

UNAM

Facultad de Filosofía y Letras

Alumna: Elisa Teresina Di Biase Castro

Tesis

Fecha: 01/VII/06

“El Cantar de los Cantares” como influencia determinante en la obra de San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas. Estudio comparativo.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

1.- Introducción.....	1
2.- Glosario de abreviaturas.....	5
3.- Capítulo 1: Erotismo, mística y poesía: San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas.....	6
1.1 Los poetas.....	6
1.2 Poesía mística y erótica.....	11
4.- Capítulo 2: “Antes parecen dislates que dichos puestos en razón”: “El Cantar de los cantares” en el tratamiento del lenguaje de San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas”.....	25
a) Diálogos delirantes.....	31
b) Introducciones fugaces de personajes secundarios.....	35
c) Acción difusa.....	39
d) La imagen sensitiva.....	46
5.- Capítulo 3: El amor y los amantes.....	50
3.1 La Nada revelada.....	50
3.2 El Amor y la Muerte.....	59
3.3 El Amor como herida.....	64
3.4 El Amor como llama.....	73
3.5 El Amor, el Paraíso, la Fuente y el Conocimiento.....	81
3.6 El Amor como Hermosura.....	97
6.- Conclusión.....	112
7.- Antología.....	I

“El Cantar de los cantares” versión de Guido Ceronetti

Traducción de Claudio Gancho.....	I
Antología de obra mística-erótica de Gonzalo Rojas.....	X
“Baudeleriana”.....	X
“Qedeshím qedeshot”.....	XI
“La loba”.....	XII
“Oriana”.....	XIII
“Los amantes”.....	XVI
“Pareja humana”.....	XVII
“Muchachas”.....	XVII
“Playa con andróginos”.....	XVIII
“A unas muchachas que hacen eso en lo oscuro”.....	XVIII
“Código del obseso”.....	XIX
“Del sentido”.....	XIX
“Renata”.....	XX
“Mnemosyné”.....	XXI
“Perdí mi juventud en los burdeles”.....	XXII
“La concubina”.....	XXIII
“La salvación”.....	XXIV
“Tacto y error”.....	XXV
“La risa”.....	XXVI
“Cítara mía”.....	XXVI
“La palabra placer”.....	XXVII
“Instantánea”.....	XXVIII
“Pareja acostada en esa cama china largamente remota”.....	XXIX
“Oscuridad hermosa”.....	XXXI
“Las hermosas”.....	XXXI
“¿Qué se ama cuando se ama?”.....	XXXII
“Retrato de mujer”.....	XXXII
“El fornicio”.....	XXXIII
“Enigma de la deseosa”.....	XXXIV
“Vocales para Hilda”.....	XXXIV

“A quien vela, todo se le revela”	XXXVII
“A una perdida”	XXXVII
“El polvo del deseo”	XXXVIII
“Encuentro con el ánfora”	XL
“Paráfrasis”	XL
“ <i>Elohim</i> ”	XLI
“Rapto con precipicio”	XLI
“Todos los elegiacos son unos canallas”	XLII
“Trece cuerdas para laúd”	XLIII
“Me levanto a las 4”	XLIII
“Las adivinas”	XLIV
“Versión de la descalza”	XLV
“Tela de Chagall”	XLV
“Pitagórico”	XLVI
“El amor (fragmento)”	XLVII
“A esa que va pasando por ahí”	XLVII
“Uptown”	XLVIII
“¿Quién dijo videncia?”	XLIX
“Qué bueno ir lejos en el cuerpo de las mujeres hermosas”	XLIX
“Desnacido de mí”	L
“Cosmética”	L
“Das Heilige”	LI
“La preñez”	LI
“Teresa”	LI
“Rock sinfónico”	LII
“Eso que no se cura”	LV
“Axioma”	LVI
“Ballerina”	LVI
“Miedo al arcángel”	LVI
“Al silencio”	LVII
8.- Fuentes de Consulta	LVIII

Introducción

En el presente estudio me propongo profundizar en el aspecto místico-erótico de la obra de dos grandes poetas de nuestra lengua, descubrir sus afinidades y señalar sus disonancias. Me refiero a San Juan de la Cruz (1542-1591) y Gonzalo Rojas (1917-). Si bien, dada la enorme distancia espacial y temporal existente entre ambos autores, el primer sentimiento del lector puede ser de extrañeza; es necesario apuntar que las convergencias son muchas, notables y en absoluto casuales.

El poeta chileno cuenta al santo español entre sus influencias más vivas y en numerosas ocasiones se le ha oído llamarlo “el rey de la lengua”. El influjo que Juan de Yepes ejerce sobre Rojas tiene muy diferentes dimensiones. La más trascendente, sin duda, radica en la esencia misma de su poesía. El poeta contemporáneo encuentra en el lírico castellano el paradigma más importante en la tradición hispánica de una poesía erótica y mística, de una poesía de amor que apunta al absoluto como lo hace su propia obra.

En la visión del mundo de San Juan de la Cruz descansan los antecedentes de la visión rojiana. Ambos poetas apuestan por una poesía reveladora, transportadora y unificadora, una poesía de participación y comunión, de develamiento de un camino de iniciación, de entrega y de elevación espiritual.

Uno y otro recurren a la metáfora erótica para expresar el amor sagrado; sin embargo, dado que la poesía sanjuanista se inserta en la religión cristiana y la de Rojas no pertenece a una religión en específico, sino que expresa una afirmación de la amplitud de lo sagrado valiéndose en ocasiones de imágenes de diversas religiones para conjurarlo, las poesías de ambos autores presentan, también en cuanto a su esencia, algunas discordancias. Entre ellas quizá la más notable es la presencia de un Dios personal que impone un punto de vista masculino de lo divino en la obra del fraile carmelita, muy contrastante con el absoluto femenino que propone Rojas. Aunque, como veremos más adelante, el propio santo transgrede esta visión de lo divino en su poesía.

En cuanto a la conformación de los poemas, el poeta chileno rescata varias formas sanjuanistas en su propia obra. Incluso se pueden encontrar versos y fragmentos de estrofas que han sido trasplantados por el chileno de la obra del santo a la propia. El léxico de San Juan también revive en la poesía de Rojas, así como algunas de sus figuras poéticas.

Sin embargo, no todas las similitudes entre la obra de uno y otro poeta responden a la influencia directa de la obra de San Juan en la de Gonzalo Rojas. Ambos, como parte de la tradición de poetas místicos hispánicos, comparten un bagaje cultural, una serie de lecturas e influencias que cristalizan en sus textos, la mayoría de las veces, de formas muy similares. En cuanto a las influencias religiosas, tanto en Gonzalo Rojas como en el místico español se traslucen el epitalamio bíblico del *Cantar de los cantares*, la tradición de místicos sufíes y la obra de Santa Teresa (1512-1582).

Ambos poetas condensan en su obra influjos formales y esenciales (difícilmente discernibles) de estas obras. Ningún estudioso de la obra de uno u otro puede pasar por alto estas influencias sin dejar escapar una gran parte de la sustancia de la poesía que analiza.

Los críticos sanjuanistas han ya documentado muy bien tanto la influencia del *Cantar de los cantares* como la de la obra teresiana y, aunque el influjo sufí ha resultado problemático pues, como sabemos, para los españoles, las influencias árabes y judías

fueron durante muchos años un tema vedado, Luce López Baralt¹ y algunos otros críticos lo han ya señalado profusamente y de forma muy eficiente.

Gonzalo Rojas es un poeta mucho menos estudiado que San Juan; sin embargo, sus críticos han sido muy eficaces en notar el influjo sufi y teresiano, aunque sin profundizar en ellos (hay aquí un campo abierto para la crítica de Gonzalo Rojas). Sin embargo, llamó mi atención que en toda la bibliografía que llegó a mis manos sobre este autor, jamás se hiciera mención del *Cantar de los cantares*, cuya presencia en la obra rojiana me parece a todas luces obvia.

Por ello, si bien me gustaría realizar un estudio más extenso, que abarcara las tres influencias místicas que los autores comparten, me he decidido, en favor de la concisión y de una mayor profundidad, por concentrarme en la influencia del epitalamio bíblico en ambos poetas, con la esperanza de descubrir una parte esencial de la obra de Gonzalo Rojas y de arrojar, a través de las similitudes y diferencias que ambas obras poéticas mantienen con respecto al tratamiento e inclusión del *Cantar de los cantares*, nuevas luces, quizá más frescas, sobre la poesía de San Juan de la Cruz y sobre las señaladas relaciones entre las obras de ambos autores.

Para cumplir con este fin, dividí mi estudio en tres capítulos. El primero, “Erotismo, mística y poesía: Gonzalo Rojas y San Juan de la Cruz”, pretende introducir al lector en el conocimiento de estos poetas, así como encuadrar el tema de las relaciones entre erotismo, misticismo y poesía, esenciales para comprender tanto la poesía sanjuanista como la rojiana y el *Cantar de los cantares*, identificando exactamente cómo tienen lugar en la obra de cada uno de los autores y apuntando las similitudes y discrepancias que existen entre ellos.

El segundo, “Antes parecen dislates que dichos puestos en razón: El *Cantar de los cantares* en el tratamiento del lenguaje de Gonzalo Rojas y San Juan de la Cruz”, analiza el lenguaje de ambos poetas a la luz del epitalamio bíblico, sobre todo desde el punto de vista de sus estructuras delirantes². Prescindiendo del análisis fónico y rítmico de los poemas porque, aunque entre San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas pueden encontrarse muchas similitudes en estos aspectos, es imposible compararlos con el *Cantar de los cantares*, ya que ni yo, ni presumiblemente ninguno de los poetas, trabajamos con la versión original hebrea. No se sabe de cierto con cuántas y cuáles traducciones trabajó cada uno de los autores y una inmensa mayoría del material sonoro del poema se pierde instantáneamente al perderse la lengua de origen y varía enormemente de traducción en traducción.

Finalmente, el tercer capítulo, “El amor y los amantes”, profundiza, desde el punto de vista del *Cantar de los cantares*, en la concepción mística-erótica de cada uno de los poetas, su simbolismo, los alcances del acto amoroso y los papeles que desempeña cada uno de los amantes. De acuerdo con las diversas caras que el amor adquiere en las tres obras estudiadas, este capítulo se divide en seis diferentes secciones:

a) La Nada revelada

¹ En su libro *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística* (México: El Colegio de México, 1985), Luce López Baralt, hace un estudio extenso y profundo sobre la influencia sufi en la obra poética del santo. Es ella quien por primera vez se atreve a señalar de forma detallada este influjo y quien mejor lo ha hecho hasta nuestros días.

² Con “delirantes” me refiero a descoyuntadas, fuera de la lógica racional y de las estructuras lingüísticas tradicionales y unívocas. Ya se verá que tanto el *Cantar de los cantares* como la poesía de San Juan de la Cruz y de Gonzalo Rojas presentan estructuras que las alejan de las concepciones corrientes de tiempo, espacio y acción, confiriéndoles una naturaleza onírica, cercana al delirio.

- b) El Amor y la Muerte
- c) El Amor como herida
- d) El Amor como llama
- e) El Amor, el Paraíso, la fuente y el conocimiento
- f) El Amor como hermosura

Conciente de las dificultades que presenta el trabajar con un texto bíblico, escogí cuidadosamente las versiones a las cuales me apegaría en este estudio. Por un lado, la traducción directa del original hebreo, hecha por fray Luis de León, publicada en la edición realizada en Madrid por Espasa-Calpe en 1958, que incluye anexa la *Vulgata latina*. Además de que el fraile agustino realizó una de las traducciones más fieles del texto, hecho por el cual fue encarcelado, es muy probable que San Juan de la Cruz haya tenido acceso a esta versión del poema y se sabe que Gonzalo Rojas es fiel lector de fray Luis.

Por otro lado, me aventuré a escoger la versión del poeta italiano Guido Ceronetti, quien, además de haber traducido a poetas modernos y latinos, ha traducido los salmos y otros textos bíblicos. Esta versión parte también del texto original hebreo y tiene como particularidad el ser una versión libre, fuera de cualquier dogma, que pretende devolver al epitalamio su intensidad y frescura. En lo particular, encontré las intuiciones de Ceronetti muy válidas e interesantes. Para mayor comodidad del lector de este estudio, y habiendo verificado su fidelidad, utilicé la traducción del italiano al español de Claudio Gancho que incluyo anexa al final del trabajo, ya que esta versión del poema es considerablemente menos asequible que la traducción realizada por fray Luis de León.

En cuanto a la poesía de San Juan de la Cruz, me concentré en los tres poemas de mayor relevancia en su obra: “Cántico espiritual”, “La noche oscura” y “Llama de amor viva”. Las versiones a las que me apegué provienen de la edición de Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz. Obra completa* (Alianza Editorial, Madrid, 1999), y de la edición de Paola Elia, *San Juan de la Cruz. Poesía* (Castalia, Madrid, 2000). Me interesa la inclusión de ambos textos porque Paola Elia trabaja con la versión de “Cántico espiritual” del códice de Sanlúcar de Barrameda y su texto aparece desprovisto de las marcas de cambio de hablante que han sido añadidas posteriormente, mientras que Luce López-Baralt prefiere el códice de Jaén y conserva las acotaciones.

Respecto a la obra de Gonzalo Rojas, la selección del *corpus* resultó un tanto más complicada, ya que prácticamente toda su poesía expresa una obsesiva búsqueda de lo Uno, del Todo unificador, una interrogación constante al enigma del Ser. Estas pesquisas conforman temática y estructuralmente su poesía y le marcan como imanes irresistibles lo erótico y lo numinoso, que se funden en su obra de manera indisoluble. Tal es la influencia de estos temas sobre el poeta, que escasamente puede encontrarse alguna mínima porción de su obra que no contenga al menos una alusión a estos polos magnéticos. Por ello, la clasificación y selección de su poesía erótica no puede hacerse más que mediante una violencia crítica.

Existen teóricos que se han arriesgado a realizar esta compilación antes que yo, como Marcelo Coddou en su *Obra Selecta* (Ayacucho/FCE, Caracas, 1997) e Hilda R. May en *Las hermosas. Poesías de amor* (Hiperión, Madrid, 1999); sin embargo, dada la poca exactitud con la que puede realizarse una compilación así, para efectuar mi estudio preferí no basarme en estas selecciones, sino revisar por cuenta propia la obra del autor para discriminar mejor los poemas que fueran más útiles a mi exposición. Si bien la mayor parte de mi selección coincide con las de estos estudiosos, yo no pretendo, en primer lugar,

antologar la obra erótica completa de este autor, sino separar los poemas que me parecen más ilustrativos del tema que pretendo estudiar; en segundo lugar, las antologías anteriores fueron publicadas antes que la última porción de la obra de Rojas y, por lo tanto, *Obra Selecta* no incluye poemas del libro *Río Turbio* (Hiperión, Madrid, 1999) ni ninguna de las dos de *Diálogo con Ovidio* (Editorial Aldus, México, 2000).

Así, mi selección deja de lado una parte de la poesía erótica de Gonzalo Rojas que no profundiza lo suficiente en su vertiente mística y, por otro lado, añade, con respecto a las antologías mencionadas, algunos poemas que no fueron incluidos en éstas, de publicación posterior, o que Marcelo Coddou clasificó bajo algún otro rubro temático. Inútil sería insistir en la dificultad e inestabilidad de la categorización. La selección que realicé aparece anexa al final del estudio junto con la versión de Guido Ceronetti del *Cantar de los cantares*.

En adelante, cuando me refiera a alguna obra de Gonzalo Rojas, San Juan de la Cruz (incluidos sus comentarios a su propia obra) o a alguna de las versiones de el *Cantar de los cantares* que utilicé en este trabajo, lo haré conforme a las abreviaturas que he designado para mayor comodidad del lector y que aparecen indicadas en el glosario que se presenta a continuación. La información bibliográfica completa puede encontrarse al final del estudio, junto con la de las demás fuentes de consulta.

Capítulo 1

Erotismo, mística y poesía: San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas

La poesía es *la eternidad*

Georges Bataille

1.- Los poetas

Inútil sería elaborar aquí un relato de la biografía de ambos autores, pues de ese trabajo se han encargado ya, de forma profunda y detallada, numerosos críticos. Baste hacer, en ambos casos, un breve esbozo y señalar las circunstancias relevantes para nuestro estudio junto con las hondas coincidencias que, en ocasiones entrelazan a estos poetas tan separados aparentemente por el espacio y el tiempo.

Juan de Yepes nace el año de 1542 en Fontiveros, Ávila, en Castilla la Vieja; es el menor de una familia hidalga que, tras haber sido el padre desheredado, se dedica al comercio de la seda. El padre de familia, Gonzalo de Yepes, muere joven y deja a su mujer y sus hijos en el más completo desamparo.

Tras muchas penurias, el poeta logra completar sus estudios en un colegio jesuita de Medina del Campo y en 1553 ingresa como novicio a un convento carmelita donde adquiere el nombre de Juan de San Matías.

Después de ser admitido como carmelita, pidió y obtuvo permiso para observar la regla original del Carmelo, sin hacer uso de las *mitigaciones* (permisos para no observar las normas más severas) que varios papas habían aprobado y se practicaban en casi todos los conventos fundados por los religiosos de esta orden originalmente muy austera. Con una sólida voluntad de continuar su formación, Juan de Yepes ingresa a la Universidad de Salamanca y, tras haber completado sus estudios, se ordena sacerdote en 1567.

Durante estos mismos años, una figura importantísima en la vida de Juan de Yepes, Santa Teresa, promovía la reforma carmelitana y fundaba los conventos sin mitigaciones de las carmelitas. Cuando la monja oyó hablar de San Juan, en Medina del Campo, quiso conocerlo. Había llegado a sus oídos la información de que existía un frailecillo (le llamaban así por su corta estatura) que insistía en incomodar a los privilegiados en sus conventos. Se conocieron, conversaron con empatía y consolidaron una amistad que no se disolvería hasta la muerte de la Santa de Ávila. Coincidían profundamente en su visión de la religión y del mundo, compartían una misma aspiración mística. San Juan sería a, partir de entonces, una gran ayuda para Santa Teresa y la figura de ésta marcaría profundamente la conciencia del carmelita, hecho que se refleja intensamente en su obra.

Sin embargo, preparado como era, Juan de San Matías que, para 1568 habría adoptado el nombre de Juan de la Cruz, no pudo escapar a la influencia de muchos otros autores; imposible sustraerse de la efervescencia del siglo XVI español. ¿Qué mejor momento para la formación de un poeta que una época dorada para las letras, que un periodo de esplendor de su propia lengua?

El siglo en que se desarrolló la vida del santo fue testigo de infinidad de acontecimientos históricos y culturales. El español se consolidaba convirtiéndose en la lengua más estudiada en Europa después del latín y el mundo ampliaba sus alcances. La conquista de América abría nuevos horizontes y cristalizaba en maravillosas obras de narrativa histórica impregnadas de fantasía; de Italia llegaba un influjo humanista, cosmopolita y artístico que inyectaba al espíritu medieval español, que persistía aún en los Siglos de Oro, de una nueva vitalidad; se multiplicaban las traducciones de obras maestras de la antigüedad y la vida literaria abría como nunca sus puertas, se convertía en un fenómeno colectivo del que participaba, de alguna forma, toda la nación española.

San Juan bebió, como se sabe, de las mismas fuentes que figuras posteriores como Góngora, Cervantes, Lope de Vega y Quevedo, a quienes nada pide en calidad literaria. De entre estas lecturas compartidas resalta, sin duda, la de Garcilaso de la Vega, de quien el santo asimila, adaptándola a sus propósitos espirituales y dotándola de sus propios alas, la lira, versificación en la que se encuentran escritos “Cántico espiritual”, “Noche oscura”, e, incluso, “Llama de amor viva”, aunque éste último texto presenta una forma modificada de la estrofa.

Como señala Dámaso Alonso, “La lira, estrofa pagana de Garcilaso, se espiritualiza en fray Luis, se diviniza en San Juan de la Cruz.”¹ Sin embargo, no solamente en la versificación puede entreverse la influencia de Garcilaso. En algunos versos de San Juan, como ya han señalado muchos de sus estudiosos, entre ellos el propio Dámaso Alonso, se traslucen las obras del poeta profano y las de su amigo, importador del endecasílabo italiano, Juan Boscán. San Juan realiza algunos calcos de estos poetas, adopta su léxico, ambientes y algunos temas de su poesía.

En cuanto a autores religiosos, se pueden contar entre las influencias de San Juan a San Sebastián de Córdoba, que hacía versiones “a lo divino” de la obra de Garcilaso, y a fray Luis de León, cuya versión de el *Cantar de los Cantares* muy probablemente llegó a manos del santo y cuya poesía seguramente leyó Juan de Yepes en sus años de estudiante en Salamanca. Aquí, el discernir exactamente en qué radica el influjo es complicado y hay que considerar que, aunque fray Luis fuera catorce años mayor que San Juan, la influencia pudo haberse dado en ambos sentidos. La coincidencia entre estos autores radica, sobre todo, en la espiritualización de formas poéticas en boga.

De la importancia de Teresa de Jesús hemos ya hablado. Sería imposible abarcar en este capítulo la amplitud y profundidad de la afinidad existente entre las obras y las personalidades de estos dos poetas. Baste decir que el contacto y la confluencia entre ellos son de tal magnitud que ambos interpolan versos del otro en su obra de forma que, en ocasiones, no se puede saber quién fue el autor original de alguno en particular. La esencia de su obra comparte el amor llevado a tal extremo de vida que colinda con la muerte.

Con la santa, San Juan comparte, además, dos de sus lecturas e influencias más determinantes: la poesía de los místicos sufíes y la Biblia, particularmente “El Cantar de los Cantares”, texto que nos ocupa en este estudio.

En el Renacimiento, la lírica española estaba empapada de referencias bíblicas, que pesaban en segundo lugar después de los clásicos grecolatinos. Sin embargo, han sido los místicos quienes, desde siempre, se han vuelto al *Cantar*, para cantarlo y comentarlo en su lengua. En los años de San Juan se escribieron más de quince comentarios al epitalamio

¹ Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan de la Cruz*. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones, 1966. p. 25-26

bíblico. En alguna ocasión, comparando la religiosidad española con la italiana, Miguel de Unamuno dijo que en España todo había sido “comentar el *Cantar de los cantares* intelectualizado”. Y tenía algo de razón; sin embargo, hubo algunos casos que superaron el comentario y la imitación: auténticas y profundas aclimataciones. En la cima de todas estas obras está la de San Juan de la Cruz.

Y es que, como afirma Dámaso Alonso, el *Cantar de los cantares* es la “influencia culta [...] que sobrepasa en importancia a todo lo que hasta ahora hemos estudiado [se refiere a Fray Luis de León, Garcilaso, Boscán, San Sebastián de Córdoba, el cancionero y el romancero]”². Nadie ha profundizado tan genuinamente en el espíritu del epitalamio bíblico como Juan de Yepes.

En sus obras poéticas, que representan diversos aspectos de la mística (camino, unión, éxtasis, etc), cristaliza el texto bíblico con singular frecuencia y de diversas formas. No hay un solo aspecto de la obra del santo que no haya sido tocado por el *Cantar*. Desde su espíritu más profundo hasta el léxico, las imágenes y la disposición, todo se encuentra relacionado con el poema bíblico.

Pronto profundizaremos en estas relaciones, muchas de las cuales comparte con Gonzalo Rojas que, como él, es un poeta místico hispánico que mucho debe al epitalamio bíblico y a la obra del propio santo.

El puerto de Lebu, “torrente hondo” en mapuche, vio nacer al poeta chileno el 20 de diciembre de 1917, casi cuatro siglos después de San Juan. También él es el hijo menor de una familia con siete niños que quedaron muy prematuramente huérfanos de padre. Gonzalo Rojas contaba apenas cuatro años cuando su progenitor, un minero de carbón, murió a causa de las condiciones terribles en que lo mantenía su trabajo.

El joven Rojas se educó becado en internados religiosos, como muchos de sus hermanos. En estos colegios fue donde comenzó su lectura de los clásicos y de los místicos españoles. En estas aulas adquirió su pasión por los libros y comenzó a acumular el inmenso acervo de lecturas que lo caracteriza hasta nuestros días.

Como San Juan, Gonzalo Rojas habría de vivir una época efervescente tanto histórica como culturalmente. Sin duda, la primera mitad del siglo XX, cuajada de coyunturas políticas y artísticas, constituyó un excelente detonador para la sensibilidad del que habría de convertirse en uno de los más distinguidos poetas chilenos de nuestro tiempo. Basta mencionar la Revolución Rusa, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y la conformación del Frente Popular y el triunfo de Pedro Aguirre en Chile, para trazar un esbozo del hervidero de ideas y acontecimientos que acompañó al autor en su etapa formativa.

En el aspecto literario, no le tocaron menos revoluciones. Rojas se topó en su juventud con un Chile pletórico de movimientos culturales. El ámbito poético que ejercería influencia inmediata sobre él estaba presidido por cuatro figuras destacadísimas que son, hasta la fecha, presencias importantes en la escritura de nuestro autor. Con todos ellos entabla diálogos apasionados y afectivos, que terminan unas veces en armónico consenso y, otras, en disensión.

De Vicente Huidobro, siempre presente entre los jóvenes, bebió, como muchos otros, vanguardia. La voz de Pablo De Rokha, en contraste, le llegó desde una

² *Ibidem.* p. 113

elementalidad sublimada, contraria a lo postmoderno, y un tanto cosmogónica. El mismo De Rokha fundó *Multitud*, una editorial aislada del mercado, ya sea por su marcada ideología o su tendencia de ruptura, la cual publicó un número importante de obras y revistas literarias y políticas. Cumplía con el requisito indispensable de difundir la cultura nacional y de ser un espacio en el que se publicara a escritores jóvenes o desconocidos. Este esfuerzo también se vio reflejado en la revista *Multitud*, de la que De Rokha fue director, fundada en 1938 y que circuló en Estados Unidos, la Unión Soviética y Latinoamérica.

Gabriela Mistral, poetisa cuya obra ha embelesado siempre a Rojas, tampoco se dejó deslumbrar por las vanguardias y su poesía siguió la lengua oral de su pueblo, inclinándose voluntariamente hacia lo arcaico y lo rural. La aparición de su obra *Tala* en 1938 fue de vital importancia para la joven generación de escritores, que recibía a través de ella una dosis de identidad y mesura en medio de la turbulencia de la modernidad.

Finalmente, la otra gran influencia de aquel tiempo la constituía Pablo Neruda, que fundó en 1937, cuando Gonzalo Rojas contaba con veinte años, la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura, enlazada a la Sociedad de Escritores, institución que, unida al impacto que causó la publicación de las dos primeras *Residencias*, conmocionó los medios artísticos e intelectuales del país.

En cuanto a la narrativa, existía una amplia difusión de novelas regionalistas, del “realismo mágico” y del “realismo socialista”. Por otro lado, la figura de Jorge Luis Borges ocupaba un espacio central en la mente de los jóvenes de aquellos años. El argentino era uno de los escritores más leídos y comentados en Chile.

En este remolino cultural, la prensa prestaba más atención que nunca a la actividad literaria y los grupos de jóvenes que se dedicaban a la escritura eran cada vez más numerosos, como lo eran las revistas que producían.

Aunque Gonzalo Rojas se irguió siempre como una figura original, ajena a las modas y los aplausos, y concuerdo con Hilda R. May³ cuando afirma que su nombre está mucho mejor colocado junto al de los grandes fundadores de sistemas imaginarios, al de los renovadores del lenguaje por excelencia o junto al de los mayores solitarios de la literatura iberoamericana, como Vallejo y Rulfo, con los que su visión y lenguaje dialogan hondamente; puede localizarse, con mucha cautela, en “La promoción del 38”, generación en la que el mismo poeta coincide en ubicarse al menos parcialmente. Este grupo, forjado al calor del ambiente hirviente de cultura y cambio que reinaba en el Chile de los años treinta, concordó con la amplitud de sus contextos y no gozó de total cohesión, aunque sí de comunes inquietudes, estímulos y anhelos. La variedad de rasgos caracteriza a este grupo de escritores, entre los que se encuentran Juan Godoy, Fernando Alegría, Reinaldo Lomboy, Óscar Castro, Omar Cáceres, Braulio Arenas, Jorge Jobet y Nicanor Parra. Este último, junto con Gonzalo Rojas, brilló particularmente por su originalidad. Ambos, caras de una misma moneda, representan figuras disidentes que constituyen presencias mayores aun en la poesía contemporánea: Rojas al rescate de la tradición y Parra desafiándola.

El rescate que el poeta de Lebu emprende no se enclaustra en el academicismo o en el ámbito estrecho de los cánones; es un continuo reconocerse y renovarse, interrogar los

³ Hilda R. May. “La poesía de Gonzalo Rojas”. en *Gonzalo Rojas*. Universidad de Chile (SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades). <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>. (20 de junio de 2006)

orígenes, establecer parentelas verdaderas e imaginarias: crea y recrea la tradición. A Rojas le preocupa la originalidad mal entendida y su actividad literaria se acerca más a la recuperación, la redención, la liberación, el salvamento y la reconquista que a la invención total. En ella figuran, como había ya mencionado, junto con otros tantos, los ecos de Pablo De Rokha, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges a un tiempo, cada uno de ellos tirando en diferente dirección.

La poesía de Gonzalo Rojas es innovadora y primordial, creativa y comprometida, severa en la exactitud de la palabra y libérrima; responde a un proyecto poético que no se ha alterado desde sus comienzos, proyecto que Marcelo Coddou acierta a enmarcar en los términos de “*autenticidad, responsabilidad, rigor, estrictez, estremecimiento genuino* [las cursivas son del autor]”⁴, todos ellos utilizados por el propio autor para definir su obra.

En la concepción poética de Rojas pervive un toque de romanticismo, pues la poesía constituye para él un ente vivo y cardinal, vehículo de comunicación con el Mundo y sus abismos, hermano de la revolución por su capacidad de cambiarlo todo. Rojas no concibe sólo “ser poeta”; para él la poesía se vive, existe como conducta, y cree, como resalta Coddou, en “la necesidad del creador de asumir una postura estético-moral y estético-política solidaria con el hombre.”⁵ El poeta es un sacerdote, un iniciado y un revolucionario. Así, la poesía de Gonzalo Rojas se mueve en el ámbito de lo sagrado y de lo histórico: es historia, pero niega la historia.

Precisamente esa persistencia en enclavar su poesía en la realidad inmediata, en la vivencia propia y del Hombre, y la necesidad de expresar su compromiso social, a manera de testimonio, y nunca con consignas panfletarias, lo obligaron a dejar el grupo *Mandrágora*, asociación surrealista quizá un tanto autoritaria y excluyente a la que perteneció por poco tiempo, como disidente desde el primer día, ya que pronto se cansó de la actitud de sus compañeros, que él intuía banal y afrancesada. Para él, el estado de lo estético en París no podía ser el mismo que en Santiago. Pero su paso por el surrealismo no fue infértil, pues dejó en el poeta la intuición de lo mágico y lo primitivo, la inquietud por el amor-pasión y la idea de la poesía como conducta, acompañadas de una libertad creativa enmarcada en el rigor que no ha hecho sino acrecentarse hasta nuestros días.

Así, la aportación de los surrealistas se incorpora a la tradición que lleva a cuestras y a su temple romántico, que no sólo tiene expresión en su visión del poeta como “alumbrado”. Su aproximación al romanticismo alemán e inglés es todo menos superficial. Hölderlin, Novalis y, con frecuencia, Blake, con quien Rojas comparte la exaltación del deseo carnal y del placer, son, junto con los clásicos grecorromanos, los españoles de los Siglos de Oro (entre ellos los propios Garcilaso de la Vega y San Juan Cruz), Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Laforgue, Apollinaire, copiosas tradiciones místicas y religiosas, entre las que se encuentra la judeocristiana representada, sobre todo, por el *Cantar de los cantares* y los místicos españoles, y numerosos autores de diversos tiempos y latitudes que van desde Rubén Darío y Enrique Lihn hasta Paul Celan y Ezra Pound, quienes fueron dando al poeta una formación que lo singulariza no solamente dentro de la tradición poética de su país, sino dentro de toda la tradición hispanoamericana.

En cuanto a la temática, pueden señalarse muchas vertientes en la escritura de Rojas. El propio autor tiende a sugerir tres: una que habla sobre la conciencia del oficio

⁴ Marcelo Coddou. “Prólogo”. *Obra Selecta*. de Gonzalo Rojas. Caracas: Ayacucho/FCE, 1997. p.XVI

⁵ *Ibidem*.p. XVIII

poético, otra erótica y una más enclavada en lo histórico y en el destino del Hombre. Sin embargo, la clasificación de los escritos es siempre móvil y existen poemas que, en diversos libros y ediciones, aparecen bajo rubros distintos. Hilda R. May, contundente crítica de Rojas, apunta, incluso, una decena de ramas temáticas:

la conciencia del oficio desde un *Ars poética* persistente; lo genealógico en su doble vertiente: la imaginaria y la sanguínea; lo mágico desde una versión fisiológica; lo numinoso; lo tanático y lo elegíaco; humor y desenfado; lo erótico; lo político y la experiencia del exilio; existencia y metafísica; la circunstancia inmediata.⁶

Sin embargo, la poesía de este autor está de tal manera comunicada, es de tal forma coherente y compacta, que resulta muy difícil, y hasta ocioso, abrir de esa manera el abanico de las clasificaciones. La obra poética de Gonzalo Rojas parte, en su inmensa mayoría, del diálogo con la vida inmediata y converge en una misma obsesión: la búsqueda de lo Uno, del Todo unificador; es, ante todo, una interrogación constante al enigma del Ser. En la obra rojiana, el arte poética se convierte en método de conocimiento, en herramienta de aprehensión de un sentido, de forma que rebasa el mero nivel imitativo del Mundo para alcanzar niveles de participación en su conformación. En este sentido, la poesía de Gonzalo Rojas concuerda con el “Creacionismo” de Vicente Huidobro de forma profunda.

La pesquisa metafísica que el poeta de Lebu emprende le marca el tema de lo numinoso, de *numen*, dios, divinidad, majestad divina, como eje central en su poesía. El término *numinoso* fue acuñado por Rudolf Otto en su libro *Das Heilige*, de 1917, cuya versión española aparecida en 1925 Gonzalo Rojas leyó en su juventud, y se refiere a la esencia de lo sagrado, limpia de los añadidos interpretativos de cada una de las religiones y la ética. El pensador alemán marcaba como el principal atributo de lo numinoso el *Mysterium tremendum*, algo majestuoso, inefable e inexpresable ante lo cual la única reacción posible es un estremecimiento. Para conjurarlo, Gonzalo Rojas recurre de manera casi invariable al erotismo, como muchos otros poetas místicos, entre los que se encuentra, por supuesto, San Juan de la Cruz, cuyas coincidencias con Rojas estudiaré en este trabajo.

2.- Poesía mística y erótica

La Real Academia Española define el misticismo como “Doctrina religiosa y filosófica que enseña la comunicación inmediata y directa entre el hombre y la divinidad, en la visión intuitiva o en el éxtasis.”⁷ Sin embargo, no solamente podríamos ir más allá, sino afirmar que la mística corresponde más a una experiencia que a una doctrina y que poco o nada tiene que ver con la filosofía (e incluso con la teología), gracias a su naturaleza arracional. Su discurso no es nunca sistemático y articulado, sino ambiguo y polisémico, y sus referentes tienen un carácter inefable y misterioso. Además, el misticismo no solamente comprende la “comunicación directa e inmediata” con la divinidad, sino que, como afirman Mircea Eliade y Ioan P. Couliano, “tiende a la unión con Dios olvidándose totalmente del cuerpo y del mundo”.⁸ Se trata, así, de una unión sustancial con lo sagrado, con lo Otro, con

⁶ Hilda R. May. *La poesía de Gonzalo Rojas*. Madrid: Hiperión, 1991.p.9

⁷ *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe S.A., 2001.p. 1516.

⁸ Mircea Eliade y Ioan P. Couliano. *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós, 2004. p. 123

aquél *Mysterium tremendum* propuesto por Rudolf Otto; es la *unitio* en la que el “yo” se disuelve para integrarse con algo trascendente. Esta disolución de la persona es el éxtasis, cuya experiencia es indecible y, por lo tanto, para su expresión, poetas y místicos recurren a un discurso enigmático. Pero, ¿qué hace que este lenguaje no sólo colinde, sino se funda con el discurso erótico? ¿En dónde radica la similitud entre ambas experiencias? Según Juan Antonio Rosado, “*Mística* posee la misma raíz que ‘misterio’, y es el misterio de la unión sexual humana quizás el más antiguo e indescifrable, no sólo por sus consecuencias en el campo de la fertilidad, sino en el mismo hecho del *placer* como algo cuya materialidad nos conduce a algo paradójicamente inmaterial e inefable.”⁹ Esta inefabilidad que se alcanza a través del acto erótico presenta, al igual que la mística, al éxtasis como vía de acceso, es decir, que en el erotismo existe igualmente la desintegración del yo y su integración a algo más allá de él, a la otredad. El vínculo entre erotismo y mística rebasa el ámbito de la mera metáfora: la unión erótica es un símbolo universal de la trascendencia que implica el misticismo. En un lenguaje ambivalente y contradictorio, las caricias terrenales tocan los ritos y oraciones y nos trasportan hacia la divinidad.

La sexualidad y la unión amorosa, son aspectos humanos que ninguna cultura puede dejar a un lado. Quizá por ello, como símbolos, persisten en tantas tradiciones místicas y religiosas, incluso en aquellas que hacen del ascetismo un valor, como la cristiana, que mantiene la metáfora erótica por conducto del *Cantar de los cantares* y que en San Juan tiene, quizá, a su más digno exponente.¹⁰

En la historia de la humanidad pueden contarse infinidad de casos en los que el erotismo es considerado un camino hacia lo divino. Basta citar la gran variedad de prostitutas sagradas que han tenido lugar a través del tiempo, como las consagradas a Afrodita o las hieródulas babilónicas (insinuadas en el epitalamio bíblico y fuente de inspiración de Gonzalo Rojas para escribir el poema “Qedeshim qedeshot”).

La mística y el erotismo parten de un sentimiento de aislamiento, de discontinuidad, y del *deseo* de mitigarlo, de ser continuo, ya sea en el cuerpo del ser amado, en la divinidad o en el Todo. Estos tres elementos tienden a fundirse en la mente de quien experimenta el éxtasis y es por eso que el lenguaje místico-erótico los enlaza.

El deseo de la continuidad es una actitud esencialmente religiosa y es en este sentido que el erotismo alcanza, en numerosas ocasiones, la categoría de sagrado. En palabras de Juan Antonio Rosado, “Al provocar el deseo de los hombres, Dios se entrega a quienes lo deseen: es una prostituta, al igual que el arte.”¹¹ En este último, tras la avidez, la obra se entrega al sujeto, se funde con él, mediante la contemplación: el artista, la obra, el espectador y el mundo quedan abiertos y comunicados entre sí en una continuidad perfecta. La obra de arte está, desde lo más profundo de su esencia, ligada a lo sagrado. Nadie mejor que Juan García Ponce para explicarlo:

Lo sagrado, aun al manifestarse, se halla siempre cerca de lo oscuro, de lo irracional y muchas veces voluntariamente perdido dentro de las vertientes que forman el

⁹ Juan Antonio Rosado. “Erotismo, misticismo y arte”. en *El engaño colorido* Primera Edición. México: Universidad de la Ciudad de México, 2003.p. 101.

¹⁰ Vale la pena notar que en la ortodoxia cristiana no se concibe una unión sustancial con la divinidad, ya que ésta se encuentra depositada en un ente personal esencialmente diverso a la naturaleza humana. San Juan de la Cruz y otros místicos cristianos desafían al dogma al proponer la completa fusión del individuo con Dios. Volveré sobre este tema en futuras ocasiones.

¹¹ Juan Antonio Rosado. *Op. Cit.* .p. 102.

contexto último de la vida, cuyas profundidades resulta difícil traer a la luz, a pesar de que o precisamente porque son todo luz y su reflejo nos deslumbra hasta la ceguera. Significativamente, una gran parte por lo menos de las fuerzas que determinan el nacimiento de la obra de arte y por lo tanto de las obras mismas en lo que tienen de más cercano a sus orígenes, al fundamento último sobre el que descansa su radiante transparencia, la parte de su obscuridad que se convierte en luz comunicable, que se transforma en una palabra en lenguaje artístico, no se encuentra lejos, en mi opinión, de esas profundidades.¹²

Las imágenes que el lenguaje artístico nos transmite son esencialmente un medio conductor que se trasciende a sí mismo y a su propia materialidad. Su realidad misma está constituida por esa capacidad de comunicación y de trascendencia. La comunicación artística tiene calidad de revelación y aquello que se revela es inefable y oscuro, pero, a la vez, lleno de luz: el arte nos revela su fondo, que es un abismo y un espejo, nuestra propia esencia, la naturaleza última, continua, del mundo. Lo sagrado es uno de los valores más profundos del arte, constituye gran parte de sus cimientos. El arte dialoga con el misterio, lo ahonda, lo transmite y nos precipita hacia él, como devolviéndonos a nuestra propia casa. Por eso es que no hay mejor vía de comunicación de la experiencia mística que una obra artística, que, en su esencia, comparte las cualidades de lo que comunica.

Tanto el placer erótico y estético, como los arrebatos místicos, son un intento por recuperar el paraíso perdido, por volver a la unidad con un cosmos del que la conciencia y las labores nos han expulsado. Todos ellos nos despeñan en el lado irracional, rompen el orden del mundo del trabajo y el juicio, de la identidad, lanzándonos a la impersonalidad y a la indiferenciación: confirman esa intuición esencial del hombre que siempre le ha dicho que tanto él como el mundo, la conciencia, el Ser y la existencia gozan de una identidad última.

El sacrificio religioso comparte esta misma función. Ha sido Georges Bataille quien ha descrito más claramente esta coincidencia. Obsesiona al pensador, al hablar específicamente del erotismo, que, a pesar de ser una exuberancia de la vida, el acto sexual conlleve una momentánea destrucción del individuo y su identidad aislada. Cuando dos seres discontinuos se precipitan hacia el abismo que los separa a través de un acto que derrocha vida, tienen ansias de morir, de matar, al menos transitoriamente, al ser amado. Obedeciendo a la nostalgia de la continuidad, violan y son violados en el recinto de su personalidad, se destruyen temporalmente: son víctimas de sacrificio.

Los amantes vislumbran, el uno en el otro, la profundidad del Ser a la que se lanzan en conjunto. La disolución de la individualidad revela la continuidad. Como en el sacrificio religioso, de acuerdo con Bataille, “La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo *sagrado*.”¹³

¿La muerte de los amantes y la consecuente revelación de lo sagrado no se parece a la muerte que anhela Santa Teresa cuando dice “muero porque no muero”, verso que el mismo San Juan adapta a sus obras? La santa quiere morir para el mundo discontinuo y, mediante esa muerte, *fundirse* con la divinidad. Lo *sagrado* de los sacrificios primitivos está íntimamente ligado con lo *divino* de religiones posteriores. Se trata de la experiencia del develamiento de la continuidad del ser, que bien puede estar depositada, como ocurre en

¹² Juan García Ponce. “El arte y lo sagrado”. En *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1968.p. 77

¹³ Georges Bataille. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores, 2002.p.27.

muchas religiones, en la persona de un dios; sin embargo, aun tras la huida de los dioses, la posibilidad de lo sagrado permanece porque es algo que le pertenece al hombre, es el espacio donde han morado todas las divinidades, es anterior a ellas y sobrevivirá su muerte. Según el propio García Ponce, “Es el hombre [...] el que suscita la presencia de lo divino y ese poder se halla ligado a los estados primitivos, a nuestros propios orígenes”.¹⁴

Bataille, con quien coincide García Ponce, concibe la irrupción de lo sagrado como una “experiencia interior”; la sitúa como una vivencia soberana y libre de cualquier intervención divina o ataduras religiosas, dogmáticas o utilitarias. Sin embargo, la introducción de esta sensación, el acceso al éxtasis, se realiza con métodos, objetos y motivaciones diversos. La experiencia mística es obra de la conciencia, de la voluntad, se propicia mediante la concentración del sujeto en un acto de disciplina que muchas veces sigue un método que ayuda al sujeto a no desplazarse. Opuestamente, la experiencia erótica se desarrolla en circunstancias aleatorias y con la intervención deliberada de los cuerpos. En cuanto a la contemplación estética, entra por medio de los sentidos, del cuerpo; sin embargo, hace de la conciencia su principal medio y depende, como el erotismo, del encuentro furtivo entre el artista, su lenguaje y el mundo o entre el espectador y la obra. Los objetos artísticos nos conducen a la inmaterialidad a través de su materia, como los cuerpos en el acto erótico o las víctimas de sacrificio a través de su inmólación.

En la obra de arte, sea esta poesía, danza, escultura, pintura, o cualquier otra, existe el ofrecimiento de la realidad y del sujeto sacrificados en forma de imagen: una realidad aislada y discontinua aparece en la obra con la fuerza de la eternidad y hacia ella arrastra a quien la contemple. La imagen revela la unidad universal. En el arte, el lenguaje traspasa todas sus barreras, deja de ser una herramienta para ser en plenitud, fuera del mundo de los significados relativos. En la poesía, que es el arte que en este estudio me ocupa, la palabra deja de indicar, de representar y, como en un conjuro, de pronto, *presenta* la realidad nítida, la recrea sin la escisión sujeto-objeto: es una comunión. De acuerdo con Octavio Paz

La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se *hace otro*. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “éste” y de “aquél” ese “otro” que es él mismo. El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre –ese perpetuo llegar a ser– es. La poesía es entrar en el ser.¹⁵

Podrá comprenderse la fuerza reveladora, transportadora y unificadora de poesías como la de Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas, poesías que son también mística y erotismo. A través de ellas se expresa el anhelo de totalidad desde la multiplicidad, la búsqueda de lo Absoluto desde la dispersión, el anhelo de unión con lo sagrado y el mismo éxtasis y esencia de la alianza con tal fuerza que en el santo carmelita se rompen las barreras del dogma paulino. La sustancialidad de la alianza que él describe desafía lo prescrito por su

¹⁴ Juan García Ponce. *Op. Cit.* p.91

¹⁵ Octavio Paz. *El arco y la lira*. México: FCE, 2003.p.113

propia iglesia que, de acuerdo con Denis de Rougemont, “plantea que entre Dios y el hombre existe un abismo esencial” y que “ninguna fusión ni unión sustancial son posibles”.¹⁶

En ambos autores, tanto el Eros como la poesía en sí, ya sea como vehículo de expresión o a modo de tema, se ofrecen como conocimiento, participación de lo sagrado, es decir, cual un tipo de mística. Si pervivía alguna duda de los vínculos existentes entre erotismo, misticismo y poesía, en la obra de estos poetas se evidencia la sustancialidad de su alianza. Revelación y unión son las funciones que comparten. Los tres son mediadores entre el hombre y el cosmos, o más específicamente, entre el hombre y lo sagrado: representan experiencias de lo inefable, mitigan ese deseo misterioso y profundo del hombre por romper su discontinuidad y entrar en contacto con lo Absoluto; en palabras de Mircea Eliade, ese anhelo “[de] *Ser*, [de] participar en la realidad, [de] saturarse de poder”¹⁷.

Los poemas de Gonzalo Rojas y Juan de Yepes cumplen cabalmente esa función religadora que hemos atribuido a la poesía y al arte en general, función que Octavio Paz describe, al disertar sobre el poema en específico, con impresionante exactitud:

Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen –haz de sentidos rebeldes a la explicación– se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. Así, el examen del poema nos lleva al de la experiencia poética. El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa. Todo eso nos lleva a insertar el acto poético en la zona de lo sagrado.¹⁸

Sin embargo, si bien es cierto que cualquier poema u obra de arte, para el caso, sustituyendo en el extracto de Paz el ritmo de las palabras por el de las formas plásticas, movimientos corporales o compases musicales, posee esas cualidades de revelación y participación que pueden inscribirlo en el ámbito de lo sagrado, Gonzalo Rojas y San Juan van más allá en su poesía gracias a la conciencia que tienen de la función sacra de su actividad literaria, gracias al acento voluntario que ponen en ella. En la obra poética de estos autores el ritmo, la imagen y la participación *son* tiempo mítico, decir místico y comunión religiosa. El poema es una oración, un conjuro, su repetición es un rito. La palabra es invocación y materialización de lo sagrado. Prueba de esto es el poema “Teresa”, del cual, a continuación, citaré algunos fragmentos. El texto fue escrito, de acuerdo con lo que el autor chileno afirma¹⁹, a Santa Teresa de Jesús, pero haciendo de ella el símbolo de la Mujer-Poesía-Fundamento:

En cuanto a mí me embrutecí
de ti oliéndote al galope todo el cuero, esto es
toda la fragancia del armazón, el triángulo
convulso, me
-a lo largo de tu espinazo- embrutecí
de ti, por
demasiada arpa, por

¹⁶ Denis de Rougemont. *Amor y occidente*. Barcelona: Editorial Kairós, 1996. p. 71

¹⁷ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1973.p.20.

¹⁸ Octavio Paz. *Op Cit*. p.117.

¹⁹ Conf. Gonzalo Rojas. *Antología poética*. Gonzalo Rojas y Fabienne Bradu (Comp.). Voz de autor. México: FCE, 2000.disco 2.

viciosilla arcangélica, aleteante
la nariz, por pájara
[...]
por
alguna otra vertiente
que no sé, por adivina
entre las adivinas esto quiere decir por puta
entre las putas, por santa
que me dio a comer visiones en
la mácula de la locura
del castillo interior que ando buscando en
la reniñez, por
la gran Teresa caliente de Babilonia que eres, alta
y sagrada, por
cuanta hermosura enloquecedora hay en la Poesía para mí
me embrutecí de ti. (AP, pp. 114-115)

En este poema, que analizaré con mayor detenimiento en el capítulo tercero de este estudio, erotismo, misticismo y poesía se unen en la figura de Teresa de Jesús. El símbolo es muy elocuente; evoca tanto la cualidad sacra y mística de la poesía como su relación con lo erótico. La Poesía es una mujer que embrutece al “yo poético”; no sólo una mujer, sino una poetisa mística, santa, puta y adivina, que “le da a comer visiones”; esto quiere decir que, con sus cualidades de apertura y participación, la Mujer-Poesía funge como puente entre el hablante y la esfera de lo sagrado. La Santa de Ávila parece, de pronto, natural de Babilonia, ciudad considerada puerta hacia lo sacro. El acto sexual y la poesía misma tienen el significado de la iniciación espiritual.

San Juan de la Cruz no manifiesta un encarecimiento consciente de la Poesía de esta magnitud; sin embargo, en su decir místico se refleja una conciencia inapelable de su labor poética y hace de ella partícipe del encuentro religioso en “Cántico espiritual”:

A las aues ligeras,
leones, cieruos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas ayres, ardores
y miedos de las noches veladores,

por las amenas liras
y canto de serenas, os conjuro
que cesen vuestras iras
y no toquéis el muro,
porque la esposa duerma más seguro. (P, pp. 111-112)

El amante esposo que en la simbología de San Juan es el propio Dios cristiano, invoca a todos aquellos elementos que pudieran perturbar a su amada (el alma) en nombre de las “amenas liras y cantos de serenas”. La poesía parece tener ahí un lugar clave en el encuentro. Este pensamiento se refuerza si recordamos que el Santo justifica ante la religiosa Ana de Jesús la existencia y forma de sus versos

Porque ¿quién podría escribir lo que las almas amorosas donde Él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Cierito; nadie lo puede; ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. Porque esta es la causa porque con figuras, comparaciones y semejanzas, antes

rebozan algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran. (OC2, p. 10)

Sólo la poesía puede expresar semejante experiencia, exclusivamente ella puede recrearla. También para San Juan la poesía es la única alternativa para formular lo sagrado, para encarnarlo.

Y, en efecto, tanto en la poesía del santo como en la poesía erótica de Rojas domina la revelación de un camino de iniciación, de entrega y de elevación espiritual y, aunque el chileno no pertenece a ninguna escuela o religión definida o, por el contrario, pertenece a muchas sin pertenecer a ninguna, no me parece descabellado hablar de mística en su escritura.

Al igual que para estos autores la poesía no es meramente un vehículo de expresión, el erotismo no es puramente un símbolo: el acto mismo participa de la sacralidad. En la obra de Gonzalo Rojas esto es particularmente evidente. El poeta no deja de exaltar la belleza, la rotunda presencia de lo corpóreo, su capacidad para abrirnos las puertas de lo Eterno. Ejemplo maravilloso de esta tendencia es el poema “El sentido”:

Muslo lo que toco, muslo
y pétalo de mujer el día, muslo
lo blanco de lo traslúcido, U
y más U, y más y más U lo último
debajo de lo último, labio
el muslo en su latido
nupcial, y ojo
el muslo de verlo todo, y Hado,
sobre todo Hado de nacer, piedra
de no morir, muslo:
leopardo tembloroso. (H, p. 110)

En este poema, al que volveremos en diversas ocasiones, el sujeto lírico tiene contacto directo con el Hado y con algo más, denominado U, quizá “lo Uno”, a través de la relación con un cuerpo de mujer. La belleza femenina, imantada de un halo sobrenatural, es, de nuevo, puerta hacia lo sagrado. Es participación. Los componentes del cuerpo se multiplican, adquieren un aurea de eternidad, amplían la visión (es “el muslo de verlo todo”), alcanzan la categoría de piedra, elemento en el que se talla la imagen de lo sagrado; quizá llegan a la condición de altar; salvan de la muerte y, finalmente, adquieren una forma a la vez temblorosa, reverencial y totémica. En el poema se percibe el doble frenesí del que es preso el “yo poético”: frenesí erótico en cuanto al encantamiento que la mujer y el acto ejercen sobre él, en cuanto a la fuerza y el desprendimiento que de él exigen, y frenesí místico con respecto a la trascendencia de lo físico en la visión de eterno presente que representa el Hado, simultánea a la victoria sobre la muerte.

En San Juan, la exaltación de lo corpóreo está velada por el dogma cristiano que establece que la vida terrena es despreciable en comparación con la vida eterna del alma. Sus propias acotaciones a sus textos intentan desplazar de los poemas los significados eróticos; sin embargo, alguna razón tiene que haber para que Gonzalo Rojas se atreva a afirmar que

para entender la poesía erótica no basta con leer ni a Darío ni a Bécquer ni a Neruda, exponentes de la poesía amorosa, sino a los místicos españoles, a Juan de Yepes (San Juan

de la Cruz), a Teresa de Jesús, porque esos, al fondo, conocían muy bien el cuerpo. Eran unos poetas, que por muy santos que fueran, tenían un sentido muy claro del cuerpo. Ellos podrían haber dicho lo mismo que yo después: “Ay cuerpo/ ¿quién fuera eternamente cuerpo?” ¡El encantamiento de estar vivo!²⁰

Algo sí es claro: los poemas de San Juan de la Cruz son poemas eróticos lo manifieste él o no en sus comentarios; son obras que viven por sí mismas, independientes de la exégesis del propio autor, aunque en la prosa el santo haya prolongado el impulso lírico de sus obras en verso. Con esto no quiero decir en forma alguna que la obra poética sanjuanista abarque únicamente el nivel del erotismo de los cuerpos, como algunos críticos han pretendido, pero la elevación al nivel místico descansa ya en los poemas, autónomos ante cualquier interpretación que de ellos se pueda realizar, y en ellos se habla del cuerpo. Tanto “Cántico espiritual” como “La noche oscura” y “Llama de amor viva”, las poesías más significativas del autor, pueden ser leídas como obras eróticas. De ellas se desprenden estrofas como:

En la interior bodega
de mi Amado beuí y quando salía
por toda aquesta vega
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía.

Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa. (P, p. 109)

¡O noche que guiaste!,
¡o noche amable más que la aluorada!,
¡o noche que juntaste
Amado con amada,
Amada en el Amado transformada!

¡En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardava,
allí quedó dormido
y yo le regalava,
y en el ventalle de cedros ayre daua. (P, p.115)

En estos fragmentos, extraídos de “Cántico espiritual” y “Noche oscura”, respectivamente, se deja ver que en algo, definitivamente, coinciden la visión erótica y el misticismo de San Juan. Bataille afirma que probablemente la relación entre ellos “procede de este carácter abismal, de esta oscuridad angustiosa, que pertenece por igual a ambos campos.”²¹ Pero, ¿cómo vivía el santo esta relación con lo abismal sagrado que se traduce tanto en signos eróticos como en elevación mística? ¿Puede ser que en su obra perviva aquella vivencia de lo sacro que no excluía a lo ‘impuro’? ¿O puede de alguna forma una metáfora erótica desproveerse de su contenido sexual, negar su origen ligado a la

²⁰ Gonzalo Rojas. “Gonzalo Rojas y los Chilenos” entrevista con Ximena Poó. www.Letras.s5.com/rojas2112.htm (20 de junio de 2006)

²¹ Georges Bataille. *Op. Cit.* p.229

“sucia” realidad? La misma vivencia mística está fuertemente ligada al erotismo. Basta leer las transverberaciones de Santa Teresa para darse cuenta de que, en ocasiones, las fronteras son muy sutiles. No por esto debe entenderse que la mística es una simple trasposición de los instintos sexuales, como muchos psiquiatras han dado a entender. El propio San Juan fue consciente de las consecuencias sensibles de sus arrebatos místicos, pero tanto él como Santa Teresa consideraban la intervención del cuerpo algo accidental. Como los poemas de San Juan no deben ser leídos desde un punto de vista exclusivamente erótico, la experiencia mística no puede ser tenida por específicamente sexual.

Sin embargo, tampoco deberían obviarse las hermandades categóricas, los paralelismos y los intercambios que existen entre ambos sistemas, incluso en los místicos cristianos, pues se estaría pasando por alto un aspecto fundamental del ser humano que se materializa en estas dos manifestaciones y en el arte: la necesidad de continuidad y trascendencia. Según el texto de Bataille, los propios carmelitas, en boca del P. Tesson, muchos años después de San Juan, en la revista *Études carmélitaines*, han señalado que “‘dos fuerzas de atracción nos atraen hacia Dios’: una, la sexualidad, ‘está inscrita en nuestra naturaleza’, y la otra es la mística ‘que viene de Cristo’. Ciertos ‘desacuerdos contingentes pueden oponer estas dos fuerzas: pero estos desacuerdos no pueden hacer que entre ambas no exista un acuerdo profundo.’”²² Sin embargo, el carmelita se refiere aquí, por supuesto, al amor carnal bendecido por el sacramento del matrimonio y, posteriormente, en el mismo escrito, deja claro que, a pesar de ser una muestra de amor “de profunda resonancia”, hay otras manifestaciones que declaran mejor el carácter espiritual del amor y recuerda que “para alcanzar la vida divina hay que pasar por la muerte”.

Como hemos visto, a pesar de lo que la doctrina cristiana quiera expresar, esta afirmación de ninguna manera choca con el erotismo, que representa, también, una especie de muerte con una posterior trascendencia o unificación. Tocante a esto, en la doctrina cristiana se abre una serie de contradicciones. El místico quiere morir para esta vida terrena de pecado y nacer a la vida divina; sin embargo, en sus arrebatos, los religiosos no hacen más que llevar esta vida a su punto más extremo, la exacerban. Prueba de ello son, precisamente, los accidentes corporales que se manifestaban en sus furores espirituales. En palabras del propio Bataille, el de los místicos cristianos

es sin duda deseo de morir, pero, al mismo tiempo, es deseo de vivir, en los límites de lo posible y lo imposible, con una intensidad cada vez mayor. Es el deseo de vivir dejando de vivir o de morir sin dejar de vivir, el deseo de un estado extremo que quizá sólo santa Teresa describió con bastante fuerza con estas palabras: “¡Muero porque no muero!”. Pero la muerte por no morir precisamente no es la muerte, sino el estado extremo de la vida; si muero por no morir es con la condición de vivir: muerte es lo que experimento al vivir, al seguir viviendo. Santa Teresa zozobró pero en verdad no murió del deseo que tuvo de zozobrar realmente. Perdió pie. Pero lo único que hizo fue vivir de forma más violenta, tan violenta que pudo decir que estuvo al límite de morir, pero de una muerte que, exasperando la vida, no la hacía cesar.²³

De esta forma, la esperada caída no es solamente un aspecto de la sensualidad humana, sino que forma parte de la experiencia de los místicos. En ambos casos es difícil discernir si lo que se desea es el extremo vital o la aniquilación. Los extremos se juntan de

²² *Ibidem*.p. 233

²³ *Ibidem*. p 245

una forma prodigiosa. El cuerpo, que es nuestro ser terreno, toma parte en ese llevar al extremo la vida hasta las fronteras de la muerte.

En el propio San Juan, no solamente lo atestigua la presencia sensual y corpórea en sus poemas, sino que él mismo declaró muchas veces que los sentidos podían ser un camino hacia Dios. Creía en la contemplación de la naturaleza, en atribuirle al Creador sus bellezas y, por medio de ellas, alcanzarlo. La vida mística del santo era un juego de vaivén entre los sentidos y el alma, entre la negación de los placeres y el deleite sensorial. Definitivamente, él, que traspuso a sus propios versos la frase de la santa de Ávila: “¡Muero porque no muero!”, supo llegar a esa exacerbación de la vida que colinda con la muerte, él también vivió de una forma apasionada. Radica en esto el que, como manifestó el poeta chileno, el santo hubiese podido exclamar junto con él “Ay cuerpo/ ¿quién fuera eternamente cuerpo? ¡El encantamiento de estar vivo!”. Prueba de ello son los versos de “Llama de amor viva”:

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado. (OC2, p. 238)

En ellos, el alma, que se dirige al Amado llamándolo “cauterio suave”, “regalada llaga”, “mano blanda” y “toque delicado”, resalta el placer en ese ser herida por el amor, la dulzura del morir para sí misma a favor de vivir la eternidad del instante en el extremo de la vida. Esa violencia que el Amado ejerce en el alma de Juan de Yepes sabe a vida eterna y el santo, aún vivo, y quizá más vivo que nunca, declara a aquella fuerza sobrecogedora que “Matando, muerte en vida la has trocado”.

Una última cosa resalta en el erotismo de los poemas de San Juan y es que no se enmarca en el erotismo permitido por la iglesia. Es trasgresión. En “La noche oscura”, se ve al alma salir a hurtadillas, en la noche, a visitar a su Amado (que no mora con ella) para unirse con él y en “Cántico espiritual”, la amada, tras haber “beuido” en la bodega de su amado, haber recibido su pecho, aprendido “sciencia muy sabrosa”, y dádole “de hecho a ella sin dejar cosa”, le promete ser su esposa. En ese orden. De esta forma, la metáfora erótica de la poesía sanjuanística mantiene intacta la violencia del encuentro erótico, la muerte y el desprendimiento que requieren del individuo. La angustia, el vértigo del vacío, no se ven atenuados en lo absoluto.

También Gonzalo Rojas concuerda en su poesía con la visión que Georges Bataille propone del erotismo como “aprobación de la vida hasta en la muerte”²⁴. El “yo lírico”, en la mayoría de las ocasiones, parece encontrarse en un trance, fuera de sí, en otras palabras, muerto para sí, y en este fenecer es que logra vencer a la muerte, es decir, vivir con la mayor intensidad, en contacto con el Ser o, como diría el propio Bataille, en la plenitud de la “experiencia interior”. Baste recordar el poema “Del sentido”, citado con anterioridad, en el que el delirio del éxtasis, de la desintegración individual, se hace patente a través de un lenguaje dislocado que, sin embargo, desborda vida. La afinidad entre Bataille y Rojas va aún más lejos. El poeta se identifica plenamente con las ideas del pensador. Admite el

²⁴ Georges Bataille. *Op. Cit.* p.15

erotismo como trasgresión y va más allá en su poema “Aiuleia por la resurrección de Georges Bataille”:

A él encomiendo mi hambre por
santo torrencial descarado, a él
mi libertino
liberto de todo, por
vidente y riente
que apostó entero al orgasmo al
desollamiento vertiginoso
de ser en el exceso hombre (H, p. 77)

Quizá Georges Bataille no se encontraría muy conforme, en su irreligiosidad, de ser identificado como un vidente libertino, custodio del hambre, “santo torrencial descarado”, del sujeto lírico de Rojas; sin embargo, no renegaría del “desollamiento vertiginoso”, de la muerte, más real que simbólica, que representa el exceso de Ser. Tampoco podría negar que él mismo tuviera la visión de Dios en la vulva de Madame Edwarda²⁵ y que presintiera en el erotismo ese desbordamiento que lleva al hombre, en el éxtasis, a una conexión con su interioridad y con algo más, ya sea que esto exista o el sujeto se lo figure.

Tanto para Bataille como para Rojas, la mujer funge como ventana, como disparador de la experiencia “sobrenatural”. Para Bataille es la víctima sacrificial. Desde tiempos remotos, lo sagrado, en su aspecto más tangible, más íntimamente conectado con la vida, ha estado vinculado con la fecundidad terrestre y la mujer está unida místicamente con la Tierra. De aquí nace la divinización de lo femenino que viene desde las primeras civilizaciones y que Gonzalo Rojas y quizás el propio Bataille, de una manera mucho menos transparente, toman para sí, anexándole su propio simbolismo. Para Rojas, la mujer es puerta hacia lo sagrado, hacia lo Absoluto. Su poesía magnifica al ser amado, deifica lo femenino hasta el punto de convertirlo en el término de la procesión mística, en el Fundamento último. La unión sexual tiene dimensiones cósmicas. Según Marcelo Coddou, “el sexo omnipresente es el gran fecundador universal, nunca mero encuentro de dos cuerpos solitarios”²⁶ y encuentra su trascendencia en el parto, como bien lo ilustra el siguiente fragmento de “Los amantes”:

París y vamos juntos en el remolino gozoso
de esto que nace y nace con la revolución de cada día.
A tus pétalos altos encomiendo la estrella del que viene en los meses de tu sangre,
y te dejo dormir en la sábana. Pongo mi mano en la hermosura
de tu preñez, y toco claramente el origen. (H, p.106)

En el poema, los amantes están insertos en el continuo devenir del Universo gracias al acto amoroso y ese “nacer y nacer” proviene de la interioridad femenina. Pareciera que la mujer tuviera una preñez esencial que desembocara en el origen, al cual se vuelve sólo después de haber trascendido, de haber ido “más allá”, y que puede ser identificado con el Todo primordial, del que todos venimos y al que todos regresamos. Según Mircea Eliade, “La nostalgia de los ‘orígenes’ es, pues, una nostalgia religiosa. El hombre desea

²⁵ Cfr. Georges Bataille. *Madame Edwarda*. Barcelona: Tusquets, 1981 p. 44

²⁶ Marcelo Coddou. “Las claves visionarias”. En *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. en *Gonzalo Rojas*. Universidad de Chile (SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades): www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html (20 de junio de 2006).

reencontrar la presencia activa de los dioses, desea asimismo vivir en un Mundo tan fresco, puro y ‘fuerte’ como salió de las manos del Creador. Es la nostalgia de la perfección de los comienzos [...]”²⁷ El mito genésico es siempre el más socorrido. En la mayoría de las comunidades religiosas se vuelve a él en cada nacimiento, en las iniciaciones y en la necesidad de curar una enfermedad. Aludir a la cosmogonía implica restaurar el mundo, restaurar el Ser y devolverle su potencia original, su plenitud e integridad máxima. En el ámbito sagrado se está siempre naciendo.

Para Gonzalo Rojas, el parto como trascendencia del erotismo simboliza el nacimiento tras la muerte que experimentan los ejecutantes. En el acto erótico, dos individualidades se destruyen y se unen entre sí y al Todo: comparten el desbordamiento del Ser. Pero en lo femenino, en la preñez, está ya la potencia del renacimiento. El parto simboliza la fertilidad de la unión en términos espirituales: la renovación del Mundo y del Ser, la victoria sobre la muerte, la plenitud que sigue a la destrucción de la individualidad.

La mirada que el poeta chileno extiende sobre la mujer colinda con visiones primitivas y orientales, como la del *Cantar de los cantares*, con el que coincide profundamente, como veremos posteriormente. En San Juan, la imagen de lo femenino no goza de las mismas características, ya que la religión cristiana entiende la divinidad como un ente masculino y personal. El santo escribe desde la perspectiva femenina, atribuyendo a ésta la finitud del alma terrena y la dependencia del Creador. El universo, lo sagrado, tienen género masculino.

La muerte y el posterior nacimiento que atribuye Rojas al acto amoroso corresponden a la naturaleza cíclica del tiempo sagrado, que es infinitamente recuperable y repetible. Recobra el tiempo primigenio, se construye en un eterno presente a través de la repetición de determinados ciclos, marcados por los ritos o fiestas, que fenecen y se renuevan constantemente, otorgando al Mundo y a sus habitantes la misma frescura y la misma potencia de la que gozaban tras la Creación.

Tanto en la mística como en el arte y el erotismo se destruye el tiempo histórico. Al entrar en terreno de lo sacro, el tiempo se detiene y se amplía. Si bien, como hemos visto, San Juan no recurre a los mismos métodos que Rojas para establecer el reino del sin-tiempo, su poesía no deja de ser rito y de situarse en la eternidad.

Como sabemos, el rito es la representación de un mito, es decir, su reactualización. En el erotismo sagrado, el acto sexual funge como rito, es decir, revive determinados mitos de la comunidad en que se encuentra inserto. Estos mitos generalmente se remiten a las divinidades de la fertilidad, de los placeres o de los excesos; sin embargo, en otros casos, el acto sexual toma connotaciones más intrincadas y llega a representar toda la dimensión de lo sacro. En Gonzalo Rojas, la visión del erotismo como ciclo que incluye la revelación de lo sagrado, la ruptura o muerte del “yo” y la posterior unión con el Todo con el subsecuente renacimiento, puede ser interpretada de ambas formas: ya sea como un culto a la fertilidad o a los placeres, o como la actualización de un mito genésico, de El mito genésico de la cosmovisión del autor chileno: el mito fundador del universo como *continuum*, cuyo centro es lo femenino y la única fuente de sentido es el Eros, como el Amor lo fue para San Agustín.

En la obra de San Juan, el acto amoroso es la representación de la unión entre el alma y Dios. Cabe recordar que la sustancialidad de esta alianza, evidenciada por la metáfora erótica que alcanza el extremo de dejar a la “amada en el Amado transformada”,

²⁷ Mircea Eliade. *Op. Cit.* p.82.

es, para el cristianismo, no solo excepcional, sino herética. Denis de Rougemont que identifica a Eros como el amor pagano, proveniente de una tradición oriental (esta generalización es, muchas veces poco exacta en su obra) y al amor cristiano (del que posee un conocimiento mucho más profundo) como Ágape, explica que

Eros quiere la unión, es decir, la fusión esencial del individuo en el Dios. El individuo distinto –ese error doloroso- debe elevarse hasta perderse en la divina perfección. [...]

Ágape, al contrario, no busca la unión que se operaría más allá de la vida. “Dios está en el cielo y tú en la tierra.” Y tu suerte se juega aquí abajo. [...] No encontraremos a Dios por una *elevación* indefinida de nuestro deseo. ¡Por más que sublimemos nuestro Eros, nunca será otra cosa que nosotros mismos! En el cristianismo ortodoxo no quedan ilusiones ni optimismo humano.²⁸

El mito de la *unitio* amorosa con Dios a través del erotismo que encarnan tanto las obras de San Juan como las de otros místicos cristianos, como Santa Teresa de Jesús, se explica por un fuerte vínculo con tradiciones orientales como los poetas sufíes o el propio *Cantar de los cantares*, en su esencia original, que, a pesar de estar incluido en la *Biblia*, ha significado siempre una fuente de conflictos para la iglesia en cuanto a su interpretación que, dentro de la más estricta teología cristiana, ha sido platonizada hasta el extremo.

Tanto el *Cantar* como la poesía de San Juan son, entre otras cosas en común, aperturas en el tiempo histórico. El mito que recrean los sitúa en el tiempo sagrado y tanto el contenido como la estructura de ambas poesías delatan esta situación. Los amantes parecen encontrarse en un limbo sin cronología ni espacio definidos. El orden tanto de las acciones como de las propias estrofas de las obras, parece aleatorio e infinitamente repetible. Tanto el epitalamio bíblico como la obra del santo tienen finales anticlimáticos y poco definidos. Invitan a ser reordenados y recreados sin cesar.

En Gonzalo Rojas, esta renovación y actualización de los mitos, el destello de eternidad que representa la entrada en el tiempo mítico, tampoco se vive sólo a través de la temática de la poesía, que, sin embargo, como he expuesto anteriormente, refleja muy bien la forma en que mística, acto amoroso y poesía alcanzan un equilibrio sustentado en sí mismo al erigirse la conciencia sobre lo discontinuo y alcanzar su plenitud, esa quietud en movimiento que es el éxtasis, instante que contiene todos los instantes, tiempo pleno de sí, eternidad fugaz.

De una manera mucho más concreta, la presencia del tiempo mítico y de la unión mística en sí se vive a través de la forma de la obra del autor (que revisaremos en capítulos posteriores) y de la de los libros que constituye (que, como hemos visto, retoman y reviven cíclicamente determinadas obras). En la poesía de Rojas, como en la de San Juan, se vislumbra un proyecto que nada tiene que ver con la linealidad. Es coherente con su búsqueda de lo Uno: juega al tiempo circular, al sin tiempo, al presente colmado.

La oposición entre la discontinuidad y la continuidad se resuelve en Gonzalo Rojas a través de la experiencia del Eros y la poesía. Erotismo y arte poético forman una *re-ligión* que es capaz de restituir al hombre a su potencia máxima de ser, de devolverlo al paraíso, de unirlo con el Todo. En palabras de José Olivio Jiménez, uno de sus más lúcidos críticos, “El pensamiento poético de Gonzalo Rojas se mueve bajo este designio: salvar, sin negarlos, los desdoblamientos y fracturas del hombre en su condición real y temporal, y

²⁸ Denis de Rougemont. *Op. Cit.* p. 72

restaurar por el ritmo y la analogía la plenitud del ser en la unidad primaria del origen.”²⁹ A esta reflexión yo añadiría al ritmo y a la analogía el erotismo que, como he expuesto ya, cumple también la función de encontrar la unidad a partir de lo múltiple. Lejos de la ortodoxia de lo divino de cualquier iglesia, el erotismo dialoga, en la obra de Gonzalo Rojas, con la hondura más substancial del Universo, es portador de su expresión más auténtica. Es mística en tanto que funge como mediador entre el hombre y lo sagrado. El mismo autor concibe su poesía de esta forma. Prueba de ello es este fragmento de una entrevista que le realizó Juan Gabriel Araya:

Sí, yo creo que es posible una lectura religiosa [de su poesía]. Pienso, eso sí, que una lectura no adentro de la ortodoxia, no de una determinada confesión religiosa. Quiero decir de un pensamiento que implique una búsqueda y que esa misma búsqueda sea un incendio del sentido aparente. El poeta debe ligar o religar una cosa con otra y ésta con otra cosa que no sabemos, pues el hombre no ha descifrado todas las cosas. Ya se sabe, el hombre tiene un cerebro con una funcionalidad escasa. La fisiología del cerebro está diciendo cuan limitados somos.

[...] Constantemente vuelvo sobre estos temas de carácter sacro. Por ejemplo, hablo en mi poesía de alumbrados. El alumbrado es un modo de iluminación. Es el tipo que ve más lejos que el común de los mortales. Los alumbrados son místicos de abolengo árabe, sufi. Al respecto considero que San Juan de la Cruz está muy enlazado con los sufíes, por eso es que yo amo tanto a San Juan, y por eso también -no te parezca raro- que yo mezclo a San Juan con Bataille, aunque éste sea un profano. Sin embargo, es un místico. Un místico casi desde el libertinaje.³⁰

Mística sin ortodoxia, es verdad. Sin embargo, como bien apunta el mismo autor en el segundo párrafo de su declaración, existen tradiciones religiosas que influyen en su escritura y prestan sus términos, imágenes y concepciones del mundo a su poesía. La sufi es una de ellas; sin embargo, la judeo-cristiana tiene una inmensa importancia. La obra del autor chileno se encuentra unida en esencia tanto al *Cantar de los cantares* como a la poesía sanjuanista.

A continuación comenzaremos a revisar las semejanzas que estas tres obras guardan entre sí. Para empezar, abordaremos la forma en la que están constituidas, el lenguaje delirante que ostentan, fruto de la inefabilidad de la experiencia mística que recrean, y herramienta insustituible para su proyección en la eternidad y la expresión del Amor sacro en toda su potencia.

²⁹ José Olivio Jiménez. “Una moral del canto. El pensamiento poético de Gonzalo Rojas” en *Revista Iberoamericana*. Vol. XLV, N° 16-7 (enero- junio 1979), p. 375.

³⁰ Gonzalo Rojas en “Conversaciones con Gonzalo Rojas” por Juan Gabriel Araya. . en *Gonzalo Rojas*. Universidad de Chile (SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades): www.gonzalorojas.uchile.cl/entrevistas/index.html (20 de junio de 2006)

Capítulo 2

“Antes parecen dislates que dichos puestos en razón”: el *Cantar de los cantares* en el tratamiento del lenguaje de San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas

El poeta místico se impone una tarea imposible: comunicar al lector una experiencia infinita y arracional a través de un instrumento que, por lo menos a primera vista, parece inadecuado por finito y sistemático: el lenguaje.

Ya en el *Cratilo*, Platón plantea una de las primeras críticas al lenguaje. Esta sospecha se intensifica cuando los Padres de la Iglesia se plantean a Dios como referente de la palabra humana y se extiende a lo largo de toda la Edad Media y el Renacimiento. En el siglo XX es una preocupación central del pensamiento religioso (y también del profano, ya que es en la posmodernidad cuando algunos teóricos declaran al lenguaje como completamente insuficiente).

San Juan de la Cruz no es la excepción. El fraile carmelita es perfectamente consciente de la dificultad de su tarea comunicativa y dedica largas meditaciones al tema de lo sagrado como referente de las palabras. El santo parece declararse vencido por adelantado; sin embargo, emprende la tarea con consecuencias poéticas asombrosas.

El título que lleva este capítulo está tomado del prólogo de los comentarios de “Cántico espiritual”, escritos por San Juan a Ana de Jesús, religiosa de la misma orden que el santo, que, aparentemente, le pidió una declaración de sus versos. En esta breve introducción a su obra, el fraile cifra, sin quererlo, toda una poética. En ella habla de la infabilidad de su tema y de las formas en que lo aborda. Considero de suma importancia recordar el texto:

Por cuanto estas canciones, religiosa Madre, parecen ser escritas con algún fervor de amor de Dios, [...] y el alma que de él es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en su decir, no pienso yo ahora declarar toda la anchura y copia que el espíritu fecundo de amor en ellas lleva; antes sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se puedan bien explicar; [...] Porque, ¿quién podrá escribir lo que las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. Porque esta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebozan algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran.

Las cuales semejanzas, no leídas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura divina, donde, no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así, lo que de ello se declara, ordinariamente es lo menos que contiene en sí.

[...]Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle. (OC2, pp. 9-11)

Como podemos apreciar, la insuficiencia del lenguaje es una preocupación esencial del santo carmelita; sin embargo, no es consistente en cuanto a su declaración. En una primera impresión, parece que fray Juan se hubiese rendido ante la imposibilidad de la tarea de expresar sus experiencias místicas; pero, los versos que declaran sus encuentros amorosos existen y, al comenzar el prólogo, confiesa que “el alma que de él [del amor de Dios] es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en su decir”. En otras palabras, sí hay un decir de las almas tocadas por Dios y ese decir tiene la misma fuerza y desbordamiento que el mismo amor divino.

Son los versos, los “dichos de amor en inteligencia mística”, depositarios del “espíritu fecundo de amor”, los que no se pueden “declarar” en “toda la anchura”.

Si bien San Juan afirma que nadie puede expresar lo que el “Espíritu del Señor” hace entender, sentir y desear a las almas que son tocadas por él, opone a esta idea el hecho de que las almas “rebozan con figuras, comparaciones y semejanzas” algo de lo que sienten y de “la abundancia del espíritu vierten secretos misterios”.

Parece ser que, aunque mediante sus versos no logra sino expresar “algo” de lo que su alma reboza, es el lenguaje de la razón el que resulta verdaderamente insuficiente para expresar su experiencia. Sus imágenes, no leídas con “la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón”. Es decir, para quien pretende acercarse a estos versos por medio de la razón, éstos van a parecer carentes de todo sentido. Sin embargo, para quien lo hace con el espíritu abierto, los versos tienen la capacidad de presentar los misterios divinos y transmitir una experiencia que es infinita.

Y San Juan sabe que no está solo en su zozobra ante la inmensidad de la tarea de transcribir una experiencia divina. Menciona las Escrituras y, más concretamente, los “Cantares de Salomón” como sus antecedentes tanto en el contenido de lo que expresan como en la forma, pues, en ellos, el Espíritu Santo, como San Juan en sus versos, “habla en extrañas figuras y semejanzas”.

De ahí que tanto el epitalamio bíblico como los versos del santo, sean indeclarables. Por eso es que “los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así, lo que de ello se declara, ordinariamente es lo menos que contiene en sí”. Los versos tienen la inmensidad de la experiencia, la contienen, la recrean. Nunca pueden acabar de diseccionarse, de enumerarse sus significados. Tanto el *Cantar de los cantares* como la obra sanjuanística gozan, por participación, del infinito significado del mundo divino.

San Juan se sentía rebasado por la tarea que intentó acometer, sentía que las palabras no le alcanzarían; sin embargo, en su intento por expresar lo inefable, obtuvo una victoria sobre y para el lenguaje. De acuerdo con Luce López-Baralt,

En su esfuerzo por comunicar eficazmente el trance extático, San Juan destruye la lengua unívoca y limitada de sus contemporáneos europeos y maneja una palabra ambigua que tiene que ensanchar infinitamente para hacerla capaz de la inmensa traducción que le exige. Su revolución poética es tan radical y tan honda que San Juan no es comprendido ni por sus coetáneos- es el gran ausente de los tratados poéticos de los Siglos de Oro- ni por sus supuestos seguidores, ni, salvo contadas excepciones, por sus críticos, que abordan su literatura con precaución y timidez.¹

¹Luce López Baralt. *San Juan de la Cruz y el Islam. (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística)*. México: El Colegio de México, 1985.p. 21

Al enfrentarse a las limitaciones de la lengua, San Juan la revoluciona. Para ampliarla, primero destruye muchas de sus bases. Al acercarnos a la poesía del santo (y, muchas veces, también a los comentarios), lo primero que nos llama la atención es la fuerte ilogicidad que reina en sus palabras.

Nos sentimos desorientados ante versos como “Mi Amado, las montañas” o “el aire del almena” y ante la notable falta de ilación de muchas de sus estrofas, sobre todo en “Cántico espiritual”. Sin embargo, este fenómeno no es nuevo para la literatura mística. Muchos otros poetas religiosos, antes que el fraile carmelita, se habían visto en la necesidad de romper los límites de la lengua para ir en búsqueda de la expresión de lo inefable. Baste recordar a los místicos sufíes (con quienes tanto en común tienen tanto el santo como Gonzalo Rojas), a Catalina de Siena y a Ramón Lull, por ejemplo. Los místicos musulmanes defendieron siempre el uso de exclamaciones oscuras y disparatadas, verdaderos “dislates” que, según afirma Luce López-Baralt, eran conocidos con el nombre de *shatt*.

Pero Juan de Yepes sí que es un pionero en el contexto de la poesía renacentista europea. Sus versos representan un reto aun para los más versados críticos de nuestra época. Recordemos a Ménendez Pelayo sintiendo “religioso terror”² ante su lectura o al propio Dámaso Alonso concediéndoles el título de “los más dificultosos de la literatura española.”³ Incluso hay quien ha llamado a San Juan un “contemporáneo *avant la lettre*”. Sus imágenes, en efecto, parecieran tener filiaciones surrealistas o, cuando menos, ser posbaudelerianas.

Existen muchos factores que contribuyen a crear el misterio de la obra sanjuanista. Gran parte de sus elementos resultan volátiles, inestables, incluso fragmentarios: la estructura, el argumento, las imágenes, los personajes, los tiempos verbales, la cronología, el espacio. Colin P. Thompson asocia la lectura de “Cántico espiritual”, el más caótico de los poemas sanjuanistas, a una experiencia cinematográfica contemporánea:

Changes of speaker, audience, tense, location; large numbers of unrelated images; paradox, logical nonsense, constant uncertainty on the reader's part as to the exact meaning - the whole poem is constructed in this extraordinary manner. In parts it is almost impressionistic in feel, in other parts it seems to be using a sixteenth-century equivalent of modern cinematographic technique: flashbacks introduced without warning, events implied rather than stated, characters introduced in passing, focussed upon briefly, then discarded. No sequence of events can be followed except through small groups of stanzas, because the thematic progress of the poem is constantly being interrupted by glances to the future or the past [...] there is no ordered progression in time, place or argument[...].⁴

² Manuel Menéndez Pelayo. *La mística española*. Col. Clásicos y Maestros. Madrid: Afrodisio Aguado S.A., 1956. p. 183

³ Dámaso Alonso. *Op. Cit.* P. 18

⁴ Colin P. Thompson. *The poet and the mystic. A study of the “Cántico espiritual” of San Juan de la Cruz*. Oxford: Oxford University press, 1977.p.85 “Cambios de hablante, de oyente, de tiempos verbales y de localización; un gran número de imágenes inconexas; paradojas, sinsentidos, constante incertidumbre por parte del lector en lo que concierne al significado preciso- todo el poema está construido de esta manera. Hay partes en que se percibe casi impresionista, en otras partes parece estar usando un equivalente del siglo dieciséis de las técnicas cinematográficas modernas: retrospectivas introducidas sin previo aviso, eventos implicados, no constatados, personajes presentados al vuelo, enfocados brevemente y, luego, descartados. No se puede seguir una secuencia de los hechos más que en pequeños grupos de estrofas, porque el progreso temático del poema siempre se interrumpe con miradas al futuro o el pasado [...] no hay adelanto en el tiempo, el lugar o el argumento [...]” (La traducción es mía)

A esto se le pueden añadir otros factores como la abundancia de frases de sentido vago, el contraste entre la inmensidad y el detalle, la tensión entre lenguaje popular, culto, bíblico e incluso dialectal, la oscilación de los tiempos verbales, la yuxtaposición de elementos poéticos de las más diversas culturas (el grecolatino, el bíblico, el italianizante, el cancioneril, el popular, el sufi), etc.

Y la ambigüedad aumenta si tenemos en cuenta que de “Cántico espiritual” tenemos dos versiones, la del código de Sanlúcar de Barrameda (A) y la del código de Jaén (B). Solamente las primeras y las últimas siete estrofas del poema mantienen el mismo orden en estos códigos, además de que el código B tiene una estrofa añadida. Sorprende que, a pesar de la variación, el valor estético del poema no varíe.

Todo lo que se ha dicho hasta este momento de la poesía de San Juan de la Cruz puede ser dicho de la de Gonzalo Rojas. Él también duda de la certeza de las palabras para expresar las grandes realidades, como se lo expresó a Jacobo Sefamí durante una entrevista:

Si las palabras dicen y no dicen o, por lo menos, no alcanzan a decir y, cuando alcanzan a decir se te dan esclerosadas, a un milímetro de la retoricidad. Uno se encandila con lo que escribe, pensando que está muy bien dicho, que está muy bien mostrado el ser allí; pero sospechoso como es el poeta -sin renegar- dice: “alcancé”.⁵

Rojas vive su búsqueda por las palabras precisas, su intento por “alcanzar” la expresión fresca y adecuada, con un espíritu lúdico. En la misma entrevista declara ante los cuestionamientos de Jacobo Sefamí:

Todo esto lo digo a propósito de mi juego poético, porque es un gran tanteo, un gran balbuceo, todo esto; es un gran tartamudeo y un gran centelleo.⁶

Así, el poeta de Lebu vive su ejercicio poético como una búsqueda. Su oficio consiste en apuntar hacia la expresión que recree las experiencias místicas, el mundo numinoso y amoroso que conforma su cosmos de poeta, de la mejor forma, aunque las palabras jueguen a rozar las verdades, a darnos apenas una luz de la realidad. Por eso nos encontramos muchas veces con “casis” diseminados en su poesía, que revelan que la palabra apenas está alcanzando, como aquel que se encuentra en el poema “Al silencio”, que más que referirse a una condición *quasi*-divina y *quasi*-genésica del silencio, se refiere a la cortedad de los vocablos en cuanto a vehículos del significado del poema:

porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro. (OS, p. 48)

Aunque no es difícil encontrar ejemplos en la obra de Gonzalo Rojas de estructuras lineales y de sintaxis ajustada a las gramáticas escolares (sujeto + verbo + complementos), y también podemos toparnos con alteraciones mínimas, comunes en la poesía e, incluso, en el español cotidiano, su obra percibida como una totalidad opera de la misma forma que la poesía sanjuanista y, de ser leída con ojos racionalistas, parecería un cúmulo de “dislates”.

Tampoco la obra del poeta chileno “ha menester distintamente entenderse”. Y sus versos, como buenos “dichos de amor en inteligencia mística”, tampoco pueden ser

⁵ Jacobo Sefamí. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., 1993. p. 33

⁶ *Ibidem*. p. 31

declarados en toda su anchura. La poesía de Gonzalo Rojas comparte una gran cantidad de rasgos con la poesía de San Juan de la Cruz. También en ella se encuentran muchos elementos volátiles e inestables, fragmentarios, ilógicos. La falta de fijeza en la escena es notable, así como la vaguedad de los significados y la incertidumbre con respecto a las acciones acaecidas. La cronología y los espacios son también oscilantes y nos encontramos con frecuentes cambios de hablante e introducción de personajes que se desvanecen. Del mismo modo, en esta poesía existe una tensión entre diversos tipos de lenguaje, entre ellos el popular chileno, el culto, el bíblico, el latinizante, los galicismos y anglicismos e, incluso, el español de los Siglos de Oro. Como si fuera poco, también nos topamos con la yuxtaposición de elementos poéticos de las más diversas culturas, como los grecolatinos, fenicios, bíblicos, sufíes, de los Siglos de Oro españoles, populares, románticos, simbolistas, surrealistas, etc.

Así como el fraile carmelita ofrece dos versiones de su poema “Cántico”, el poeta chileno presenta diversas versiones de muchas de sus obras, ya que concibe su escritura como un organismo vivo en continua evolución. Sus textos aparecen y reaparecen en diferentes tomos, unas veces editados, otras veces con añadidos y modificaciones y, al igual que en la obra sanjuanista, el valor estético apenas sufre alguna alteración.

Se puede argumentar, con razón, que este aspecto dislocado y onírico de la poesía de Rojas es producto de su época, de su temporal filiación surrealista, del influjo de César Vallejo, de Paul Celan o, incluso, de Vicente Huidobro; que, en realidad, las imágenes de su poesía sí son posbaudelerianas y que el poeta es un fiel lector de Baudelaire y de un sinfín de poetas contemporáneos que contienen muchas de estas características en sus obras. Es verdad. Gonzalo Rojas no representa, como San Juan, una revolución tan marcada en la poesía (aunque no carece de una gran originalidad); sin embargo, también es cierto que está influido como pocos por las diferentes etapas de la literatura, que ha hecho suyas tradiciones remotas como la sufi o el tantrismo⁷, y que tanto San Juan de la Cruz como “El Cantar de los cantares” son elementos clave en la configuración de su obra.

Gonzalo Rojas es, antes que nada, un poeta del amor trascendente, un “místico concupiscente” y, como el fraile carmelita, no hace meros “juegos lingüísticos”; no existen en su obra “artificios retóricos”. El lenguaje “tartamudeante”, como él lo llama, y dislocado que emplea es un reflejo fiel de lo que transmite. Nada es gratuito. La configuración a-racional de los textos nos obliga a acercarnos a la experiencia a-racional que relatan: el éxtasis místico. La incoherencia formal de la obra sanjuanista y rojiana es coherente con el contenido de los versos.

Es cierto que muchos escritos místicos son delirantes, pero San Juan entiende su propia incoherencia desde el modelo de “los divinos Cantares de Salomón”. En el prólogo que aparece citado *supra* confiesa su identificación con este poema. Él, como, de acuerdo

⁷ Mircea Eliade y Ioan P. Couliano definen en su *Diccionario de las religiones* (Barcelona: Paidós, 2004.) el tantrismo como una doctrina vinculada tanto al hinduismo como al budismo cuyas principales divinidades son Shiva y su Shakti (energía femenina). De acuerdo con estos estudiosos, “Las diversas doctrinas de los escritos tántricos, llamados *ágamas*, *tantras* o *samhitas*, no son originales sino que toman muchos de sus elementos del *sámkhya-yoga*. Las prácticas tántricas son enormemente elaboradas y se fundamentan en una fisiología sutil más o menos próxima a la del yoga, pero que se expresa siempre en un “doble lenguaje” lleno de alusiones sexuales. Ponen el acento sobre la meditación a base de *mantras* comunicadas al discípulo durante su iniciación, sobre posturas (*mudras*) e imágenes simbólicas (*mandalas*, entre las cuales, una de las más simples y extendidas es el *yantra*), sobre complejas ceremonias, y, finalmente, sobre técnicas sexuales que en ocasiones suponen el acloppamiento ritual y la retención del semen.” p.175

con su percepción, lo hace el Espíritu Santo en el poema bíblico, “no pudiendo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas”. En el caso de Rojas se trata de una filiación inconfesada. A pesar de su obviedad (debido a su evidentísima y muy mencionada, aunque nunca estudiada a profundidad, relación con San Juan de la Cruz y a algunos calcos e imágenes que no pueden negar su procedencia), no encontré ningún documento que mencionara al epitalamio bíblico como una posible influencia. Sin embargo, es evidente que el *Cantar de los cantares* es una referencia obligada cuando se habla de la poesía de ambos autores.

El libro bíblico presta tanto al poeta chileno como al fraile carmelita las alas de su lenguaje y de sus imágenes para expresar un contenido que no difiere mucho de su propia esencia.

En ninguno de los casos se trata de una imitación superficial. San Juan adapta y aclimata como nadie el misterioso poema, incluso en algunas de sus características menos afines a la sensibilidad occidental, mientras que Rojas es un heredero digno del espíritu del epitalamio, cuyas imágenes y lenguaje refulgen con nueva vida cuando él las adapta a la propia obra.

En el epitalamio se perfilan ya muchos de los elementos del lenguaje de ambos autores: la frecuente incoherencia verbal, la dislocación de los versículos a menudo carentes de ilación, el fragmentarismo del argumento, las frases nominales, los cambios abruptos de paisaje, el cambio de enfoque de la amplitud al mínimo detalle, la oscilación del tiempo y las imágenes sensoriales, por mencionar algunos.

También el epitalamio es un poema abierto. Los amantes tienen la ligereza de los símbolos, y las interpretaciones que pueden realizarse de sus encuentros son infinitas. Como diría San Juan, quienes han intentado realizar una interpretación “aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así, lo que de ello se declara, ordinariamente es lo menos que contiene en sí” (OC2, p. 10)

Así, el *Cantar de los cantares* se presenta como un misterio insondable. Su esencial arbitrariedad lo hace sujeto de las más diversas reflexiones acerca de asuntos tan básicos como la identidad de sus protagonistas, la naturaleza de su argumento y el tiempo y el espacio en los que se desarrolla. Y es precisamente esa cualidad enigmática uno de los legados más importantes que hace a quien sabe seguir su camino. Tanto la poesía de San Juan de la Cruz como la de Gonzalo Rojas son partícipes del tremendo misterio del libro sagrado.

No se sabe si San Juan conocía la lengua hebrea; sin embargo, no le hubiera hecho falta para aclimatar a la propia obra las facetas misteriosas de “El Cantar de los cantares”, ya que tanto las imágenes oscuras como el sinsentido prevalecen en la *Vulgata latina*, versión que, se sabe de cierto, era la predilecta del santo. De ella tomó gran parte de las propias imágenes y formas lingüísticas. También la traducción de fray Luis de León conserva bien la esencia de la versión hebrea; sin embargo, aunque es muy posible que durante su estancia en Salamanca San Juan haya tenido acceso a esta versión, dada su contemporaneidad con el fraile agustino, no se ha hallado ninguna evidencia de que haya sido así.

Por su parte, Gonzalo Rojas es un asiduo lector de fray Luis de León y, aunque es evidente que tiene acceso a la más variada selección de versiones del epitalamio, es muy probable que el fraile agustino figure entre sus principales influencias en este sentido.

También es muy posible que parte del influjo que el poema bíblico ha tenido sobre él haya permeado por vía de la lectura del mismo Juan de Yepes.

Sea cual sea el caso, ambos autores han estado expuestos a los sinsentidos del *Cantar de los cantares* de una u otra forma, y en su obra han cristalizado gran parte de ellos, abriendo el mismo misterio contenido en las Escrituras. Estas son algunas de las formas que el *Cantar* ha heredado a nuestros poetas:

a) Diálogos delirantes.

La mayor parte del epitalamio está configurada en diálogos. Las expresiones de los amantes son exaltadas, reflejan el estado de éxtasis amoroso en el que se encuentran. Sus palabras están ebrias de amor y son, a la vez, embriagadoras. En el capítulo VII, el amado se dirige a su amada y le dice:

Y tu boca tiene la dulzura del vino
Que en los labios de los dormidos
Donde se ha derramado mueve palabras. (CCGC, p. 31)

Y esas palabras delirantes que emergen de los labios de los “dormidos”, de aquellos que están fuera de sí, y se invitan mutuamente a ser pronunciadas, fluyen sin parar a lo largo del poema, libres de cualquier tipo de atadura lógica, exaltadas en la contemplación y la unión. A continuación, un ejemplo:

Oh hijas de Jerusalén
Por los espectros y los espíritus de los campos
Yo os conjuro
No despertéis no despertéis
A mi amor si no tiene gana
Una voz
 Mi Amado
Helo ahí
 Viene
Vuela por las montañas
Salta por las colinas (CCGC, p.13)

En el fragmento citado nos encontramos con tres interlocutores no diferenciados. Primero, el amado se dirige a las “hijas de Jerusalén” para pedirles que no despierten a su amor (de nuevo se introduce este “dormir” amoroso). Después, sin ninguna ilación con el fragmento anterior, la Esposa (¿dormida?) habla de forma descoyuntada no se sabe si consigo misma o con las “hijas de Jerusalén”, observando a su amado en la lejanía. Ubicar a los personajes en un escenario sería imposible. Imaginar la situación del diálogo también.

Los diálogos participan de la indefinición del texto. La mayoría de las versiones del poema incluyen una especificación del hablante que resulta intrusiva en la belleza caótica del epitalamio; a lo largo del poema es difícil identificar al hablante; los amantes se confunden el uno con el otro en el canto de sus amores y algunos personajes se entrometen en sus coloquios para después desaparecer.

Si a la indefinición de los hablantes y la falta de ilación y de lógica de las expresiones habladas agregamos que éstas son en gran medida exclamativas, exaltadas, nos encontramos con un texto verdaderamente delirante.

Tanto San Juan de la Cruz como Gonzalo Rojas comparten esta característica en sus respectivas obras. En la obra del santo carmelita, es mayormente en “Cántico espiritual”, el poema que más influencia del *Cantar de los cantares* refleja, donde nos encontramos con estos diálogos febriles. Tampoco en el poema del fraile se distinguen fácilmente los hablantes, y algunas versiones implantan las mismas especificaciones de “Esposa” y “Esposo” que se introducen frecuentemente en el *Cantar*.

La estructura del poema sanjuanista es prácticamente la misma que la del epitalamio. Una pareja se busca, se encuentra y se une en un desorden delicioso, dirigiéndose palabras ardientes y descoyuntadas, ebrias de pasión. Una de las estrofas del poema ilustra de maravilla esta situación:

Apártalos, Amado,
que voy de vuelo. Buéluete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al ayre de tu vuelo y fresco toma. (P, p. 108)

La amada acaba de descubrir los ojos de su Amado reflejados en una fuente y no soporta su visión. Por eso, en el primer verso y en la mitad del segundo, le pide que los aparte, argumentando que va “de vuelo”. No sabemos hacia dónde vuela ni por qué esos ojos se lo impedirían, pero en la segunda mitad del segundo verso nos topamos con una sorpresa aún mayor. Sin previo aviso o marca alguna, hemos cambiado de hablante. Quien emite el habla, presumiblemente el amado, le pide a una paloma, que podemos identificar con la amada a causa del vuelo, que se vuelva (no sabemos si hacia él o sobre sus pasos) y le anuncia que “el ciervo vulnerado por el otero asoma al ayre” de su vuelo. Parece ser que habla en tercera persona de sí mismo convertido en ciervo herido. Hay dos metamorfosis, un vuelo, un cambio de hablante y tres de sujeto en una misma estrofa. Ejemplos como éste, verdaderamente vertiginosos, abundan en el poema. Los diálogos entre los amantes, que lo construyen, están llenos de ilogicidades que otorgan al texto un dinamismo sorprendente.

La “Noche oscura” posee solamente un diálogo. En un momento, la narración en primera persona que realiza la amada se interrumpe abruptamente y ella interpela a la noche. Las palabras que le dirige son todas exclamaciones que se refieren a la unión de los amantes, exaltadas y llenas de emoción:

¡ O noche que guiaste!,
¡o noche amable más que la aluorada!,
¡o noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! (P, p. 116)

La forma exclamatoria de los versos coincide con la esencia del éxtasis, en que el sujeto se haya fuera de sí y más que expresar argumentos racionales, acierta sólo a desahogar lo que sucede en su espíritu dando voces. Sin embargo, ninguno de los poemas de San Juan de la Cruz contiene exclamaciones extáticas tan intensas como “Llama de amor viva”. En el poema, un sujeto lírico, que apenas podemos identificar como la amada sanjuanista, interpela a una “llama” que devora y abrasa en amor a una misma vez en la

cúspide misma del éxtasis. ¿Qué diálogo puede haber mas delirante que aquel que tiene un interlocutor mudo, que jamás profiere una palabra?

El poema consta de cuatro estrofas independientes entre sí, sin ilación alguna, que podrían contener, cada una por sí misma, el significado completo del texto que, desde que se abre, hasta que se cierra, es una exclamación delirante, sin antecedentes o consecuencias. A continuación, una de las estrofas:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres;
¡rompe la tela de este dulce encuentro! (OC2, p. 238)

Más adelante tendremos ocasión de analizar detenidamente el poema completo; sin embargo, vale la pena notar la coincidencia de forma y contenido de la estrofa citada, ambos completamente extáticos, centrados en un presente sin miras hacia adelante o hacia atrás, desbordado de sí mismo.

En la obra de Gonzalo Rojas también podemos encontrar esta construcción de diálogos delirantes. Un ejemplo significativo se halla en el poema “Qedeshim qedeshot”, en el que el sujeto lírico y una hieródula fenicia sostienen el siguiente coloquio:

Pertenezco al Templo, me dijo: soy Templo. No hay
puta, pensé, que no diga palabras
del tamaño de esa complacencia. 50 dólares
por ir al otro mundo, le contesté riendo; o nada.
50, o nada. Lloró
convulsa contra el espejo, pintó
encima con rouge y lágrimas un pez: -Pez,
acuérdate del pez. (AA, pp. 202-203)

Llama la atención la forma en que la técnica de Rojas se distingue aquí de la del poema bíblico y de la de San Juan de la Cruz. Se trata, en efecto, de un diálogo delirante. Como el fragmento del *Cantar de los cantares* citado con anterioridad y aquél de “Cántico espiritual”, esta estrofa, mayormente dialogada, contiene una densidad de ideas y de cambios de hablante muy notable: la hieródula insiste sobre temas sagrados; el sujeto lírico, sobre temas prosaicos; las primeras palabras las pronuncia ella; sin embargo, no ha bien terminado el primer verso cuando ya comienza él a hablar, pero para sí mismo, en su pensamiento; antes de que termine el tercer verso ya está hablando con ella; la prostituta responde con llanto y un pez⁸ dibujado con labial sobre el espejo (de la cantidad de elementos discordantes que hacen de este texto un poema particularmente delirante ya hablaremos más adelante). Sin embargo, a diferencia de los textos que hemos citado con anterioridad, éste sí contiene las marcas de diálogo. Sabemos cuándo cambia el hablante y de quién se trata. Rojas tiene una técnica diversa para expresar el delirio. No se apoya en lo difuso de las identidades de los personajes, sino en otro tipo de elementos. Como el

⁸ Este símbolo representa muy probablemente a Jesucristo, ya que el vocablo ΙΧΘΥΣ significa “pez” en griego y, para los cristianos primitivos, estaba conformado por las siglas de la frase “Jesucristo, el hijo de Dios, el salvador” en ese idioma. El símbolo del pez persiste en muchas ramas del cristianismo actual.

ejemplo del epitalamio y el de “Cántico”, concentra una gran variedad de ideas en un espacio reducido, pero la agilidad de los versos encabalgados, que dan rapidez al poema, los abruptos cambios de hablante y de receptor (aunque estén bien señalados), y la gran cantidad de elementos contradictorios, discordantes y sorprendidos son los que dan al fragmento dialogado su calidad delirante.

Otro tipo de diálogo delirante lo encontramos en la poesía de Rojas cuando un hablante desconocido se introduce en el texto. Muchas de las veces ni siquiera llegamos a conocer su identidad y su alteridad está apenas sugerida. Puede tratarse, incluso, de otra faceta del sujeto lírico.

En el poema “Renata”, por citar un ejemplo, el sujeto poético se dirige, durante todo el poema, a una mujer en lo que parece ser una “Respuesta a ras de arrullo virtual” a un “entendido descifrado e-mail hermoso”. Le describe su propia belleza y le habla de un erotismo trascendente del cual ella es el centro. El texto parece una unidad, dislocada, en efecto, y un tanto incoherente, si se quiere, pero una unidad, hasta que los últimos dos renglones nos desmienten:

-Sigue tú:
el Tao eres tú.⁹

En lo que parecía ser un *e-mail*, de pronto aparece una marca de diálogo, un guión. Si el sujeto poético se estaba dirigiendo todo el tiempo a esta mujer, sin necesidad de este tipo de marca, ¿quién es el hablante que se introduce y por cuál medio lo hace? Parece tratarse de un medio oral, no escrito; parece que esas palabras fueron pronunciadas por alguien. ¿Se trata del mismo sujeto poético? Es un misterio. Este tipo de diálogos en que un hablante se introduce sin dar a conocer su identidad (podría incluso identificarse con un desdoblamiento del sujeto poético) es muy común en la poesía de Gonzalo Rojas.

Por último, quisiera hacer notar que no solamente la estructura de los diálogos les confiere un carácter delirante. Así como en los diálogos de la obra de San Juan de la Cruz y en el epitalamio bíblico existe un contenido extático, también el poeta chileno lo plasma. Baste revisar un fragmento del poema “A una perdida”, en el que una mujer en éxtasis amoroso relata sus visiones al sujeto lírico:

“Ahora y siempre veo que mis ojos están
adentro de otros ojos, como un sol repetido
sin cesar sobre mí, como el beso del hombre
que me daña y me ahonda por boca de mi Amante.”¹⁰

Las comillas marcan la locución; sin embargo, no por definida deja de contener delirios. La imagen que se le presenta a esta “vidente erótica”, bien podría ser representada en un cuadro surrealista. A pesar de no estar enunciada en un tono exclamativo, no hay nada racional en ella.

Así, en la obra de Rojas nos topamos con diversas técnicas para introducir diálogos delirantes. Las comunicaciones entre los amantes siempre están llenas de elementos ilógicos, o, mejor, a-lógicos, que evidencian el éxtasis de la unión. Y, aunque difiera en

⁹ Gonzalo Rojas. Poema inédito. Consultado en: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antología/index.html> (20 de junio de 2006).

¹⁰ *Idem*.

método y forma del *Cantar de los cantares* y la poesía sanjuanista, al final, los resultados de las tres obras son muy similares.

b) Introducciones fugaces de personajes secundarios

Otro de los elementos ilógicos del *Cantar de los cantares* es la introducción esporádica de personajes que, como aparecieron, se desvanecen. Estos personajes son interlocutores breves de los amantes y su presencia es tan fugaz que prácticamente no alcanza ni la concreción física.

Los más recurrentes de entre estos personajes son las “hijas de Jerusalén”. A estas doncellas se apela varias veces durante el poema. Ambos amantes se dirigen a ellas para hacerles algunos comentarios y peticiones. Entre ellas se encuentran:

Conjuroos, hijas de Jerusalén, por las cabras y por los ciervos monteses del campo, si despertáredes o velar hiciéredes a la amada hasta que quiera. (CCFL, p. 36)

Yo os conjuro, hijas de Jerusalén, que si halláredes a mi querido, me lo hagáis saber que soy enferma de amores. (CCFL, p. 76)

Estas doncellas hierosolimitanas tienen dos breves intervenciones durante el poema. Al ser cuestionadas por la amada acerca del paradero de su “querido”, responden, como para dar pie a que ella describa al amado:

¿Qué tiene tu amado más que otro amado, porque así nos conjuraste? (CCFL, p. 76)

Y, una vez que la amada ha terminado de describirlo, vuelven a interrogar:

¿Adónde se fué el tu amado, hermosa entre las mujeres? ¿Dónde se volvió el tu querido y buscarle hemos contigo? (CCFL, p. 77)

Además de las “hijas de Jerusalén”, en el epitalamio bíblico aparecen los guardias que hacen la ronda de la ciudad, con quienes se encuentra la amada en sus búsquedas por su querido en dos ocasiones. La primera los interroga sobre su paradero y la segunda es agredida por ellos, quizá por callejear a altas horas de la noche.

Dos grupos de personajes que permanecen completamente anónimos aparecen también en el poema. El primero de ellos es interpelado por el amado, quien, para solazarse al lado de su amada, le pide:

Atrapad las zorras las zorrillas
Que traen la ruina
Porque la viña está en flor. (CCGC, p. 14)

Al segundo grupo también se dirige el amado. Esta interpelación resulta particularmente curiosa, ya que ocurre en un momento de gran intimidad de los amantes. El amado acaba de entrar en su jardín (presumiblemente una metáfora de la amada, como veremos más adelante) y percibe todas las bondades del huerto. Momentos antes y momentos después no figura nadie alrededor de los amantes; sin embargo, el amado, de un

momento a otro, parece volverse hacia un grupo de hombres, invitándolos a ser partícipes de su festín:

En mi jardín entraba
Hermana mía y esposa

Y la mirra y toda su esencia yo hurtaba
Y todo el panal de miel comía
Y el vino y la leche bebía

Oh compañeros comed
Hasta aturdiros bebed amigos (CCGC, p.23)

Algunos personajes más son introducidos fugazmente en el *Cantar*. Entre ellos, una “hermanita” de la amada. Salomón y sus guerreros son insertados también en el texto; sin embargo, existe la duda de si el rey hebreo y el amado son la misma persona o de si el monarca es un personaje alterno.

Todo ese repertorio de personajes tiene partes fugaces en la obra. Jamás un personaje es introducido con conocimiento de causa o su aparición está cimentada en el volátil argumento. Los personajes secundarios son casi fantasmas que hacen eco a las palabras de los amantes y después desaparecen sin dejar rastro.

“Cántico espiritual”, de San Juan de la Cruz, presenta esta misma característica. A lo largo del poema nos topamos también con personajes introducidos al vuelo. Algunos de ellos, incluso, coinciden con los personajes del epitalamio bíblico.

Al comenzar el poema, la amada se encuentra en busca de su amado y, a su paso, interroga acerca del paradero del desaparecido a los “Pastores, los que fuerdes/ allá por las majadas al otero”, a “todos cuantos vagan” y, sorprendentemente, a los “bosques y espesuras, /plantadas por la mano del Amado” que, al ser interlocutores de la amada, se animan y responden:

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura. (OC2, p. 14)

Ninguno de estos personajes vuelve a tener una intervención en la obra. En cambio, aparecen las “ninfas de Judea”, maravillosa combinación entre las doncellas del *Cantar de los cantares* y la mitología griega. A ellas, la esposa las exhorta a no importunar la unión de la siguiente forma:

¡Oh ninfas de Judea!,
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales,
y no queráis tocar nuestros umbrales. (OC2, p. 16)

La estrofa no puede ocultar su parentesco con el poema bíblico. Sin embargo, a diferencia del texto sagrado, estos personajes femeninos son mencionados por San Juan de la Cruz sólo una vez.

Por último, en “Cántico”, la esposa pide, presumiblemente al mismo grupo de personajes anónimos a quienes se dirige el esposo en el *Cantar*:

Cazadnos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y no parezca nadie en la montaña. (OC2, p. 16)

Esta petición se hace también en un momento en que, según parece, se está llevando a cabo la unión de los amantes. Tanto los personajes a quienes se dirige la súplica de detener a las zorras, como las “ninfas de Judea” parecen aparecer en un momento en que los amantes se encontraban en absoluta soledad.

La obra de Gonzalo Rojas también participa de esta particularidad; sin embargo, una vez más, lo hace de una forma diversa. Hemos ya visto, en el apartado anterior, que, en ocasiones, el poeta chileno introduce marcas de diálogo sin ninguna justificación y que, algunas veces los personajes que toman la palabra carecen de identidad definida y que, incluso, podrían interpretarse como desdoblamientos del sujeto lírico.

Además de estas introducciones de diálogos inesperados, Rojas hace participar en sus poemas a algunos personajes secundarios, que así como aparecen, se evaporan. Su originalidad radica, sin embargo, en que estos personajes son, en la mayoría de los casos, escritores con los cuales dialoga. De pronto Rimbaud o Ezra Pound irrumpen en un poema amoroso.

Estas irrupciones son verdaderas intertextualidades, parodias que inyectan a la obra de Rojas el espíritu de otras obras que él considera parte de su “genealogía del espíritu”.

En el poema “Baudeleriana”, cuyo título implica de por sí una intertextualidad, el sujeto poético describe la belleza de una mujer y reflexiona sobre el amor. Dos personajes son introducidos a lo largo del poema:

Astucias que le son y astucias que no le son
dijera Ovidio: los tacones
le son, ojalá altos [...] ¹¹

[...]-”Piénsese
irrumpe entonces a esa altura Borges con asfixia, ¿quién
sino el Aleph pudiera entera esquiza y
bestia así olfatear, besarla en el hocico, ¹²

En el poema “Oriana” ocurre el mismo fenómeno:

[...] Lacan el rey
se lo diría igual: ándeje, vuélele paloma
casi en mexicano, no
le transe a la depre[...] (DO, pp. 10-19)

¹¹ Gonzalo Rojas. Poema inédito. Consultado en : <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antología/index.html> (20 de junio de 2006)

¹² *Ídem*.

Allí están Baudelaire, Ovidio, Borges y Lacan hablando en el interior de los poemas amorosos de Rojas. Y en el fragmento citado de “Oriana” hay, acaso, un hablante más. La frase “vuélele paloma” es muy parecida al “vuélvete paloma” de San Juan de la Cruz. Quien pronuncia estas palabras en la obra rojiana podría ser el mismo santo, o, incluso, el Amado sanjuanista, en cuya boca se escuchan en la versión original, adquiriendo una misma voz y un mismo rostro con el psicoanalista francés. No sería la única vez que San Juan o su personaje aparecen insertos en la obra del chileno, como veremos más adelante.

Por último, en otras ocasiones, como ocurre en la poesía del carmelita, el sujeto lírico interpela a entes normalmente inanimados que adquieren vida al convertirse en sus interlocutores. Dos ejemplos de lo anterior los encontramos en los poemas “Eso que no se cura” y “Código del obseso”:

Ella duerme en el fétetro
que me sirve de almohada.
Dormid con ella, oh todos mis placeres.
Veladla. Desveladla.
Poseedla, placeres inauditos.
Reventadla.
Placeres que he engastado no en diamante
pero en demente, sí, placeres míos,
rasgadla, devolvedla a sus cenizas [...] (OS, pp. 107-108)

[...]
3) unigénito, seco de aroma,
entre el aire y el descaro
del aire, ni rey
a remolque de esta invención, ni tamaña concubina
venusina, flaco
y único:
-Galaxias
no me quiten el sol. Pajar del cielo:
lo que busco es un pelo. (AA, p. 266)

En el primer fragmento, perteneciente a “Eso que no se cura”, los placeres del sujeto lírico se convierten en sus interlocutores. A ellos se dirige para pedirles que desempeñen algunas acciones que recaen en la persona de su amada. Durante la mayor parte del poema no figuran como personajes y, al final, intempestivamente, el hablante les dirige las palabras que he referido más arriba.

En la segunda cita, obtenida del poema “Código del obseso”, el sujeto lírico busca un pelo de muchacha, un pelo a través del cual se construye la figura femenina y que, como se descubrirá más adelante, está muy conectado con el *Cantar de los cantares*. Al final del texto, se introduce un guión de diálogo y el sujeto poético hace a las “galaxias” y al “pajar del cielo” sus interlocutores, demandándoles ese pelo, equiparado con el sol.

Así, en las tres obras, cada una de ellas con su particular manera, existen los personajes secundarios introducidos al pasar, que aparecen y desaparecen sin justificar su existencia en la trama, contribuyendo a dar a los textos una mayor apertura significativa basada en la polifonía y la ilogicidad.

c) Acción difusa.

No hay nada que suceda en el *Cantar de los cantares* que se pueda constatar. Las acciones están siempre sugeridas y la trama es una nebulosa inesquematizable. Esto se debe a diversas razones. La estructura delirante general del epitalamio, así como la polisemia y el misterio de muchos de los versículos contribuyen mucho a esta indeterminación; sin embargo, en lo relacionado directamente con la acción, ayuda mucho una tendencia a elidir los verbos que viene desde el original hebreo y se mantiene en la *Vulgata latina* y en otras versiones posteriores, como la de fray Luis de León, que oscila entre omitir el verbo, escribirlo, o sugerirlo entre corchetes. A continuación algunos ejemplos:

Fragrantia unguentis optimis. Oleum effusum, nomen tuum[...] (CCVL, p. 25)

Lindas [están] tus mejillas en las perlas; tu cuello en los collares. (CCFL, p. 26)

Voz de mi amado [se oye] [...] (CCFL, p. 27)

Ego dilecto meo, et dilectus meus mihi (CCVL, p. 93)

En la mayoría de los casos se trata de un verbo copulativo elidido; sin embargo, en otros, como en el penúltimo ejemplo citado, se omiten incluso verbos predicativos. Este fenómeno ocasiona que se dificulte aún más la intelección del poema, cuyo significado aumenta su vaguedad y cuya estructura aparece como más descoyuntada.

El siguiente fragmento de la *Vulgata* me parece particularmente representativo. En él hay, por lo menos, tres verbos elididos. No aparece más que un participio con función de adjetivo:

Favus distillans labia tua, sponsa, mel et lac sub lingua tua, et odor vestimentorum tuorum sicut odor thuris (CCVL, p. 61)

Gran parte del *Cantar de los cantares* se consagra a la descripción de los amantes. Como veremos más adelante, la hermosura es cardinal para la obra y ésta adquiere dimensiones metafísicas. El epitalamio bíblico es, en gran medida, contemplativo. Dada esta naturaleza y la cualidad extática de muchas partes de la obra, es natural que estén privilegiados sobre la acción los estados, las esencias y los calificativos. Existen largos fragmentos en el poema donde no hay verbos principales, sólo subordinados, que, normalmente, se encuentran dispuestos en oraciones adjetivas. A continuación, un ejemplo:

Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt. Capilli tui sicut grex caprarum, quae apparuerunt de Galaad.

Dentes tui sicut grex ovium, quae descenderunt de la lavacro, omnes gemellis foetibus et sterilis non est in eis.

Sicut cortex mali punici, sic genae tuae absque occultis tuis. (CCVL, p. 93)

Como podemos observar, al comenzar el fragmento, hay dos oraciones con verbos principales; sin embargo, a partir del primer punto, no hay ni uno solo. Todos los que aparecen desempeñan funciones calificativas.

Así, si los verbos son de por sí escasos y gran parte de los que figuran en el poema desempeñan su función subordinados a los sustantivos, las acciones dentro del libro bíblico se presentan como escasas y difusas, sugeridas más que verdaderamente relatadas.

Y una última característica de los verbos del *Cantar de los cantares* ayuda a llevar al colmo la falta de fijeza de las acciones: la inconsistencia de los tiempos verbales. Las lenguas semíticas son muy flexibles en cuanto a la temporalidad. El pasado de un verbo semítico no está clavado a su propia forma, inseparable del carácter irrepetible de un hecho. Todo es siempre en las escrituras; toda acción se encuentra enclavada en un eterno presente.

No hay manera de distinguir qué paso antes, qué siguió a esa acción. Dentro del epitalamio bíblico, hay fragmentos muy breves en los que se puede distinguir una trama y aun estos segmentos varían de traducción en traducción. Fray Luis, que mantiene de manera magistral la cualidad delirante del epitalamio en su versión, da perfecta cuenta de estas fluctuaciones de temporalidad verbal que terminan por anular toda cronología:

Al olor de tus unguentos buenos. [Es] unguento derramado tu nombre: por eso las doncellas te amaron.

Llévame en pos de ti correremos al olor de tus unguentos. Metióme el Rey en sus retretes: regocijarnos hemos y alegrarnos hemos enmembrárenos han tus amores más que el vino: las dulzuras te aman. (CCFL, p. 25)

El fragmento es verdaderamente vertiginoso. En él hay siete cambios de sujeto y siete cambios de tiempo verbal. Intentemos seguir la acción: la primera frase parece tratarse, por la preposición que la antecede, de un complemento directo, indirecto o circunstancial. No hay rastros del verbo al que complementa. No hay acción, sólo una leve sugerencia de que la amada se encuentra en busca del aroma de los “ungüentos buenos” de su amado. La segunda frase también carece de verbo en la versión original, aparentemente; sin embargo, fray Luis introduce entre corchetes el verbo “ser” en la tercera persona singular del presente indicativo. Parece ser que aquellos unguentos a los que se refiere la amada, en plural en un principio, en singular después, son el nombre del amado, a causa del cual, como vemos en la oración introducida por los puntos suspensivos, las “doncellas” lo “amaron” (en pretérito de indicativo).

Poco después, nos topamos con un imperativo conjugado en segunda persona de singular (“llévame”), seguido de un futuro de indicativo conjugado en la primera persona del plural (“correremos”). Pareciera que la amada invita al amado a llevarla tras de sí en pos de sí mismo.¹³ Como si esta contradicción no fuera suficiente, la siguiente oración introduce, de nuevo, un pretérito de indicativo (“Metióme”), como si se implicara que la acción ha sucedido. No sabemos si se trata de una retrospectiva o si el lector se ha perdido de una serie de eventos. La última vez que avistamos a los amantes ella lo invitaba a correr, ahora no sabemos si se encuentran dentro de los “retretes” del Rey o si ya han salido de ahí. A este pretérito le siguen tres formas de futuro que predicen el gozo y embriaguez mutua de los amantes (¿dónde? ¿en los retretes?). Finalmente, el fragmento se cierra con un

¹³ Ceronetti elimina en su versión esta discordancia, traduciendo: “¡Arrástrame contigo en tu carrera!” (CCGC, p. 9), que elimina la reiteración de seguir el aroma que desprende el nombre del amado. Sin embargo, la Vulgata latina ostenta la misma dificultad que la versión del fraile agustino y dice: “*post te curremus in odorem unguentorum tuorum*” (CCVL, p. 25)

presente de indicativo: “las dulzuras te aman”. No podemos evitar relacionar a estas “dulzuras” con las “doncellas” del principio de la cita. Sin embargo, nos encontramos perdidos ante la oscilación de la temporalidad: ¿lo “aman” o lo “amaron”? Ante tanto vaivén, la cronología se rompe. No hay distinción entre presente, pretérito y futuro. Todo fue, todo es y todo será.

San Juan de la Cruz asimila como nadie esta indeterminación de la acción del epitalamio que implica una dislocación mucho más profunda que aquella que sus contemporáneos conseguían mediante el hipérbaton latinizante que, por lo demás, poco permeó en las obras del carmelita.

El santo castellano hebraíza sus poemas y los dota de la movilidad de la lengua semítica. El lenguaje de las escrituras presta al castellano por vía de San Juan sus alas y le abre las puertas de la eternidad.

Ya Dámaso Alonso¹⁴ ha estudiado el comportamiento de los verbos en la obra sanjuanista. Los resultados de su estudio hacen evidente la filiación de la poesía del santo con el epitalamio bíblico. Para empezar, los verbos son, como en el libro sagrado, relativamente escasos. Predomina la función del sustantivo sobre la acción.

Nos encontramos con numerosas estructuras donde el verbo ha sido elidido. Uno de los fragmentos más polémicos del santo y que revisaremos con mayor frecuencia y bajo distintos ejes temáticos, presenta esta característica. Son las estrofas 14 y 15 del Códice de Jaén de “Cántico espiritual”:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nimerosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos,

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (OC2, pp. 15-16)

Ni un solo verbo, ni siquiera el verbo copulativo que podría unir al Amado con todos estos elementos enumerados, aparece en estas estrofas. Nos topamos con un recuento de frases sustantivas. Sólo una de ellas es preposicional y su función es adjetiva.

En otras ocasiones, nos topamos con estrofas que contienen formas verbales sustantivadas o adjetivadas y ni un solo verbo que indique una acción. Ejemplo de esto es la estrofa 24 de “Cántico”, en el mismo códice:

Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado. (OC2, p. 17)

¹⁴ Dámaso Alonso. *Op. Cit.* p. 136-138.

La función adjetival de los verbos también se extiende a oraciones subordinadas. Como en *Cantar de los cantares*, nos encontramos con estrofas en que no existe un verbo principal. Uno de estos ejemplos nos lo ofrece “Noche oscura”:

¡Oh noche que guiaste,
oh noche, amable más que la alborada:
oh noche que juntaste Amado con amada,
amada en el Amado transformada! (P, p. 116)

Los dos verbos conjugados que aparecen en la estrofa, “guiaste” y “juntaste”, son, cada uno, el núcleo de una oración subordinada adjetiva que califica a “noche”. Cumplen la misma función que “amable”. Toda la estrofa es una loa de la noche, como muchas de las estrofas sin acción del *Cantar de los cantares* son loas de los amantes. También la poesía de San Juan es, en gran medida, contemplativa y extática y, por eso, es natural que privilegie, como el epitalamio, los estados, las descripciones y las esencias sobre la acción.

Un último ejemplo en esta línea nos lo proporciona Dámaso Alonso, cuando resalta que existen ocasiones en las obras de Juan de Yepes en las que a un solo verbo corresponde un complemento múltiple¹⁵. Una muestra nos la entrega el siguiente fragmento de “Cántico”:

A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores.

Por las amenas liras
Y canto de sirenas os conjuro[...] (OC2, p. 17)

Al único verbo conjugado, “conjuro”, le corresponden nada menos que once complementos de objeto directo, frases sustantivas. Once sustancias se relacionan con una sola acción.

Finalmente, me interesa mencionar el uso indiscriminado de los tiempos verbales y la introducción de acciones implícitas. La estructura de los poemas sanjuanistas, como resulta evidente, es muy similar a la del epitalamio hebreo. Así como en éste encontramos secuencias de acciones inconexas, con cambios abruptos de sujeto y tiempo verbal, podemos hacerlo en la obra del santo. Coincidimos con Luce López-Baralt en su intuición cuando se pregunta:

¿Está San Juan de la Cruz de alguna manera evocando en su propia poesía –consciente o inconscientemente- esta característica dislocación de los tiempos verbales de una lengua tan ajena a él como el hebreo (y, también nos detendremos en ello, el árabe)? Porque lo cierto es que el lector del “Cántico” experimenta unos zigzagueos temporales que no son del todo ajenos a los que experimentamos ante el *Cantar*, pero sí extraños y novedosos en el contexto de un poema europeo del siglo XVI.¹⁶

¹⁵ Confr. Dámaso Alonso. *Op. Cit.*. p. 137

¹⁶ Luce López Baralt. *Op. Cit.* . p. 41

Y, en efecto, “Cántico” presenta una oscilación de temporalidad notable. La primera estrofa se encuentra enunciada en pretérito, la segunda en futuro de subjuntivo, la tercera en futuro, la cuarta en antepresente de indicativo, la quinta de nuevo en pretérito, la sexta en futuro y la séptima en presente. Podría continuar la enumeración de cambios abruptos de temporalidad, pues salvo efímeras continuidades (de dos o tres estrofas), el poema está construido así en su totalidad.

Los tiempos de “Cántico” terminan, como en el poema bíblico, por anularse e instaurarse en el eterno presente del éxtasis. La misma temporalidad de “Llama de amor viva” que, en lugar de recurrir a la anulación por contradicción, se enuncia, directamente, en presente. Sólo dos verbos de este poema representan una excepción y sólo uno de ellos es un verbo principal. El primero es el antepresente en la oración: “Matando, muerte en vida la has trocado”. Llama la atención que la introducción de esta perífrasis no rompe completamente la continuidad temporal, ya que no se trata de un pretérito, sino de un tipo de presente anterior, cuya acción continúa en el momento de la enunciación. El único verbo que en verdad desgaja un poco la unidad es el segundo, un copretérito que se encuentra en una oración subordinada adjetiva que califica al “sentido”, que, antes de ser iluminado por la llama, “estaba oscuro y ciego”. Brevísima retrospectiva. Cabe señalar, además, que el copretérito ejerce una violencia mucho menor a la continuidad que la que podría ejercer un pretérito, mucho más tajante. El poema más ardiente del santo carmelita se enciende en un presente total, sin interrupciones, nítido y desbordante.

Vemos así, que los extremos se juntan. Tanto “Cántico”, como “Llama de amor viva” relatan un éxtasis presente en el momento de la enunciación. Uno recurre a una desconcertante variedad de tiempos verbales que terminan abriendo las puertas de la eternidad; el otro se concentra en el presente y en él nos abre el abismo. La infinitud es el verdadero tiempo de la poesía sanjuanista.

Gonzalo Rojas también ubica muchos de sus poemas amorosos en la eternidad. Y, aunque, en ocasiones sus técnicas varían con respecto al epitalamio bíblico o la poesía de San Juan de la Cruz, obtiene, casi siempre, efectos muy similares.

La acción también tiende a ser difusa en la obra rojiana y la elipsis verbal es un recurso que el autor chileno utiliza muy frecuentemente, incluso de formas más radicales que el propio San Juan. Un ejemplo de elisión del verbo copulativo, típico de Rojas, lo encontramos en “Baudeleriana”:

Y claro, áureos los centímetros
ciento setenta del encanto
del tobillo a las hebras
torrenciales del pelo.¹⁷

Dentro del poema, que, como hemos mencionado, es una descripción de la belleza de una mujer proyectada a la esencia del amor, podemos encontrar muchos otros ejemplos. Hemos ya visto que en estos poemas de cualidad extática y contemplativa la descripción y las esencias adquieren una presencia mayor que las acciones. En la obra de Rojas, como en la de San Juan y en el *Cantar de los cantares* existen extensos fragmentos donde no hay un solo verbo. Un poema que me parece muy similar a “Llama de amor viva” por su cualidad

¹⁷ Gonzalo Rojas. Poema inédito. Consultado en : <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antología/index.html> (20 de junio de 2006)

extática y por hallarse situado en el mismo borde del precipicio, es “Del sentido”; en él no encontramos más que un solo verbo, conjugado en presente:

Muslo lo que toco, muslo
y pétalo de mujer del día, muslo
lo blanco de lo traslúcido, U
y más U, y más y más U lo último
debajo de lo último, labio
el muslo en su latido
nupcial, y ojo
el muslo de verlo todo, y Hado,
sobre todo Hado de nacer, piedra
de no morir, muslo:
leopardo tembloroso. (H, p. 110)

“Toco”, el único verbo que figura en el poema es, además, el núcleo de una oración subordinada de predicado nominal, pero, simplemente, el verbo copulativo que debería marcarla se encuentra elidido. Este texto, profundamente extático, es enunciado por un sujeto lírico delirante que, a través del cuerpo de una mujer representado por el muslo (recordemos la obsesión de construir el Todo a partir de lo fragmentario y lo disperso), entra en contacto con lo trascendente, con el Hado y con algo más, inefable, denominado U (quizá por tratarse de lo Uno). El muslo de la mujer va sufriendo una serie de metamorfosis, hasta unificarse con el Todo, con lo Absoluto. Es el oráculo y el Hado mismo¹⁸. La acción es la identidad, la unión. No es expresable y por eso se omite.

Esta situación es llevada al límite en la poesía del chileno cuando omite el verbo, pero no las partículas con funciones adverbiales, los complementos circunstanciales. A continuación, un ejemplo de “Vocales para Hilda”:

tú,

nadie
sino flexiblemente
tú,
la alta,
en el aire alto
del aceite
original
de la Especie (H, pp.115-119)

Tanto “Flexiblemente” como “en el aire alto/ del aceite/ original/ de la Especie” son complementos circunstanciales. El primero es de modo, y el segundo, de lugar. Es muy extraño que figuren sin un verbo al cual calificar. Se intuye que hay una acción. Puede pensarse, gracias a los circunstanciales, que tiene que ver con el movimiento, pero a la vez es etérea; sin embargo, la acción es inasible e inefable. No hay ninguna certeza con respecto a ella, pero queda insinuada en toda su magnitud.

El chileno utiliza, además de la elisión, otros recursos para restar certeza a la acción. Entre ellos está el de expresarla con construcciones interrogativas. Si el sujeto lírico

¹⁸ Nótese cómo los encabalgamientos, prototípicos de la poesía de Rojas, subrayan esa unidad a toda prueba, la analogía completa que representa el poema. Ningún elemento es separable del otro.

inquiére sobre lo que ha ocurrido, más que relatarlo, la acción queda sugerida como una posibilidad y la incertidumbre de la realidad se queda en el aire. A continuación, un fragmento de “Playa con andróginos”:

¿Qué después
pasó?; ¿quién
entró en quién?, ¿hubo sábana
con la mancha de ella y él
fue la presa?
¿O atados a la deidad
del goce rien ahí
no más su relincho de vivir, la adolescencia
de su fragancia? (AA, p. 130)

Lo sucedido aparece como inalcanzable, sólo se puede asir en forma de hipótesis. Lo ocurrido rebasa las facultades humanas, las palabras mismas, el pensamiento. Otro ejemplo que ilustra esta forma de proceder de Rojas lo encontramos en “Mnemosyné”:

de qué ,
de quién, de cuál hermosura,
tres
que no sé meses de que la bese, la entré
tartamudeante, la anduve, me hice tobillo
de sus tobillos todo Buenos Aires. (OS, p. 139)

Por un momento, el fragmento me recuerda a ese “no se qué que quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz, tan hermanado con el *nescivi* de la esposa del Cantar *de los cantares*. Es lenguaje que, al señalar su insuficiencia, alcanza más allá, señala un significado que, evidentemente, lo sobrepasa. El tartamudeo refleja la experiencia que lo produce. El azoramiento del sujeto poético frente a lo acaecido, su desorientación titubeante, llenan la acción de una incertidumbre que, sin embargo, apunta hacia algo trascendente.

Por último, Gonzalo Rojas recurre a otro método para expresar la acción de una forma difusa. Acude al subjuntivo. En “El fornicio”, por citar uno de los múltiples ejemplos que se pueden hallar de esta tendencia, el sujeto poético describe con detalle un encuentro amoroso planteándolo como sólo una posibilidad. Los pormenores de la descripción contrastan enormemente con el tono hipotético de los verbos. El encuentro amoroso flota entre la concreción y el sueño, como podemos observar en el siguiente fragmento:

Te oyera aullar,
te fuera mordiendo hasta las últimas
amapolas, mi posesa, te todavía
enloqueciera allí, en el frescor
ciego, te nadara
en la inmensidad
insaciable de la lascivia,
riera
frenético el frenesí con tus dientes, me
arrebatará el opio de tu piel hasta lo ebúrneo
de otra pureza, oyera cantar las esferas

estallantes como Pitágoras [...] (AA, p. 106)

Este es el único caso en el que la temporalidad de los verbos ayuda a desvanecer la certeza de la acción y del tiempo en la obra de Gonzalo Rojas. Hay que señalar que en esto difiere tanto de *Cantar de los cantares* como de la obra sanjuanista. El autor chileno es consistente en el uso de los tiempos verbales; sin embargo, esto no quiere decir que sus obras no anulen el tiempo, que no se encuentren ubicadas en la eternidad.¹⁹

Son otros factores los que ayudan al poeta a enclavar sus obras en el eterno presente y se encuentran, más que en un nivel gramatical, en la constitución de las imágenes y en las intertextualidades. Rojas puede dialogar en un poema con Ovidio sobre la posmodernidad, pagar con dólares a una prostituta fenicia, mezclar imágenes sanjuanistas con el consumismo, combinar metáforas de *Cantar de los cantares* con efigies aeronáuticas, encontrar el internet con los leones de Babilonia, rescatar el español del Arcipreste de Hita y actualizarlo, recobrar las estructuras del latín y hablar de jazz...

Son estos elementos disonantes, la mezcla de todo el acervo cultural del poeta actualizada, interactuando, los que anulan toda cronología. Elementos de pasados remotos e inmediatos dialogan y se tocan de forma en que dotan a la obra erótica de Rojas de la misma atemporalidad que ostentan tanto el *Cantar de los cantares* como la obra sanjuanista.

d) La imagen sensitiva

Las imágenes que San Juan de la Cruz dejó plasmadas en sus poemas son todo menos comunes en un poeta español renacentista. Como he mencionado con anterioridad, estas imágenes le han valido al santo los calificativos de “visionario”, “surrealista” o “contemporáneo *avant la lettre*”²⁰.

En una primera impresión podemos encontrarlas disparatadas, acaso ininteligibles. Esta cualidad enigmática se debe a que asocian elementos aparentemente inconexos. Sin embargo, es la razón la que no penetra el misterio de las imágenes sanjuanistas, que se abren solamente ante los ojos de la intuición. Una de las imágenes que más ha confundido a los lectores de San Juan de la Cruz se encuentra en “Cántico espiritual”:

Mi Amado, las montañas, (OC2, p. 15)

En nada objetivo se parecen el Amado y las montañas. La equiparación podría resultar absurda a primera vista. Sin embargo, el propio San Juan nos da la pista para la intelección de esta imagen en su comentario del poema:

Las montañas tienen alturas, son abundantes, anchas, hermosas, graciosas, floridas y olorosas. Estas montañas es mi Amado para mí. (OC2, p. 89)

¹⁹ Con “eternidad”, me refiero a un ambiente en el que se han anulado la linealidad cronológica y el espacio determinado y concreto. En el tercer capítulo de este estudio, “El Amor y los amantes”, en el apartado “El Amor, el Paraíso, la fuente y el conocimiento”, éste y otros conceptos relacionados serán más ampliamente aclarados.

²⁰ Carlos Bousoño. “San Juan de la Cruz, poeta ‘contemporáneo’”. en *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Ed. Gredos, 1952. p. 281

Así, podemos ver que no es en lo objetivo, sino en lo subjetivo, donde hay que buscar la relación. Las montañas le producen a San Juan la misma sensación de belleza y majestad que el Amado. Este procedimiento continúa en la estrofa, con cada uno de los elementos enumerados (ya hemos notando su composición hecha a base de frases nominales, sin verbo). A continuación, el segundo verso de la estrofa:

Los valles solitarios nimerosos. (OC2, p. 15)

En la explicación de San Juan, la relación vuelve a recaer en elementos subjetivos:

Los valles solitarios son quietos, amenos, frescos, umbrosos, de dulce agua llenos, y en variedad de sus arboledas y suave canto de aves hacen gran recreación y deleite al sentido, dan refrigerio y descanso en su soledad y silencio. Estos valles es mi Amado para mí. (OC2, p. 89)

Como podemos ver, las relaciones entre los dos elementos de la metáfora son intuitivas, sensitivas, más que racionales. Por eso es que “no han menester entenderse distintamente”, es decir, no es posible entenderlas precisamente por la vía analítica. Para verdaderamente comprenderlas hay que sentirlas, poner sordina a la razón. Esto es completamente novedoso en el contexto literario de la Europa renacentista. Parece que el santo estuviese haciendo, siglos antes, lo mismo que Rimbaud, Baudelaire o Ezra Paound.

Los poemas del santo carmelita están contruidos con base en estas imágenes. A lo largo de su lectura nos vamos topando con ellas, una tras otra. Así son la mayoría de las equiparaciones que el santo hace del Amado tanto en “Cántico” como en “Noche oscura” y “Llama de amor viva”: “cauterio suave”, “mano blanda”, “aire del almena”, “las ínsulas extrañas”, el “adobado vino”, etc.

Parece que, aunque el lenguaje racional no le alcanza para expresar a Dios, las imágenes a-rationales, el lenguaje poético, que, como bien dice Jorge Guillén, “nunca es un dicho puesto en razón”²¹, sí logra “rebozar” algo de su referente. En la poesía del santo, la locura se vive como superior a la razón, de la misma forma en que la oscuridad llega a ser luz deslumbrante (ya nos adentraremos en el tema de la “noche oscura”).

Y esta “locura”, estas imágenes visionarias que tocan lo divino, provienen del *Cantar de los cantares*. Las asociaciones a-rationales son típicas de la poesía semítica, tanto árabe como judía. Este es el contexto que explica la poesía de Juan de Yepes: una poesía que, desde el punto de vista occidental, aparece tan vanguardista.

El epitalamio bíblico está cuajado de imágenes intuitivas. Ellas constituyen parte de su misterio, son las perfectas custodias de sus secretos, pues las asociaciones hechas de esta manera tienen una especie de candado, que el sujeto debe abrir con su disposición de espíritu. Las imágenes del epitalamio, así como las de San Juan, no se entregan fácilmente; requieren del trabajo de la sensibilidad.

Al leer el epitalamio, imágenes como “El su semblante como el del Líbano” (CCFL, p. 76) o “ungüento derramado tu nombre” (CCFL, p. 25) tienen un efecto desconcertante sobre los lectores. Es muy difícil imaginar un semblante similar a Líbano. Sin embargo, hay que pensar en la buena disposición y belleza del Líbano, en su deleitosa

²¹ Jorge Guillén. *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1961.p. 79

vista, para comprender la relación que existe entre el amado bíblico y este lugar. A la amada le producen la misma sensación. Para comprender la segunda imagen, habrá que imaginar la suavidad y el goce sensorial (táctil y aromático) de un ungüento que se derrama. Esta es la misma sensación que el nombre del amado (al ser pronunciado, o como depositario de su esencia) produce en la Sulamita.

Existen muchas más imágenes de este tipo en el *Cantar*. Entre ellas contamos: “Manojito de mirra, mi amado a mí” (CCFL, p. 26), en la que el buen olor y lo precioso de la mirra la unen con el amado en el sentir de la esposa; “Cuán lindos son tus amores, más que el vino” (CCFL, p. 61) en la que es la embriaguez que causan las caricias la que las hermana con el licor o, finalmente, aquella en que el amado compara a su amada con “escuadrones con banderas tendidas” (CCFL, p. 93) por el terror que le produce.

Gonzalo Rojas también recurre a este tipo de asociaciones, aparentemente disparatadas, quizá con mayor conciencia que San Juan (dada su filiación baudeleriana y surrealista). Una de ellas la encontramos en el poema “Ballerina”:

Ni que me fueras tabla recién cortada por lo olorosa con el frescor
seco de tu piel, oh adúltera [...] (OS, p. 121)

Resulta por demás inusual comparar a una mujer con una “tabla recién cortada”. Como el propio texto señala, el nexos reside en el frescor y el aroma que ambas despiden para el sujeto lírico. Otra de estas imágenes aparece en “Tela de Chagall”:

[...] voy a inventar a una mujer
llamada Ana
de Murcia por lo bíblico
y azafrán del nombre [...] (AA, pp.269-270)

Aunque el nombre elegido pertenezca a la hagiografía católica (Santa Ana de Murcia existe en el santoral), lo “bíblico” representa una sensación, quizá de orígenes, de sacralidad, que este nombre da al sujeto lírico y que se extiende, por tanto, a la mujer “inventada”. El azafrán es una especia oriental, mencionada también en *Cantar de los cantares*, por ello, podría estar reforzando la sensación “bíblica” del nombre o haciendo alusión al deleite que el buen aroma y sabor del azafrán producen. La imagen recuerda mucho al “ungüento derramado tu nombre” que la Sulamita dirige a su amado.

Como podemos ver, las tres obras presentan grandes semejanzas en cuanto a la construcción de imágenes a-rationales, intuitivas. Éstas imágenes son abiertas y polisémicas. Su desprendimiento de la lógica las dota de, como diría Jorge Guillén, una “laxitud que es plenitud”²². El enigma es parte de su significado.

Muchas de estas imágenes, al contener una diversidad de significados notable y aparecer consistentemente a lo largo de los diferentes poemas de estos autores, adquieren un carácter emblemático. Tal es el caso de la “noche oscura” y la “llama” en la obra sanjuanista y de la “oscuridad”, “el aire”, “el fuego” y los instrumentos musicales en la poesía de Gonzalo Rojas. Ya nos adentraremos en sus diferentes acepciones y su posterior unificación.

²² Jorge Guillén. *Op. Cit.* p. 79

En la obra de estos autores, las imágenes son profundas y dinámicas. En la analogía que sus poemas representan, los múltiples significados de cada una se unifican y, después, se intercambian con los de otras, de forma que los poemas se nos entregan como un todo unificado, como un *continuum* que es un calco perfecto de la unión de los amantes.

Pero también el misterio de cada una de las imágenes es el de todas. Como hemos visto, en este lenguaje delirante y contradictorio, muchos elementos como la lógica, el tiempo y el lugar terminan por eliminarse. Hay veces en que no encontramos sino delirio, un lenguaje que apunta hacia un misterio profundísimo, insondable. El juego de espejos, de identificaciones, termina por eliminar todo significado. Todo es todo y todo es nada. Todo es siempre y todo es nunca.

Capítulo 3

El Amor y los amantes

Fratelli a un tempo stesso amore e morte

Ingenerò la sorte;

Cose quaggiù più belle

Altre il mondo non ha, non han le stelle.

Giacomo Leopardi

1.-La Nada revelada

Los comentarios que escribió San Juan a su poema “Noche oscura”, “Subida al monte Carmelo” y “Noche oscura del alma”, quedaron inconclusos. La explicación se detiene en la segunda y tercera estrofa, respectivamente, cuando el poema comentado consta de ocho. Las glosas y exposiciones pedagógicas se refieren detenidamente al camino que el alma emprende hacia la unión mística, pero la unión misma permanece sin comentario. Nunca sabremos si el santo escribió los comentarios completos y después los suprimió, o si ni siquiera se atrevió a escribirlos.

En la profundidad de la unión mística y la de su relación con el amor humano existe un misterio tremendo, insondable, un misterio que San Juan de la Cruz y el propio Gonzalo Rojas heredan de la fuente sellada del *Cantar de los cantares*.

El lenguaje misterioso que hemos ya estudiado apunta hacia un vacío, señala un abismo profundísimo, la mirada misma de lo sagrado que descansa en todo su horror en las profundidades del epitalamio bíblico que, como señala Guido Ceronetti, “Desde la letra ‘shin’ que lo abre hasta la letra ‘mem’ que lo cierra es una tumba limpia y desierta; la linterna curiosa que lo profana no encuentra ni momia ni lienzos ni láminas incisas ni vida de muertos”¹.

Aterrados ante semejante precipicio, críticos y exegetas han lanzado la más amplia variedad de interpretaciones sobre el poema bíblico, teorías que van desde describirlo como una obra de teatro (con una clarísima división en actos y con la intervención de diversos coros) hasta tacharlo de un ejemplo de sonambulismo literario; sin embargo, todas las aseveraciones sobre el *Cantar* flotan sobre la nada, no lo tocan, no lo asen, no logran iluminar la voracidad de su oscuridad. Se interpreta el cantar por intolerancia de su vacío. Hay que llenarlo. Se intenta, desesperadamente, meter a Dios sin entender que, si Dios no está ahí, es más sagrado que nunca. Si existe el amor humano, existe el meollo del amor divino.

¹ Guido Ceronetti. *El Cantar de los cantares*. Claudio Gancho (Tr.). Barcelona: El acantilado, 2001. p.39

El vacío del *Cantar* confirma su sacralidad. En palabras de Ceronetti, “Todo lo que está vacío, el *vacuum* lucreciano, el desierto, una fosa, una habitación, una carcasa, un estuche, es una parte del Gran Misterio, significa la espera de Alguien o una Presencia oculta”². Por esta misma razón, no hay comentario posible para la parte de la obra sanjuanística que poetiza la unión mística.

Un visionario, el rabino Akiva, lanzó *Cantar de los cantares* al canon como una flecha y el epitalamio asumió, desde ese instante, la tarea de significar todo el amor posible. Y lo ha hecho bien. El *Cantar* nos clava desde las páginas bíblicas la mirada de su enigma insoportable tal como la Sulamita clava en el Amado sus ojos salteadores. Los setenta y dos ancianos lo supieron, y comunicaron solemnemente a Siméon Ben Azai que el *Shir-hashirim* (*Cantar de cantares*) contaminaba las manos, era santo, santísimo (*qadosh-qadoshim*), un objeto sagrado amenazador.

Está es quizá la misma reverencia que los poemas de San Juan de la Cruz han provocado en muchos de sus lectores, el mismo temblor que hace exclamar a Menéndez Pelayo:

aún hay una poesía más angélica, celestial y divina [que la de fray Luis de León], que ya no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios, y eso que es más ardiente de pasión que ninguna poesía profana, y tan elegante y exquisita en la forma, y tan plástica y figurativa como los más sabrosos frutos del Renacimiento. Son las *Canciones espirituales* de San Juan de la Cruz, la *Subida al monte Carmelo*, la *Noche oscura del alma*. Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas. Por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo[...]³

Esa presencia divina, la cristalización del amor sacro, es lo que el *Cantar* hereda a quien sabe asimilar su profundidad. Por eso, tanto la poesía de San Juan como la de Gonzalo Rojas comparten su misterio y ejercen la misma violencia sobre las conciencias que saben asomarse a su vacío vertiginoso. Tanto la poesía del santo castellano, como la del autor chileno, heredan del epitalamio su poder para significar lo sagrado. El misterio vive en sus poesías de forma que no hay cabida para la discusión de si se trata de poemas eróticos o poemas místicos. Amor carnal, amor místico, amor entre puras hipóstasis, son caras del Amor. En este tipo de poesía no hay distinción de grados o de valor. No está vacía porque se le niegue significado, sino porque no se le ha negado nada.

Por ello, a través de los años, el *Cantar* ha recibido tan diversas interpretaciones, que la pareja que se ama y se pierde sin cesar, confirmando sólo la verdad de su Unión, ha presentado tan diversas caras como El Señor e Israel, Cristo y su Iglesia, Salomón y la Sulamita, El Mesías y la *Shekhinah*, Principio Masculino y Principio Femenino, etc. Podría adquirir más rostros. La emanación del Amor es tan absoluta que la pareja podría ser Shiva y Parvati o Afrodita y Vulcano, por no decir La Razón y El Conocimiento y cualquier otra cantidad de dualidades que deseen ser unidas en esencia. En la nada erótica sacralizada existen las grandes realidades: Hombre, Alma, Cuerpo, Sabiduría, Dios, como figuras vivas que se atraen en la imagen de la pareja que se ama, huye, vuelve, se une, se busca y se abraza.

Tanto la obra de San Juan como la de Gonzalo Rojas son susceptibles al mismo simbolismo. La poesía de ambos autores comparte el carácter “puro” del cantar, esa pureza

² *Ibidem*. p.41

³ Manuel Menéndez Pelayo. *La mística española*. Col. Clásicos y Maestros. Madrid: Afrodísio Aguado, S.A., 1956.p.183

que nada tiene que ver con la moral, sino que se desprende de su vacío, de su limpieza de rastros de pensamiento, de la ausencia de un ceñidor que la limite, esa cualidad que hace de esta poesía, de acuerdo con Guido Ceronetti, “incorruptible como el no-ser”.⁴ La razón se estrella contra ella. Prueba de ello es el comentario burlón de Voltaire en el *Dictionnaire philosophique*, bajo el rubro *Salomón*, sobre el *Cantar de los cantares*: *Il est vrai que c’est une rhapsodie inepte, mais il y a beaucoup de volupté.*

La cualidad abismal del *Cantar* le confiere rasgos similares a los de la oscuridad y el silencio en sus grados más altos, sagrados, cuando una es toda la luz y el otro es “música callada”. Ese canto que simboliza todo el Amor, que es todo el Amor, se resuelve en silencio y oscuridad, cualidades nocturnas. Los propios amantes buscan la noche para encontrarse, para unirse:

Quando el día refresca y cae la sombra
Vuelve amigo mío
Como la gacela o el cervatillo
Sobre el monte que nos divide (CCGC, p. 15)

En mi lecho por las noches busqué al que ama mi alma; busquéle y no le hallé. (CCFL, p.52)

Yo duermo y el mi corazón vela; la voz de mi querido llama; abre, hermana mía,
compañera mía, paloma mía, perfecta mía, porque mi cabeza está llena de rocío y mis
cabellos de gotas de la noche. (CCFL, p. 75)

Amigo ven
Salgamos al campo
Pasaremos la noche entre los huertos
Allí te daré mi leche
Por la mañana veremos si la viña ha florecido (CCGC, pp. 31-32)

Sin embargo, a pesar de aludir casi siempre a un ambiente nocturno, el *Cantar* menciona también en una ocasión al mediodía y, en muchas, a jardines edénicos y fecundos. La del epitalamio no es una noche árida y dura, es una noche florida, luminosa. Este amor nocturno, silencioso y oscuro, pero musical y alumbrado, encuentra su eco en San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas, para cuyas respectivas obras el abismo sagrado simbolizado como oscuridad y silencio tiene vital importancia.

Conocido es el símbolo de la noche en la obra sanjuanística. Se desprende, en primer lugar, de su poema “Noche oscura” y se elabora después en los comentarios “Subida al monte Carmelo” y “Noche oscura del alma”.

El poema, inspirado en dos pasajes del *Cantar de los cantares* en los cuales la Esposa sale de su casa de noche para buscar a su Esposo (III, 1-4; V 5-7), relata la salida nocturna que hace la amada, “con ansias, en amores inflamada“, disfrazada y en secreto, de su casa, buscando al Amado, su camino iluminado solamente por la luz del corazón, “más cierto que la luz del mediodía”, y el feliz encuentro entre los amantes, en el cual, la amada deja su “cuidado/ entre las azucenas olvidado”. De la lectura del poema se desprende una imagen deleitosa de la noche. El único calificativo que podría considerarse negativo,

⁴ Guido Ceronetti. *Op. Cit.* p.43

aunque como hemos visto no siempre lo es, es el de “oscura”. El sujeto lírico de San Juan llama a la noche “dichosa” y luego se deshace en exclamaciones felices:

¡O noche que guiaste!,
¡o noche amable más que la aluorada!
¡o noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! (P, p. 16)

Esta visión alegre de la noche contrasta, sin duda, con las explicaciones posteriores del santo que la definen en términos de penas, aflicciones, privaciones, desconcierto y desamparo. ¿En qué radica esta ambivalencia de la noche, esta doble cualidad oscura y luminosa? A lo largo del poema, la noche se ilumina gradualmente, desde su completa oscuridad, en la salida de la amada, hasta la claridad del mediodía. Su significado oscila entre el abandono, la ausencia del Amado y la intimidad de los amantes.

El propio San Juan explica esta oscilación (OC1, pp.423-553) describiendo la noche como el proceso místico, dividido en tres etapas, tres noches diferentes, que son, al final, una sola:

1.- En la primera noche, el alma debe abandonar su placer en las cosas mundanas y esta negación es una oscuridad para los sentidos.

2.- En la segunda noche, el alma se abandona al camino de la fe, que, aunque es una noche oscurísima para el intelecto, ilumina con mayor certeza que la luz del mediodía.

3.- La tercera noche es Dios mismo, que es una noche oscura del alma en esta vida, ya que los seres humanos se ciegan con la intensidad de su luz.

Estas tres etapas de la noche coinciden también con segmentos temporales. La primera confluye con el momento en que comienza a oscurecer, en que las cosas inmediatas empiezan a envolverse de sombra; la segunda equivale a la media noche, es decir, el momento en que nada es visible y el alma sigue, a ciegas, un camino que ilumina su corazón y, la última, es la proximidad del amanecer porque es la proximidad de la luz divina.

San Juan divide este mismo proceso en dos noches de distintas naturalezas: la noche sensitiva y la noche espiritual. La primera abarca sólo la primera de las etapas anteriores. La viven los principiantes y es amarga y terrible, pues el sujeto deja de gozar los deleites sensoriales y espirituales a los que está acostumbrado. La segunda les ocurre sólo a pocos, causa terror y se refiere a la influencia de Dios en el alma, que la purga de sus ignorancias e imperfecciones, instruyéndola en la perfección del Amor. Esta es la contemplación infusa.

He presentado el pensamiento de San Juan de forma muy sumaria. Existen numerosos estudios que ahondan con mucha mayor profusión en este tema. Por lo pronto, me interesa que se comprenda, como afirma Collin P.Thompson, que el símbolo de la noche “cubre todo el camino [místico], sus aspectos humanos y divinos, de principio a fin;

lo abarca y comprende todo, es multivalente y dinámico, y significará cosas diferentes en diferentes puntos del camino”⁵.

Queda una cuestión por resolver: ¿por qué, si la primera fase de la noche es tan amarga, el poema “Noche oscura” la canta como “dichosa”? Esto se debe a que San Juan escribe en retrospectiva, desde el punto de vista de la tercera parte de la noche, el de la luz divina enceguedora. La pista de esta interpretación nos la da el tiempo pretérito con el que se expresa el sujeto lírico. La primera parte de la noche es una “dichosa ventura” porque ha ya desembocado en su fin, que es la unión de los amantes. Las enseñanzas negativas de Juan de Yepes nunca son un fin en sí mismas, sino un medio hacia una finalidad más positiva. De acuerdo con Ramón Xirau, “esta noche -último silencio, único lenguaje, que él oye sólo- está contagiada de luz. Poeta de las fuentes del espíritu, de las aguas inspiradoras de la gracia, San Juan de la Cruz es, muy principalmente, un poeta luminoso y más que luminoso, ardiente por contacto de Amor”⁶ La finalidad de la oscuridad es la luz divina, aunque ésta sea, en esta tierra, una oscuridad de otra índole. Para explicar esta paradoja, San Juan recurre a un principio aristotélico: cuanto más brillantes y claras sean en sí mismas las cosas divinas, más oscuras y ocultas resultarán para el alma. Por eso San Dionisio, una de las influencias más marcadas de San Juan, se refiere a la contemplación infusa como “rayo de tiniebla”.

Hemos mencionado en la introducción que Gonzalo Rojas llama a la iluminación poética “relámpago” y al poeta “alumbrado”, fiel a la tradición romántica y también a la tradición mística que va desde los místicos sufíes hasta San Dionisio y Juan de la Cruz. Para él, como para los amantes del *Cantar* y para el santo castellano, la oscuridad, la profundidad del abismo sagrado, desemboca en luz. Prueba de esto es el poema “Oscuridad hermosa”, que cito íntegro a continuación:

Anoche te he tocado y te he sentido
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,
sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído:
de un modo casi humano
te he sentido.

Palpitante,
no sé si como sangre o como nube
errante,
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,
oscuridad que baja, corriste, centelleante.

Corriste por mi casa de madera
sus ventanas abriste
y te sentí latir la noche entera,
hija de los abismos, silenciosa,
guerrera, tan terrible, tan hermosa
que todo cuanto existe,
para mí, sin tu llama, no existiera. (AA, p. 53)

⁵ Collin P. Thompson. “La forma de la noche”. *Canciones de la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*. Madrid: Ed. Trotta, 2002. p.260

⁶ Ramón Xirau. *De mística*. México: Joaquín Mortiz, 1992.p.44

El sujeto lírico de Rojas no deja su casa sosegada para introducirse en la oscuridad, sino que la propia oscuridad penetra en su morada. Llama la atención que, en su libro *Las hermosas* (Madrid: Hiperión, 1999), Hilda R. May clasifique este poema como erótico. No es la primera vez, el propio autor lo ha enmarcado en ese rubro. En efecto, la oscuridad, en este poema toma la forma de una mujer “terrible” y “hermosa”, “hija de los abismos”, “silenciosa” y “guerrera”. Una mujer sin duda muy semejante a la Esposa del *Cantar de los cantares* a quien su Amado dirige las siguientes palabras:

Hermosa eres, amiga mía, como Tirsa, bella como Jerusalén, terrible como los escuadrones con banderas tendidas. (CCFL, p. 93)

Pareciera que, tras una de sus búsquedas nocturnas, la Esposa del *Cantar* o la propia amada de los poemas sanjuanistas, hubiera terminado en casa del sujeto lírico de Rojas y lo hubiese encontrado a él en lugar de a su Amado.

Esta mujer-oscuridad es también “centelleante”. Abre las ventanas de la casa del amante que la presiente y éste, al final del poema, le declara que para él “todo cuanto existe” sin su llama (palabra que el propio Juan de Yepes utiliza en su poesía y que fue obtenida del *lampades ignis atque flammaram* del *Cantar* VIII, 6) “no existiera”. ¿En qué radica esta apertura, esta luminosidad que trae esta oscuridad femenina a la vida del sujeto lírico rojiano? ¿No es la misma que el Amado aporta a la amada en la poesía sanjuanista? ¿No coincide con la luz abismal del *Cantar*, con aquellas “lámparas de fuego” del Amor? ¿No es la luz del abismo de lo sagrado que para Rojas tiene forma femenina?

El Amor y el misterio descubren múltiples rostros tanto en el epitalamio bíblico como en la obra sanjuanista y en la poesía rojiana. Hemos ya resaltado el parentesco del *Cantar de los cantares* con las formas más altas de la oscuridad y el silencio. Es natural que, como una puerta al *vacuum* sagrado, el *Cantar* sea depositario de dos de sus signos más representativos. Hemos ya también comprobado la fuerte y significativa presencia de la oscuridad en la poesía de San Juan y de Gonzalo Rojas. Falta sólo ahondar en la inmensa presencia del silencio en la obra de ambos autores.

Sabemos, pues lo hemos revisado en el capítulo anterior, que este lenguaje delirante que tanto el fraile carmelita como el poeta chileno heredan en gran parte de tradiciones semíticas, entre las que se encuentra, por supuesto, el *Cantar de los cantares*, desemboca en silencio. Este fenómeno tiene, por supuesto, su correspondencia en el contenido de las obras.

En dos de las estrofas más expresivas de “Cántico espiritual”, San Juan hace una especie de loa del Amado con base en una serie de metáforas sensoriales:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios, nimerosos,
las ínsulas estrañas,
los ríos sonorosos,
el siluo de los ayres amorosos,

la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (OC2, pp. 15-16)

La metáfora de “la noche sosegada, / en par de los levantes de la aurora” nos habla de esa cualidad luminosa de la oscuridad, equiparable a la del mismo amanecer, sin embargo, dos metáforas más nos hablan en términos similares del silencio. Si el Amado es “la música callada” y “la soledad sonora”, que, como el propio San Juan apunta en sus comentarios, es decir casi lo mismo, el silencio goza de los mismos matices, de la misma naturaleza paradójica que la oscuridad. El silencio está colmado, se desborda en música. Si la oscuridad es toda la luz, el silencio es todas las palabras y todas las melodías, todo lo que puede ser dicho y cantado y, a la vez, lo que nunca alcanzarán la música o las palabras. El silencio expresa lo inefable, que, como hemos visto, es una de las primeras cualidades por medio de las cuales se reconoce una experiencia mística.

En silencio culminan, sin comentario, las partes más profundas de los poemas sanjuanistas. En silencio se queda el alma ante el misterio inefable de la divinidad. También en “Cántico espiritual”, San Juan expresa este sentimiento de azoramiento frente a lo sagrado que desemboca en el silencio:

Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo
y todos más me llagan
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo. (OC2, p. 14)

De acuerdo con el comentario del propio santo, el alma, al recibir de la creación y de los seres que en ella habitan noticias de su Amado, destellos de divinidad, se hiere de amor “a causa de una inmensidad admirable que por medio de estas criaturas se le descubre, sin acabársele de descubrir, que aquí llama no sé qué, porque no se sabe decir, pero ello es tal, que hace estar muriendo al alma de amor.” (OC2, p. 52)

Inmensidad que no se sabe decir, que no se puede decir. No hay lenguaje que le alcance. La inefabilidad es silencio por sobreabundancia. Un último ejemplo de la obra del santo nos ilustrará el papel del silencio en su mística amorosa. En un punto del poema “Cántico”, la amada dice a su Amado “y no quieras decillo”; se refiere a la experiencia misma de su encuentro, de acuerdo con el propio poeta, para que “sea de manera la profundidad de este escondrijo espiritual, que el sentido ni lo acierte a decir ni a sentir, siendo como los secretos que oyó San Pablo, que *no era lícito al hombre decillos* (2 Cor. 12, 4).” (OC2, p. 122)

Estamos ante un juego de espejos, la divinidad misma se resuelve en la inmensidad del silencio y, para expresarla, el ser humano no encuentra más que lo mismo. Por eso, como se evidencia en el capítulo anterior, el lenguaje del *Cantar*, de la poesía sanjuanista y del propio Gonzalo Rojas es tan intrincado, tan aparentemente caótico, porque apunta a decir lo que “no es lícito decir al hombre”, porque está tratando de decir el silencio.

En la poesía de Gonzalo Rojas nos tropezamos una y otra vez con este silencio sagrado, infinitamente comunicante, con este silencio que es presencia divina. Si el Amado de San Juan debe callar, al amante rojiano se le oye decir nada en el poema “Retrato de mujer”:

Te juré no escribirte; por eso estoy llamándote en el aire
para decirte nada, como dice el vacío: nada, nada
sino lo mismo y siempre lo mismo de lo mismo
que nunca me oyes, eso que nunca me entiendes nunca

aunque las venas te ardan de eso que te estoy diciendo. (OS, pp. 94-95)

En un hermoso juego de ecos que se corresponden en el vacío, el amante llama en el aire a su amada diciéndole nada y ella nunca lo oye o lo entiende; sin embargo, las venas le arden de eso que el sujeto lírico le dice. El amante declara su amor con lo único que puede expresarlo, con el silencio, y a ella le arde en las venas el mismo amor, es su misma esencia. El silencio aparece como fundamento último, como residencia del misterio mismo de la vida.

Otro poema que resulta muy ilustrativo es “Rapto con precipicio”. A continuación cito un fragmento:

Mujer de fuego. Visible mujer.
Siempre serás aquel paraje eterno.
La cordillera y el mar por nacer.
La catástrofe viva del silencio. (H, pp.83-84)

Las líneas anteriores recuerdan al pasaje de “Cántico espiritual” que citamos previamente, en el cual fray Juan equipara al amado a las “montañas”, a las “islas extrañas”, la “música callada” y la “soledad sonora”, entre otras inmensidades. Rojas recalca lo visible de la mujer porque él parte siempre de lo corpóreo; para él, la eternidad está en el cuerpo. El poema realiza la siguiente equivalencia:

Mujer visible= paraje eterno= cordillera y mar por nacer= catástrofe viva del silencio

En esta equivalencia, el silencio parece descansar en la esencia misma de la mujer, en la eternidad del paraje, en la inmensidad de las cordilleras y el mar y, además, en su potencia originaria, genésica. La cordillera y el mar son presentadas como inmensidades embrionarias, como capacidades. Esta potencia del silencio y su concepción como “catástrofe viva” lo exime de cualidades estacionarias y estériles. De nuevo, parece ser que se encuentra en el mismo fundamento de la vida, del cosmos.

Uno de los poemas más comentados de Gonzalo Rojas se titula, precisamente, “Al silencio”. La composición, de apenas once líneas, es una de las obras más significativas del poeta chileno:

Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera
oh majestad, tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro. (OS, p. 48)

En este poema, se le llama “única voz” al silencio. Es decir, que él y sólo él puede hablar auténticamente, sólo él contiene todas las voces y es capaz de expresar con toda la potencia. Pareciera, de acuerdo con este poema, que en silencio se revelara, precisamente, la unicidad del cosmos, como si en él se contuvieran todas las individualidades, de él

vinieran y a él regresaran. Nadie mejor para hablarnos de este poema que el propio Gonzalo Rojas relatando la anécdota de su creación, anécdota que se ha convertido en parte esencial de su propia mitología:

Una noche mientras yo revisaba papeles y papeles de profesor, se detuvo la luz de golpe. Yo vivía en una casa hermosa frente a un barranco; con el oceano ahí mismo y desde el barranco olfateaba las olas más que las oía. Ese paraje era un tesoro. Sobre las 11:30 de la noche, cuando estaba en medio de la operación de corregir papeles, sobreviene esto y yo, cansado como estaba, lo sentí como un alivio y salí a la terracita y miré desde la terraza tratando de oír algo allá abajo en el oceano. No se oía el agua. No se oía el oceano romper contra los acantilados como todas las noches. Miré rápido al cielo en una reacción gestual a ver si había algo por allá arriba. No había nada, ni una estrellita, no había absolutamente una luz. Desde luego veía la ciudad (yo estaba en una región muy alta de la ciudad, esa es una ciudad llena de cerros, 40 cerros como San Francisco, pero más crecidos los cerros), pero no había nada por ningún lado, ni olfateaba nada. Quedé en la opacidad y la oquedad absolutos. Todo eso muy veloz. Ahora, con ese episodio se me da de golpe una intuición, la intuición de la nada. Esa nada que persigue el Maestro Mallarmé literariamente, a mí se me da nítida allí. Entonces vuelve la luz eléctrica, todo es cosa de minutitos. Regreso yo también a la habitación donde estaba trabajando y luego mi mano escribe sola. La verdad que fui impulsado a escribir eso.⁷

Pareciera que ahí, en esa ladera sin luz eléctrica, Gonzalo Rojas hubiese recibido el don de la contemplación infusa. Sale de su estudio y se encuentra con la Nada revelada; poco después “le son dictadas” esas once líneas que equiparan al silencio con el mismo Dios. Los “casi” del poema responden a esa aspiración lingüística de alcanzar lo inalcanzable que figura tanto en la poesía de Gonzalo Rojas como en la de San Juan de la Cruz. El sentimiento sobrepasa las palabras y, por eso, el poeta se ve en la necesidad de utilizar la palabra “casi” antes de escribir sus metáforas.

De acuerdo con Ramón Xirau, que se refería a la Nada sanjuanista, “ por negación de cuanto pertenece al mundo, el alma alcanza la sabiduría divina que es también *Divinum Silentium*, divino silencio, silencio por eterno, silencio por infinito, silencio porque, en su salto de vida, el alma recupera mediante la gracia su condición sobrenatural. El alma queda endiosada.”⁸ La Nada es la misma inmensidad. Silencio y oscuridad encuentra Rojas y regresa con la intuición divina. La Cábala lo había dicho antes: en Dios coinciden el Todo y la Nada. Eso explica los rasgos complejos y aparentemente contradictorios de estos autores: el silencio es la plenitud de la palabra; lo oscuro, como correspondencia a ese silencio, es el ambiente propicio para la fulguración del relámpago, o bien, es la misma luz que, en su apoteosis, resulta cegadora.

San Juan de la Cruz dice, en el encabezado de su comentario a la “Noche oscura”, “Subida al Monte Carmelo”:

Para venir a gustarlo todo,
no quieras tener gusto en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.

⁷ Gonzalo Rojas. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*. Jacobo Sefami (entrevistador y compilador). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 1993.p. 33

⁸ Ramón Xirau. *Op. Cit.* p.38.

Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada. (OC1, p. 110)

El Todo y la Nada se unen, el inmenso vacío es la inmensa plenitud. En la tumba limpia del *Cantar de los cantares* descansa, refulgente, la Nada revelada, el Amor sagrado nos mira desde sus ocho capítulos. Herederos de su lenguaje, de sus imágenes, de su mensaje tremendo, San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas, apuestan por transmitir su propia experiencia del Amor con la misma potencia, con la misma fuerza del silencio.

2.-El Amor y la Muerte

Si fuera preciso encontrar una máxima en el *Cantar de los cantares*, alguna definición a la cual aferrarse en su limpieza de pensamiento, se encontraría una sola, una que equipara al Amor con la Muerte, que señala el horror, la voracidad del deseo, que hace que colinden el exceso de vida, la plenitud de ser, y la destrucción. Una sola máxima parece dar a Bataille la razón desde el epitalamio:

*Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium
tuum, quia fortis est cum mors dilectio; dura sicut infernus aemulatio,
lampades ejus, lampades ignis atque flammaram* (CCVL, pp. 123-124)

Ponme como sello sobre tu corazón, como sello sobre tu brazo, porque el amor es fuerte como la muerte, duros como el infierno los celos, las sus brazas [son] brasas de fuego encendido vehementísimas. (CCFL, pp 123-124)

Un sello en tu mente
Y un brazaete que yo sea
Porque el Amor es duro
Como la Muerte
El deseo es despiadado
Como el sepulcro
Carbones ardientes son sus fuegos
Una astilla de Dios encendida (CCGC, p. 34)

Me interesa la aparición de las tres versiones del *Cantar* porque hay un concepto que varía de una a otra. La *Vulgata* dice que es la *aemulatio*, la rivalidad, la que es dura como el infierno; fray Luis traduce *celos* y Ceronetti escoge la palabra *deseo*, pues el vocablo hebreo es *qinah*, equivalente a pasión, desmesura, furor, a la fuerza ciega del deseo, que es voraz como el *Sheol*, como la misma muerte, fatídico como el sepulcro.

La *qinah*, la pasión desmedida, el deseo incontenible, mueve también a los amores metafísicos, a los anhelos trascendentes, amores de los que es imposible negar el aspecto erótico pues, como afirma el traductor del *Cantar*, “no hay más morbosidad y demencia que en cualquier otro amor carnal en el amor intensamente carnal, espasmódico, transverberante, vivido y sufrido intramuros y en las calles, humano y más que humano, entre un ser humano y una figura sagrada.”⁹ Es la *qinah* la que mueve a los esposos del *Cantar*, a los amantes de la poesía sanjuanista y rojiana; es ella misma quien impulsa al

⁹ Guido Ceronetti. *Op. Cit.* p.51.

santo en su amor a Dios y al poeta chileno en su anhelo de Absoluto. El amor duro como la muerte impregna todas sus páginas, un amor vivo hasta las últimas consecuencias, hasta su desbordamiento en la destrucción. La misma equiparación que hace el *Cantar del Amor* y la Muerte pervive en la poesía de los autores que ahora estudiamos.

En “Cántico espiritual” se deja ver la intensidad arrebatadora de la *qinah* que consume a la Esposa hasta dejarla moribunda:

Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.

Mas ¿cómo perseueras
¡o vida! no viuiendo donde viues,
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes? (P, p. 107)

Al recibir noticia de las gracias del Amado, el deseo de la esposa aumenta, tanto, que la hiere al borde de la muerte ese “no sé qué que quedan balbuciendo”. La experiencia inefable de la unión, aunque sea en forma de promesa, es suficiente para exacerbar su ser hasta el borde de la destrucción misma.

En la estrofa siguiente, el autor expresa por medio de paradojas, muy barrocas, la contradicción que engendra este intensísimo amor que hace que la vida misma de la esposa no viva en su cuerpo, sino en el objeto de su deseo que se encuentra fuera de ella misma y al que no puede unirse más que a través de la propia muerte. La vida misma engendra las flechas con las que se destruye a partir “de lo que del Amado en ella concibe”, es decir, de su propia *qinah*.

Obviamente, en San Juan operan dos corrientes distintas que, al final, se unen. En primer lugar está la concepción cristiana de la vida después de la muerte que, en los casos venturosos, es la vida con Dios. El Alma quiere morir para el mundo y vivir la vida eterna; sin embargo, los trances místicos de San Juan se dieron en vida; tuvo, como todos los amantes, pequeñas muertes que lo unían con el objeto de su deseo y, en este sentido, es que su pasión vital desbordaba buscando ese extremo de vida que se une con el desfallecer.

Paradojas similares las podemos observar en todo lo largo de la obra de Gonzalo Rojas. Las oposiciones y encuentros entre el Amor, la Vida y la Muerte lo obsesionan. Uno de sus poemas más representativos es “¿Qué se ama cuando se ama?”. En éste, el sujeto lírico hace una reflexión sobre el Amor, haciendo a Dios preguntas febriles acerca de su naturaleza última:

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida
o la luz de la muerte? (RT, p. 48)

Hay que notar aquí que, como en San Juan es la propia vida la que elabora las flechas que con ella acaban; para Rojas, la luz de la vida resulta terrible; la cualidad tremenda de este fulgor, de esta intensidad vital que es el Amor, es la que lo emparenta con la luz de la muerte. A lo largo de toda su obra se va dando este juego, esta oposición que, al

final, iguala. Un ejemplo muy ilustrativo se da en un fragmento del poema “A unas muchachas que hacen eso en lo oscuro”, pues se dice que cae

torrencial
el semen en su granizo mortuorio. (H, p. 76)

El poema relata, desde el punto de vista de un *voyeur*, el encuentro amoroso entre dos “lésbicas baudelerianas”. En un punto se dice que llueve semen, como si lloviera fuego sobre Sodoma y Gomorra. Cae sobre ellas un “granizo mortuorio”, en efecto, pero hecho de la misma sustancia que funge como semilla de la vida. Cae sobre ellas una descarga de destrucción vital, de extremo amoroso que mata.

Al igual que San Juan y que los amantes del *Cantar*, los sujetos poéticos de Rojas eligen una vida que colinda con la muerte, el amor en su extremo sacrificial, religador. Muestras de esto hay en un sinnúmero de sus obras, pero cito a continuación un fragmento del poema “Oriana”:

(¡cólera y a callar!), y a otra cosa menos abyecta: ni soy
Heatcliff feo como soy ni ella Catherine
Earnshaw pero el espejo
es el espejo y Cumbres Borrascosas sigue siendo el único
éxtasis: o vivir
muerto de amor o marcharse del planeta. (OD, pp.10-19)

El sujeto lírico presenta en este fragmento del poema el problema básico del ser humano y su abandono, de su infinita necesidad de trascendencia, el de su *qinah* eterna. Habla de sí mismo y su pareja diciendo que no son los protagonistas de la historia paradigmática, eternizada, de Amor que representa *Cumbres Borrascosas*, pero reclama para él y para todos aquellos que se ven unos y aislados en el espejo, el derecho de vivir en ese mismo extremo de vida que los libera de la soledad y limitación espacio-temporal que refleja el cristal: “o vivir/ muerto de amor o marcharse del planeta”. Juan de Yepes vivió muerto de amor, Santa Teresa vivió muriendo porque no moría, y los amantes del *Cantar* se aferran el uno al otro, gozosos de soportar esa dureza del Amor y del Deseo que son como la Muerte.

El mismo sumergirse en la “noche oscura del alma” implica una muerte, un rompimiento del “yo”. El alma sale de su casa, es decir, que quien pasa por este trance se abandona, muere para sí para fundirse con Dios en un extremo de amor que desafía la propia ortodoxa paulina, al igual que los amantes que, comenzando por desnudarse, se van despojando de sus seres personales hasta unirse por completo.

Sin embargo, el poema sanjuanista que más intensamente refleja este Amor que colinda con la Muerte es “Llama de amor viva”, cuya primera estrofa cito a continuación:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
¡rompe la tela de este encuentro! (OC2, PP. 238-239)

Para Gabriel Castro, “aquí la vivencia transmitida por el poema presenta el amor como gozo actual que reclama el gozo futuro y eterno. El precio de ese gozo es el estrago y afrenta de la muerte.”¹⁰ Yo no estoy del todo de acuerdo. Por supuesto que se refleja un gozo que es la promesa de la vida eterna al lado de Dios (sobre todo para aquellos familiarizados con la doctrina sanjuanista), pero el poema habla también de un gozo erótico actual intensísimo, un gozo que es el deseo exacerbado hasta los mismos límites de la vida, un deseo que quiere con tal fuerza que, para realizarse, desea la misma muerte. La muerte, desde mi punto de vista, no se presenta como afrenta o estrago, sino como el punto en el que esta *qinah* insoportable encontrará su alivio, llenará su ambición desmedida de eternidad.

En la estrofa citada podemos visualizar al amante asomado completamente hacia el abismo, luminoso, ardiente y listo para el salto mortal. Podemos percibir la delgadez de la tela que lo separa del objeto de su deseo y esa delgadísima tela es nada menos que la propia vida.

El poema es enunciado desde una perspectiva de umbral, su locación es la misma puerta del abismo. Nos encontramos ante un deseo voraz que es vértigo, que se mueve sobre los caballos del éxtasis hacia la autodestrucción y la eternidad. No hay más propuesta que el salto mortal definitivo.

Los amantes de la poesía de Gonzalo Rojas se encuentran, numerosas veces, en la misma circunstancia. Un ejemplo que se enuncia en un tono similar al de “Llama de amor viva” lo encontramos en el poema “Pareja humana”:

Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas
encendidas por el hambre de no morir, así la muerte:
la eternidad así del beso, el instante
concupiscente, la puerta de los locos,
así el así de todo después del paraíso:
-Dios,
ábrenos de una vez. (MT, p. 174)

El poema nos dice que el amor fluye en las venas de los amantes, “encendidas por el hambre de no morir”, es decir, por el deseo de eternidad; sin embargo, este deseo se equipara, de forma súbita, a la muerte. El beso es eterno, la concupiscencia dura un instante. Eternidad y fugacidad, vida y muerte, danzan en el encuentro amoroso asumiendo una la identidad de la otra alternadamente. De pronto se menciona la locación, si así se le puede llamar, de este desenfreno: “la puerta de los locos”. ¿Adónde lleva esta puerta? La incógnita se resuelve cuando el sujeto lírico del poema interpela a Dios para pedirle que les abra de una vez.

Esta “pareja humana” se encuentra, como el sujeto lírico de San Juan, en la misma puerta del abismo; los tres personajes están “locos” de éxtasis, fuera de sí, a punto de dar ese salto mortal que convertiría el exceso de vida en destrucción. Los dos últimos versos del poema, “-Dios, / ábrenos de una vez”, son muy similares a la petición que hace el sujeto poético de “Llama de amor viva” en el último verso de la estrofa citada: “¡rompe la tela de este encuentro!”.

¹⁰ Gabriel Castro. “‘Llama de amor viva’. Poema del amor, el tiempo y la muerte.” *Poesía y teología en San Juan de la Cruz (I)*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1992. p. 449

Acerca de la aproximación de Eros y Thánatos en su obra, Gonzalo Rojas ha declarado:

El Eros está transido por el Thánatos que es la muerte. Lo erótico se te da en instantes, y la muerte, igual y la vida igual. Todos somos instantes. No hay que ser ningún sabio para decir eso. El prodigio del orgasmo, por ejemplo, es Eros y Thánatos al mismo tiempo. Estoy amando con adoración a una, la mancho con la hermosura seminal y sucede que ahí mismo hay una parálisis fisiológica en el macho: la que llaman tristeza después del coito. A la muchacha le pasa un poco distinto. Bueno, pero afuera de eso, en una sola urdimbre, se me da lo enigmático, lo que no alcanzo a saber, eso es lo que llamo numinoso, en el sentido sagrado. El cuerpo es sagrado.¹¹

Lo numinoso aparece, en la visión del mundo del autor chileno, como una trinidad Amor-Vida-Muerte. Esto no deja de lado otros aspectos del ser humano, pues, como el propio autor ha afirmado, “no hay nada humano ajeno a Eros”¹². El instante por excelencia en que tiene lugar esta trinidad sagrada es el orgasmo. Tanto los amantes del poema “Pareja humana” como el sujeto lírico de “Llama de amor viva” parecen encontrarse en momentos similares a esa “petite mort”, como le han llamado los franceses, en la exacerbación límite del ser.

Más fisiológicos que San Juan, aunque éste no se encuentre del todo alejado del cuerpo, como revisamos en el capítulo primero, el *Cantar de los cantares* y la obra de Gonzalo Rojas también tocan las puertas de lo divino. El *Cantar* no menciona a Dios pero lo contiene; Gonzalo Rojas le pide que abra las puertas del paraíso, lo hace testigo y participe del amor de sus personajes. Un último ejemplo en este sentido lo provee el siguiente fragmento del poema “El Fornicio”:

¿fenicia
cartaginesa, o loca, locamente andaluza
en el arco de morir
con todos los pétalos abiertos,
tensa
la cítara de Dios, en la danza
del fornicio? (AA, p. 106)

En él, el sujeto lírico hace, en forma de pregunta (lo cual da a la realidad un carácter ambiguo e incierto), la descripción de una mujer de identidad volátil, con la flexibilidad del símbolo, que es una flor abierta que muere en el fornicio, que se sacrifica en esa danza de vida y muerte, de eternidad y fugacidad, cuya música parece provenir de la “cítara de Dios”. Los amantes bailan el ritmo sagrado, el ritmo del tiempo mítico que muere y renace cíclicamente.

Sin embargo, el Amor no siempre arrastra hacia la Muerte, en ocasiones solamente hiere, aunque sus heridas sean profundas y transververantes.

¹¹ Gonzalo Rojas. “No pongan flores encima, pongan aire.” Entrevista con Rodrigo Hidalgo. www.letras.s5.com/gonzalo150202.htm (20 de junio de 2006)

¹² Gonzalo Rojas. “Los físicos son los grandes poetas de hoy.” Entrevista con Rosa María Echeverría. www.letras.s5.com/rojas221102.htm (20 de junio de 2006)

3.-El Amor como herida

La herida de amor se vive como la introducción del deseo, de la *qinah* insaciable. En el *Cantar de los cantares* el motivo del Amor como herida, como padecimiento, es recurrente. Es la esposa del *Cantar* quien más lo sufre. La primera vez que sabemos de su pasión (II, 5), recién han terminado dos pasajes cuyo inmenso contenido erótico es evidente. La esposa ha comparado a su amado con un manzano a cuya sombra se ha recostado y cuyo fruto le ha resultado dulce en la boca; después, le suplica que la lleve a la bodega y le plante su estandarte de amor. A esta petición llena de deseo, sigue la siguiente, francamente delirante:

Con dulces de uva y con manzanas
Sostenedme resucitadme
Muero de amor (CCGC, p.12)

La traducción de fray Luis de León varía:

Esforzadme, rodeadme de vasos de vino, cercadme de manzanas, que enferma estoy de amor. (CCFL, p. 36)

Las dos traducciones son interesantes. En la primera que aparece citada, la de Guido Ceronetti, la esposa “muere de amor” y pide que la sostengan y resuciten con “dulces de uva” y manzanas. Esos “dulces de uva” hicieron erizar las barbas de los rabinos, ya que las *ashishot* de uvas pasas fueron una ofrenda tradicional de las mujeres a Venus-Astarté. De acuerdo con Ceronetti, “Para sanar de una llaga de amor, los amantes invocaban los dones de Astarté, significados por la ofrenda de intercambio. La Amada se vuelve a las *hijas de Jerusalén*, famosas fabricantes de *ashishot*, guardianas del culto de Venus.”¹³

La traducción de fray Luis nos cuenta que la mujer se encuentra “enferma de amor” y pide vino, no dulces de uva. Esto, sin duda, no carece de interés. Hemos dicho que en el pasaje inmediatamente anterior, la amada pide al amado que la introduzca en la bodega o en la cámara del vino. Esto recuerda la gran tradición de poemas báquicos en hebreo. Hemos de recordar que al comenzar el *Cantar*, la amada atribuye a las caricias de su amado las bondades del vino. El significado de este licor es el de la embriaguez desmesurada. La propia Teresa de Ávila describe sus arrobamientos místicos a través de sus efectos más desquiciantes.

En una alusión sea astártica o báquica, la amada pide consuelo para su *qinah* en los dones de Venus o en las caricias embriagantes de su amado. La herida no se sana más que con el amor (que, como hemos visto, en ocasiones, significa la exacerbación de la herida hasta los límites de la muerte). De esto nos hablan los versos de San Juan de la Cruz. En “Cántico espiritual”, únicamente en el código de Jaén (B), la esposa hace una súplica a su Amado:

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura

¹³ Guido Ceronetti. *Op. Cit.* p. 101.

sino con la presencia y la figura. (OC2, p. 15)

Claramente, no pretendo reducir las fuentes sanjuanistas y rojianas al *Cantar de los cantares*. La concepción del Amor como herida o enfermedad tiene una larguísima historia en la literatura. Numerosos tratados sobre esta cuestión (inclusive de índole médica) fueron escritos durante la Edad Media y gran parte de los versos de San Juan que tocan este tema tienen su origen en el romancero español. Sin embargo, me interesa recalcar la fuerte coincidencia que existe entre el pensamiento de estos poetas y el epitalamio bíblico.

San Juan afirma que la “dolencia de amor” no se cura “sino con la presencia y la figura” y estos versos tienen tanta fuerza y tanto peso que, siglos después, Gonzalo Rojas los trasplanta a su propia obra y su sujeto lírico se queja en el poema que se titula, precisamente, “Eso que no se cura”:

Eso que no se cura
sino con la presencia y la figura,
esa dolencia me arde y me devora
en este puerto muerto,
todo de sed y espinas coronado. (OS, pp. 107-108)

La amada sanjuanista pide la muerte por vía del amor para sanar su herida. El sujeto poético de Rojas describe su herida amorosa como incandescente y devoradora. Pareciera que el estar herido de amor viniera con la naturaleza humana, como si fuésemos arrojados a “este puerto muerto, /todo de sed y espinas coronado.”, en una pasión similar a la de Cristo, a desear sin fin y sin cura, a vagar, como la amada del *Cantar* y la amada sanjuanista, buscando, “con ansias en amores inflamadas”, algo que nos libere de nuestro abandono, de nuestras irremediables soledad y finitud. Nacemos heridos de muerte, con la llaga del amor sangrante. Otro poema que entiende el amor de forma similar es “Oriana”, uno de cuyos fragmentos dice, refiriéndose a una cicatriz de cesárea:

como si el tajo
de alto abajo no fuera lo más sagrado
de ese láser incurable que es el amor. (DO, pp. 10-19)

He ya mencionado lo que significa para Gonzalo Rojas la maternidad. En ella ve la trascendencia del amor, el renacimiento después de la muerte que implica el éxtasis, la promesa de eternidad. Por eso, es lo más sagrado del amor. Aunque, por lo pronto, me interesa resaltar esa cualidad de “láser incurable” del sentimiento amoroso.

En el *Cantar de los cantares* se repite con insistencia la imagen del *pathos* del Amor. En el capítulo IV, 9, es el esposo quien se dirige a su amada para denunciar la herida que le ha hecho. La versión de la *Vulgata*, la versión a la que más se apega San Juan de la Cruz, es la que mantiene de forma más clara la concepción del amor como herida:

*Vulnersti cor meum, soror mea, sponsa, vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum,
et in uno crine colli tui.* (CCVL, p. 61)

Robaste mi corazón, hermana mía, esposa, robaste mi corazón con uno de los tus ojos en un sartal de tu cuello. (CCFL, p. 61)

Me trastornas la mente

hermana mía y esposa
Me trastornas la mente
Con una sola mirada
Con un solo collar de tu cuello. (CCGC, IV, 9, p. 20)

Aunque sea la versión latina en la que de forma más trasparente se adivina la herida, en el “robar” y el “trastornar” también se discierne la pasión. En el primer término, se roba el corazón; esto quiere decir que la vida ya no vive en el sujeto que, transido por la *qinah*, vive ahora en el objeto deseado. El segundo término, “trastornar”, se acerca a “enloquecer”. La amada hace que su esposo esté fuera de sí de deseo.

Este pasaje es uno de los más misteriosos del *Cantar*, uno de los que más ostenta la oscuridad taciturna y, por lo tanto, uno de los más atractivos para nuestros autores. El misterio del pasaje radica, sobre todo, en la fuente de la herida, del trastorno de la mente. Ésta es un solo ojo, un solo cabello. Ceronetti libra el misterio traduciendo “mirada” y “collar”. El propio fray Luis, en su “Comento” de este capítulo, trata de explicar la extrañeza de la unicidad de ese ojo: “Oh Esposa mía, oh hermosa mía; robado has, herido has mi corazón; herido y despedazado lo has con un solo ojo tuyo, como si dijera, de una sola vista de una vez que me miraste.”¹⁴ Sin embargo, el misterio conviene muy bien a San Juan, que lo transfiere íntegro a su obra en “Cántico espiritual”:

En sólo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello,
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste. (OC2, p. 18)

La explicación que nos proporciona el carmelita de esta “canción” sólo ahonda el enigma, puesto que hace equivaler el cuello a la fortaleza y el cabello al amor “en que están entretejidas las virtudes, que es amor en fortaleza” (OC2, p. 186). En cuanto al ojo, el santo escribe:

Entiéndese aquí por el ojo la fe, y dice uno solo, y que en él se llagó, porque si la fe y fidelidad del alma para con Dios no fuese sola, sino que fuese mezclada con otro algún respeto o cumplimiento, no llegaría a efecto de llagar a Dios de amor, y así, sólo ojo ha de ser en que se llaga, como también un solo cabello en que se prenda el Amado. (OC2, p. 188)

No hay forma en que semejante lectura se desprenda directamente del poema; la explicación se adivina superpuesta. El misterio es irreductible; sin embargo, tenemos nítida la sensación de la herida y sabemos que basta sólo un ojo y sólo un cabello del objeto deseado, apenas un viso, para herir al mismo Dios de amor, para embriagarlo de *qinah*.

Este pasaje se acopla de maravilla a la visión del mundo de Gonzalo Rojas, a ese buscar la Totalidad y la unión a través de lo fragmentario. Lo aislado, lo pobremente disperso y solitario, lo hiere de deseo de Absoluto. Un simple pelo puede herir de amor en el poema “Código del obseso”, que muy bien podría haberse inspirado en el *Cantar de los cantares* o en el propio San Juan:

1) Busco un pelo; entre lo innumerable de este Mundo

¹⁴ Fray Luis de León “Comento” en *El Cantar de los cantares*. Fray Luis de León (Tr.). *Op. Cit.* p.69

busco un pelo
disperso en la quebrazón, longilíneo
de doncellez correspondiente a grande figura
de muchacha grande, pies
castísimos con uñas pintadas
por el rey, airosos los muslos
de la esbeltez dual, en ascenso
más bien secreto, de pubis
a axila, a cabellera
torrencial tras lo animal del número
ronco de ser, busco un pelo

[...]-Galaxias
no me quiten el sol. Pajar del cielo:
lo que busco es un pelo. (AA, p. 266)

Obseso, cuya etimología es el latín *obsessio*, *-onis*, que significa *bloqueo*, *asedio*¹⁵, quiere decir en este poema irrefrenable, transido por el *pathos*, sitiado por el deseo y la idea fija del encuentro. El sujeto lírico de Rojas busca justo aquello que hirió al esposo del *Cantar* y que, en la poesía de San Juan tiene la facultad de herir al Amado: un pelo, un cabello. Y en este “pelo/ disperso en la quebrazón”, se adivina ya la muchacha hermosa y la consiguiente unión con ella (hay que notar que la muchacha a la que se refiere el poema tiene las “uñas pintadas por el rey” y eso podría vincularla también al *Cantar de los cantares*). En ese pelo se adivina ya el Amor. Se trata de un pelo celeste, perdido en el pajar del cielo, custodiado por las galaxias. Es un pelo potencialmente eterno.

Sin embargo, a pesar de la expresividad y del misterio que emana de la unicidad de este cabello y de aquel ojo, no debemos dejar de lado que las interpretaciones de fray Luis y de Ceronetti no están del todo desviadas. Es verdad que la mirada hierde en el *Cantar de los cantares*, es verdad que tiene una cualidad terrible, capaz de arrebatarse el corazón, de hacerle fuerza. Esto queda ilustrado en el pasaje VI, 4, cuando el amado declara a su amada:

Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare facerunt. (CCVL, p. 93)

Vuélvete los ojos tuyos, que me hacen fuerza. (CCFL, p. 93)

¡Oh lejos de mí tus ojos salteadores! (CCGC, p. 27)

En el verso inmediatamente anterior, que hemos citado ya, el amado describe a su amada como “terrible como los escuadrones de campo”. Es natural que una criatura así tenga una mirada lacerante. Pero, ¿por qué es terrible la amada? Cuando citamos el verso del *Cantar* en el cual el amado la llama de esta forma, lo hicimos en el capítulo titulado “La Nada revelada” y hacíamos una comparación de la mujer del epitalamio bíblico con la oscuridad de Gonzalo Rojas, encarnada en el poema “Oscuridad hermosa”, en una fémica “terrible” y “hermosa”, “hija de los abismos”. La cualidad aterradora de la amada reside precisamente en esta genealogía. Es hija de los abismos, en ella descansa la revelación de la Nada, el misterio sagrado del Amor. Lo sacro no puede ser mirado directamente porque

¹⁵ Julio Pimentel. *Diccionario. Latín-español. Español-latín*. México: Editorial Porrúa, 1999. p. 507

hiere, porque mata. Sin embargo, lo sagrado, el misterio, siempre nos mira, nos ha mirado desde que el hombre fue hombre. De acuerdo con María Zambrano,

En el principio era el delirio; quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver. Que tal es el comienzo del delirio persecutorio: la presencia inexorable de una estancia superior a nuestra vida que encubre la realidad y que no nos es visible. Es sentirse mirado no pudiendo ver quien nos mira. Y así, en lugar de ser fuente de luz, esa mirada es sombra. [...] La esperanza está prisionera del terror; la angustia de sentirse mirado envuelve la apetencia de serlo...¹⁶

El abismo es fascinante, vertiginoso, nos llama y nos hiere, es insoportable, pero nos sentimos atraídos hacia él. De la mirada de ese abismo, de acuerdo con la filósofa española, nacieron los dioses. Esa es la misma mirada de la amada y, por ello, aunque su amante la desea y se encuentra embelesado ante su presencia, siente terror frente a sus ojos, lo lastiman. Esta misma cualidad terrible de la mirada del ser amado la encontramos tanto en San Juan de la Cruz como en Gonzalo Rojas.

En el santo carmelita se presenta en “Cántico espiritual”:

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo! (OC2, p. 15)

En este pasaje, la amada pide al Amado que descubra su presencia y la mate su “vista y hermosura”. Hemos ya comentado este fragmento. La dolencia de amor sólo se cura con la satisfacción del deseo, que desembocaría en la propia destrucción. La presencia divina es mortal. Sin embargo, resulta más interesante la segunda parte de la cita. La amada parece mirar una fuente con ensoñación, deseando que los ojos de su Amado aparezcan reflejados en ella. De pronto, parece que su deseo se ha cumplido y, sin introducción previa, en uno de aquellos saltos típicos de San Juan, sabemos que los ojos de su Amado la miran a través del reflejo porque ella le pide que los aparte, ya que “va de vuelo”. Más adelante hablaremos de la figura del “vuelo”, que San Juan toma de la *Vulgata latina*. Por lo pronto, nos interesa que, a pesar de estar reflejados en una fuente, los ojos del Amado ejercen una fuerza tremenda sobre la amada que, deseaba la mirada y, poco después, no la soporta. El propio San Juan lo explica así:

El alma, conforme a los grandes deseos que tenía de estos divinos ojos, que significan la Divinidad, recibió del Amado interiormente tal comunicación y noticia de Dios, que le hizo

¹⁶ María Zambrano. “El nacimiento de los dioses”. *El hombre y lo divino*. México: FCE, 2005. p.31

decir: *¡Apártalos Amado!* Porque tal es la miseria del natural en esta vida, que aquello que al alma le es más vida y ella con tanto deseo desea, que es la comunicación y conocimiento de su Amado, cuando se le vienen a dar, no lo puede recibir sin que casi le cueste la vida, de suerte que los ojos que con tanta solicitud y ansias y por tantas vías buscaba, venga a decir cuando los recibe: *Apártalos, Amado.* (OC2, P. 80)

Como podemos ver, nuestro punto de vista coincide con el de San Juan. Aquellos ojos “significan la Divinidad”, son la mirada misma de lo sagrado que hace fuerza al alma. Sin embargo, llama la atención que el Amado también resulta herido en este trance. En la misma estrofa en que la amada anuncia su vuelo, aparece en la forma de un ciervo herido, pidiéndole a ella que “se vuelva”, no sabemos si hacia él o sobre sus pasos:

Vuélvete, paloma
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo y fresco toma. (OC2, p. 15)

En un idilio como el de Psique y Amor, en el que una divinidad se enamora de una muchacha que es la personificación del alma, el Amado/Dios herido mira a su amada asomado por el otero. Se hacen fuerza mutua, los dos estás llenos de *qinah*. Este fragmento parece haber impactado mucho a Gonzalo Rojas, quien lo trasplanta íntegro a su propia obra en “La palabra placer”, que relata un encuentro erótico en el que el sujeto lírico descubre en su amada la doble vertiente de la vida y la muerte, del placer y la destrucción. Hacia el final del poema, el hablante se decide por la vida, invita a su compañera al placer y pone sus esperanzas en el parto, que, como hemos visto, significa la trascendencia del sujeto que se somete a la “petite mort” erótica. A continuación cito la última parte del poema:

Olfato, lo primero el olfato de la hermosura, alta
y esbelta rosa de sangre a cuya vertiente vine, no
importa el aceite de la locura:

-Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma... (AP, pp. 118-120)

No sabemos quién pronuncia el fragmento de “Cántico”. Podría ser el mismo sujeto lírico que hasta ahora tenía la palabra, pero la separación de la estrofa y la marca de diálogo parecen indicar otra cosa. Podría tratarse también de Dios, frecuente personaje de los poemas rojianos, o del propio San Juan. La sacralidad del poema sanjuanista es instantáneamente imbuida al poema de Rojas a través de la inclusión de este fragmento. La divinidad posee el cuerpo del amante y comparte su herida de amor. No sería la única vez que esto pasa en la obra del poeta chileno. En “A una perdida”, una muchacha delirante, en éxtasis, relata sus visiones. La estructura del poema es similar a la de “El Cantar de los cantares” y la obra sanjuanista, dislocada, febril y onírica. En un punto del poema, la muchacha declara:

Ahora veo a Dios totalmente desnudo,
vestido con el cuerpo de mi Amante, cansado
después de haberme herido. Yo lo muerdo en los ojos

y el terror me devuelve mis dos demonios vivos.¹⁷

Pocas veces en la obra de Gonzalo Rojas la divinidad se deposita en lo masculino. Sin embargo, el hecho de que en ocasiones ocurra nos habla de la sacralidad del amor en sí. Los participantes, el acto, sus consecuencias, todo destella hieratismo. En la primera parte de la estrofa, vemos a Dios encarnado en el amante de la mujer delirante, poseedor de un cuerpo desnudo y cansado, totalmente terrenal. Es él quien ha herido a su amada. Sin embargo, ella le devuelve esta herida, mordéndolo en los ojos. El terror de la mirada se hace presente una vez más en el último verso y nos devuelve al tema que estábamos tratando antes de toparnos con la peculiaridad de la divinidad herida de amor. No sólo en el *Cantar de los cantares* y en la obra sanjuanista nos encontramos con la cualidad terrible de la mirada del ser amado. En la obra de Gonzalo Rojas existen numerosos pasajes que nos hablan de unos ojos cuya mirada es insoportable. Uno de ellos lo encontramos en “El amor”:

De pronto sales tú con tu llama y tu voz,
y eres blanca y flexible, y estás ahí mirándome,
y te quiero apartar y estás ahí mirándome,
y somos inocentes, y la marea roja
me besa con tus labios, y es invierno, y estoy
en un puerto contigo, y es de noche. (H, p. 69)

Al sujeto poético de Gonzalo Rojas también lo hiere la mirada de aquella mujer blanca, poseedora de una llama (lo mismo que el propio Dios para San Juan). Parece que el sujeto se encuentra petrificado ante aquellos ojos que “están ahí mirándolo” a pesar de que él quiere apartarlos. Ni siquiera tiene la fuerza para verbalizar su voluntad de alejarlos de él. La mujer es el paisaje, el mundo entero; embebido en esos ojos lacerantes, parado en aquel puerto, el personaje recibe besos de la propia marea roja a través de los labios de su amante. En su unión con ella está unido con el Cosmos. El Universo lo mira a través de sus ojos amorosos y terribles. Para Rojas, la mujer, identificada con lo sagrado, es siempre pavorosa. Muy sugestivo me parece un fragmento del poema “Retrato de mujer”:

Siempre estará la noche, mujer, para mirarte cara a cara,
sola en tu espejo, libre de marido, desnuda
con la exacta y terrible realidad del gran vértigo
que te destruye. Siempre vas a tener tu noche y tu cuchillo,
y el frío teléfono para escuchar mi adiós de un solo tajo. (OS, pp. 94-95)

En este poema la mujer es identificada, de nuevo, con la noche, con la oscuridad. El abismo es su espejo. Aquí está esta mujer frente al reflejo de su mirada terrible, pero como ella no es sólo ese precipicio de misterio, sino que también es humana, el mirarse desemboca en un “gran vértigo” que la destruye. Se siente absorbida por su propia sacralidad. Es la amada del *Cantar de los cantares* sentada en su soledad, frente a sí misma, pagando el precio de haberse mirado.

El precio de mirar o tocar lo sagrado suele ser la muerte. Para nuestros autores es una muerte deseada, es la muerte que acaba con la *qinah* insoportable. San Juan lo expresa

¹⁷ Gonzalo Rojas. Consultado en: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antología/index.html> (20 de junio de 2006)

así en los versos que citamos (*Descubre tu presencia/ y máteme tu vista y tu hermosura*). Los sujetos líricos de Gonzalo Rojas ansían, de igual forma, exponerse a la presencia aniquiladora de lo sacro. A continuación, otro fragmento de “El amor”:

Y ahora, justo ahora que eres clara-permite-,
que te deseo, que me seduce tu voz
con su filtro profundo, permíteme juntar
mi beso con tu beso, permíteme tocarte
como el sol, y morirme. (H, p. 69)

La similitud entre los versos de San Juan y los de Gonzalo Rojas, así como el toque del *Cantar de los cantares* en la poesía de ambos es ineludible. Ahí está ese Amor que es duro como la muerte, ese deseo terrible como el sepulcro, ese anhelo que es herida y que sólo quiere zozobrar en el otro.

Quizá el episodio del epitalamio que refleja de forma más contundente la cualidad lacerante del Amor es el capítulo V, en un instante entre la vigilia y el sueño (“yo dormía, pero el corazón oía”), cuando la amada percibe que su amado toca la puerta y le pide que le abra pues tiene la cabeza cubierta de rocío y la noche ha humedecido sus cabellos. Le cuenta que se ha desnudado ya y se ha lavado los pies y pregunta si deberá vestirse y ensuciarse de nuevo. Justo después, en una especie de trasposición temporal, la amada relata:

Dilectus meus missit manum suam per foramen, et venter meus intremuit ad tactum ejus. Surrexi, ut aprirem dilecto meo; manus meae stillarunt myrrham, et digit mei pleni myrrha probatissima. Pessulum ostii mei aperui dilecto meo; at ille declinaverat, atque transierat. Anima mea liquefacta est, ut locutus est; qua esivi, et non inveni illum; ocavi, et non respondit (CCVL, pp. 75-76)

Mi amado metió la mano por el resquicio de las puertas, y mis entrañas se me estremecieron en mí.
Levantéme para abrir a mi amado, y mis manos gotearon mirra y mis dedos mirra, que corre sobre los goznes en la aldaba.
Yo abrí a mi amado y mi amado se había ido y se había pasado. Mi ánima se me salió el hablar de él; busquele y no le hallé; llamele y no respondió. (CCFL, pp. 75-76)

Mi Amado quitaba
Del agujero su mano
Y mis cavidades mugían
Por él.
Para abrir a mi amigo me levantaba
A su reclamo mi alma salía
Y mi mano mirra goteaba
De mis dedos la mirra fluía
Sobre el pasador que empuñaba
Abro a mi Amado
Mi Amado había desaparecido
Lo busco y no lo encuentro
Lo llamo y no me responde (CCGC, pp. 23-24)

Quizá este pasaje sea uno de los más eróticos y crípticos del epitalamio. Nublado, sugerido, entrevemos un encuentro, o quizá el sueño de un encuentro amoroso. La desnudez está cubierta por un velo de palabras. A lo largo del poema hay una relación continua, necesaria y querida de los cuerpos desnudos, pero siempre oculta.

Las Escrituras tienen horror de la desnudez como del mismo abismo. En los órganos sexuales reside un vacío potente y sangriento, creador y destructor. Detrás de la desnudez está la propia presencia divina. La palabra que designa la desnudez en hebreo, *erwah*, está conectada por derivación e irradiación a “desprendimiento”, “derramamiento”, “sangre” y “destrucción”.

En el pasaje citado, el *Cantar* burla la desnudez de una forma sutilísima. En la *Vulgata latina* se lee “*Dilectus meus missit manum suam per foramen*” y la traducción de Ceronetti reza “Mi amado quitaba/ del agujero su mano”, mientras que fray Luis dice “Mi amado metió la mano por el resquicio de las puertas”; el fraile estaba muy probablemente pensando en la versión autorizada de la *Biblia* que inserta junto a esa abertura misteriosa la frase *de la puerta* en cursivas, aunque él mismo entendiese que no se trataba precisamente de una puerta común y corriente.

El texto se deleita en el engaño y es muy posible que un lector poco avisado se equivoque, en efecto, de puerta. En Medio Oriente, las puertas tenían, frecuentemente, un agujero por el que la mano metía un gancho de madera o metal llamado abridor (*maftéah*) que servía para levantar el pasador desde afuera; sin embargo, la puerta que en el *Cantar* no parece abrirse con la introducción de la mano del amado alude a otra. De qué puerta se trata nos da la pista la segunda parte del hemistiquio, que habla de las entrañas, el vientre, las cavidades de la amada estremecidas tras la introducción de esta mano. Dice Ceronetti que

un estremecimiento visceral también se puede tener por una voz de detrás de la puerta, pero ciertamente que será más fuerte si la mano no se limita a tocar el agujero de la puerta de una estancia [...] y más fuerte aun cuando la mano, que va derecha al lugar incomparable de la alusión, no es una mano, sino que se trata justamente del *mafteáh* especial de aquella puerta. Porque si el agujero no es el de una puerta, tampoco la *yad* en cuestión es una verdadera mano: se trata más bien de la mano que Jerusalén vio en su desnudez (Is 57, 8).¹⁸

En las Escrituras, la mano del hombre es fuerza y el miembro del hombre, también. Ahí está, al descubierto, la *erwah* protegida. La retirada de la mano (sea real u onírica) provoca una convulsión de las entrañas desairadas, una herida palpitante. La mano, los dedos de la amada, al tocar la parte dolorida, se bañan de mirra, de un bálsamo que es manifestación de la *qinah* femenina. La amada, llagada de deseo, sale en búsqueda de su amado, que ha desaparecido.

La mano del amado puede ser cambiada por un dardo y las entrañas de su esposa por el corazón. San Juan de la Cruz es un corazón traspasado por el amor, atacado por un deseo formidable. El mismo motor de “Cántico espiritual” parece ser la herida que el amado hizo a la esposa de *Cantar* con su *maftéah* fantasmal. El poema del santo parece arrancar en la búsqueda desesperada que sigue a la laceración de las entrañas anhelantes:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?

¹⁸ Guido Ceronetti. *Op. Cit.*. p. 61

Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

Pastores, los que fuerdes
Allá por las majadas al otero,
Si por ventura vierdes
Aquél que yo más quiero,
Decidle que adolezco, peno y muero (OC2, p. 18)

El error de éxtasis en éxtasis del fraile carmelita es el de la esposa del *Cantar de los cantares* que deambula y no encuentra, que “pena” y “adolece” porque ha probado la plenitud que se le escapa como un fantasma. El sujeto lírico de Gonzalo Rojas pasa por esta misma experiencia; él también yerra desgarrado por el anhelo de una eternidad que intuye, que ha sentido y que le falta. Un ejemplo nos lo da el poema “Baudeleriana”:

De ahí venimos viniendo los
poetas malheridos aullando
mujer, gimiendo
hermosura, Eternidad
que no se ve: especialmente eso, muchachos,
que no se ve.¹⁹

Ese “ahí” de donde vienen los poetas es la mujer misma. Este fragmento deja entrever la relación que entre misticismo, erotismo y poesía hay en la obra de este escritor. El poeta es el “malherido”, el que ha recibido de la mujer, que , para Gonzalo Rojas representa el fundamento último, el fin de la procesión mística, como lo es el Amado para San Juan, la herida que lo distingue, que lo hace “aullar mujer”, “gemir hermosura y Eternidad”. Dice San Agustín que cantar es de los que aman. Estos aullidos y gemidos que se desprenden de la herida del amor, ardiente, mortal, incurable, devoradora y transverberante, son canto, son las palabras del poeta que expresa su voluntad de Ser y de Absoluto, de Otredad y de Eternidad.

4.-El Amor como llama

Sin embargo, existe un tipo de herida que merece una mención aparte. Se trata de una herida dulce y luminosa, de una herida hecha con las llamas del Amor. Aunque el amor como fuego es un tópico frecuente y un tanto trivial en el Renacimiento, nuestros autores no toman de los poemas profanos su inspiración. Hemos visto ya que el *Cantar* menciona, en el mismo fragmento en que equipara al Amor con la Muerte, la cualidad ardiente del primero:

[...] *quia fortis est cum mors dilectio; dura sucut infernus aemulatio, lampades ejus, lampades ignis atque flammaram.* (CCVL, pp. 123-124)

¹⁹ Gonzalo Rojas. Consultado en: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antología/index.html> (20 de junio de 2006).

[...] porque el amor es duro como la muerte, duros como el infierno los celos, las sus brasas [son] brasas de fuego encendido vehementísimas. (CCFL, pp. 123-124)

[...]Porque el Amor es duro
Como la Muerte
El Deseo es despiadado
Como el Sepulcro
Carbones ardientes son sus fuegos
Una astilla de Dios encendida. (CCGC, p.34)

Esta flama encendida en medio de la oscuridad del epitalamio se propaga con rapidez, al menor contacto. Enciende la tea de San Juan de la Cruz e ilumina su camino. En “Noche oscura” somos testigos del proceso que sigue la amada, quien sale de su casa “con ansias, en amores inflamada”, es decir, ya de por sí herida de amor, ardiendo de deseo, en medio de la oscuridad, hasta llegar a la unión con su Amado. En una de las estrofas, nos volvemos a topar con la mención del fuego, que esta vez ilumina los pasos de la amada sanjuanista en medio de la fase más oscura de la noche:

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me ueya,
ni yo miraua cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía. (P, p. 116)

San Juan define en sus comentarios esta luz abrasadora como la luz de la fe y del amor a Dios. La amada sanjuanista se abandona al fuego que arde en su pecho y termina en amorosa unión con el objeto de su deseo. Sin embargo, el poema que mayormente abunda sobre el tema del amor como llama, es, evidentemente, “Llama de amor viva” y, de acuerdo con Dámaso Alonso, es también “el poema que más honda y apasionadamente (concepto y trance) se acerca al misterio de la unión divina”.²⁰ Sin duda, es el poema de mayor intensidad del santo carmelita. El sujeto lírico se encuentra, delirante, en medio de “la íntima unión con Dios”, en el punto más álgido del amor, aquel que, como habíamos mencionado con anterioridad, está apenas separado de la muerte por una “tela”.

En el poema no hay más lugar que el centro del alma ni más acción que el arder y el herir de la llama. Es un poema colocado en la médula de la pasión. En las primeras dos estrofas, que conforman la mitad del texto, el poema transmite, en palabras de Gabriel Castro, “la experiencia del amor secreto, íntimo, vivido en esa tensión que trasladan los verbos y sus tiempos y no sabemos ni siquiera quién la padece ni por qué. El yo del momento no tiene género, es sólo de fuego y de palabras.”²¹ En efecto, es hasta las dos últimas estrofas que podemos reconocer a la amada sanjuanista en medio de su delirio amoroso. La estructura anafórica del poema, construida con base en exclamaciones vocativas, nombra a un fuego que hiere, rompe, acaba, mata, llaga, deleita y alumbrá:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,

²⁰ Dámaso Alonso. *Op. Cit.* p.118

²¹ Gabriel Castro. *Op. Cit.* p.452

acaba ya, si quieres;
¡rompe la tela de este dulce encuentro!

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado. (OC2, p. 238)

Me he referido ya a la situación de umbral que denota este poema, a la exacerbación de esa vida que arde y relumbra, y se encuentra, no obstante, en la frontera misma del abismo. Sin embargo, en este momento me interesan, sobre todo, las referencias a la herida que produce la llama. Las frases “que tiernamente hieres”, “¡Oh cauterio suave!”, “Oh regalada llaga”, “¡Oh mano blanda!” y “¡Oh toque delicado [...]!” son contradictorias. El uso del oxímoron evidencia la tensión entre el deseo, la vida y la muerte. El poema habla de una herida tan profunda que llega al centro mismo del alma; no obstante, esta herida tiene un carácter placentero, tierno, suave y delicado. El porqué de la vertiente positiva de esta llaga se revela en la frase “Matando, muerte en vida la has tocado.”, que se distingue tanto fónica, como estructuralmente del resto del poema. El gerundio hace hincapié en la muerte; sin embargo, ese fenecer termina siendo la vida. La herida ardiente tiene la misma dulzura que una promesa de eternidad, es la condición de su advenimiento, el reflejo mismo de que el objeto del deseo del sujeto lírico le ha tocado el alma. La herida es la pasión misma, que “arde” y “devora”, como delata el sujeto lírico de Rojas en el ya citado poema “Eso que no se cura”. En efecto, la herida hecha por vía del fuego comparte significado con las heridas de las que ya hemos hablado, es la manifestación de la *qinah* ardiente. Prueba de ello es el poema “El polvo del deseo”, también de Gonzalo Rojas, uno de cuyos fragmentos cito a continuación:

Me estoy partiendo de eso que eres tú
hoy que tu cuerpo sabe a quemadura
y se te escapa el fuego por la herida.²²

El sujeto lírico dice estarse “partiendo” de eso que es su amada, como si el deseo lo arrancara de su propio ser. Pero, ¿qué es ella en ese momento? Sabemos que su “cuerpo sabe a quemadura” y que tiene una herida por la que se le “escapa el fuego”. Aparentemente ella también está lacerada por el amor. El fuego delata la naturaleza de la herida. El sujeto lírico de Rojas desea a una mujer transida también por el amor y el deseo, a una mujer que, en ese instante, los personifica. Su cuerpo sabe a quemadura de la misma forma en que, para la amada sanjuanista en “Llama de amor viva”, el Amado *es* quemadura.

Así, vemos que el fuego del Amor no se limita a una sola interpretación ni en la obra de San Juan de la Cruz ni en la del poeta chileno. No solamente significa la herida del deseo, sino que es el propio Amor en su dimensión sacra. El dulce láser es sólo su efecto. El santo explica:

²² Gonzalo Rojas. Consultado en: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antología/index.html> (20 de junio de 2006).

Esta llama de amor es el espíritu de su Esposo, que es el Espíritu Santo, al cual siente ya el alma en sí, no sólo como fuego que la tiene consumida y transformada en suave amor, sino como fuego que, además de eso, arde en ella y echa llama, como dije; y aquella llama cada vez que llamea baña al alma de gloria y la refresca en temple de vida divina. (OC2, p. 241)

Para el carmelita, Dios mismo, en su manifestación del Espíritu Santo, es representado por esta llama. Sabemos que las explicaciones son adyacentes a la obra y que no forman parte de su esencia. No estamos obligados a entender “Espíritu Santo” de la lectura del poema; sin embargo, no podemos dejar escapar que, en efecto, la divinidad, lo sagrado, en forma de amor ardiente, inflama el corazón de la amada. Lo mismo sucede con la obra de Gonzalo Rojas. He ya comentado que, para él, el fin de la procesión mística, el fundamento último, suele estar personificado en la mujer. Y esa mujer sagrada, en ocasiones, es también el fuego. Un ejemplo particularmente significativo nos lo da el poema “Vocales para Hilda”. El texto, sin duda pieza central en la obra de Rojas, dirige a Hilda, segunda esposa del autor, una serie de metáforas que nos hablan de lo que la Mujer significa para este poeta. A continuación una de sus estrofas:

volcán
y pétalos,
llama;
lengua
de amor
viva:

tú, (H, pp. 115-119)

Los dos primeros elementos mencionados, el volcán y los pétalos, se encuentran, en la obra de este autor, frecuentemente relacionados con la mujer. Aunque los pétalos también están vinculados al *Cantar de los cantares* y el volcán es un elemento ardiente (y con las características sagradas de la montaña), me interesa más, por el momento, analizar la última parte de la estrofa. El autor equipara a Hilda a una “llama; / lengua de amor/ viva”. El influjo de San Juan resulta a todas luces obvio. Es interesante que, si para el santo esa “Llama de amor viva” representa al Espíritu Santo, para Gonzalo Rojas, represente a su mujer. También llama la atención la inserción de un nuevo elemento en la metáfora. El poeta juega con la imagen de la llama como lengua de fuego para formar una figura triple:

Llama de amor viva = Mujer sagrada (Hilda) = Lengua de amor viva

De nuevo nos encontramos con que la Mujer es equiparada a la Poesía. Tanto el erotismo como el arte poético se viven como puertas hacia lo sagrado, como caminos místicos. El amor es ardiente y el lenguaje del poeta es ardiente de amor. El fuego del Amor sagrado, la “llama de amor viva” es también Mujer sagrada y Lenguaje sagrado.

Sin embargo, las acepciones del fuego no terminan ahí. En el comentario de la segunda estrofa de “Llama de amor viva”, San Juan de la Cruz declara:

En esta canción da a entender el alma como las tres personas de la Santísima Trinidad [...] hacen en ella esta divina obra de unión, así la *mano* y *cauterio* y el *toque* son una misma cosa, y pónelos estos nombres, por cuanto por efecto que hace cada una les conviene: el *cauterio* es el Espíritu Santo; la *mano* es el Padre y el *toque* es el Hijo, encareciendo tres grandes mercedes y bienes que en ello hacen, por haberle trocado su muerte en vida, transformándola en sí: la primera es

llaga regalada, y ésta atribuye al Espíritu Santo, y por eso la llama *cauterio*; la segunda es gusto de *vida eterna*, y esta atribuye al Hijo, y por eso le llama *toque delicado*; la tercera es haberla transformado en sí, que es la deuda con que queda bien pagada el alma, y ésta atribuye al Padre, y por eso le llama *mano blanda*.

Y aunque aquí nombra las tres, por causa de las propiedades de los efectos, sólo con uno habla, diciendo: *En vida la has trocado*, porque todos ellos obran en uno, y así todo lo atribuye a uno, y todo a todos. (OC2, pp. 262-263)

El fuego presenta múltiples rostros, que al final se unifican. Más que de un concepto parece tratarse de un emblema. En palabras de Luce López Baralt, “El poeta aspira a hacer con su lengua el mismo milagro o prodigio que implica el misterio (no en vano lo es) de la Trinidad: la unicidad de lo diferente.”²³ El texto de San Juan nos muestra diferentes rostros y efectos de la divinidad para llevarnos, al final, a la verdad de su unicidad en un proceso muy similar al que lleva a cabo el poeta chileno, que procura manifestarnos en su poesía la unidad del Todo a través de la dispersión. Un poema que demuestra las semejanzas que a este respecto mantienen el santo castellano y Gonzalo Rojas lo escribió el autor sudamericano a su primera esposa, María. Se titula “Rapto con precipicio” y forma parte de su obra temprana. Cito:

Si ha de triunfar el fuego sobre la forma fría,
descifraré a María, hija del fuego,
la elegancia del fuego, el ánimo del fuego,
el esplendor, el éxtasis del fuego. (H, pp. 83-84)

Esta estrofa, que contiene dos alejandrinos y se encuentra dispuesta en una forma más tradicional que la mayoría de la obra del poeta chileno, como suele ocurrir con los poemas de su juventud, contiene la palabra *fuego* cinco veces y, en cada una de ellas, se le da un significado diverso. El primer verso impone la condición para “descifrar” a María: que triunfe “el fuego sobre la forma fría”. En esta línea, *fuego* puede equipararse a *pasión*, es decir, que si la pasión vence, el sujeto conocerá (por vía del Amor, puede intuirse) a la mujer a quien se dirige el poema. En el segundo verso, se establece que ella es “hija del fuego”. Aquí podemos entender que fue generada por él o que comparte su misma naturaleza. Esta mujer terrena es hija de la pasión, del Amor ardiente, y participa de su esencia. En las últimas dos líneas se ahonda en las cualidades que la fémica comparte con la llama. La elegancia corresponde a la forma, a la gracia y la belleza (aunque sea espiritual) y nos hace pensar en una flama acompasada y estilizada; el ánimo es una cualidad interior y tiene que ver con la capacidad de arder intensamente; el esplendor se refiere a un efecto del fuego, que es la iluminación y, finalmente, el éxtasis del fuego que está siempre “fuera de sí”, que se consume en el extremo de su magnificencia. Todas las caras del fuego convergen en María, así como lo hacen, en la obra de San Juan, en Dios. Sin embargo, puede darse el proceso inverso, en el que la esencia del fuego recae en todas las mujeres. Lo podemos observar en “Trece cuerdas para laúd”:

D'accord, puestas al fuego todas las mujeres son pelirrojas, Teresa
de Jesús es pelirroja, Safo, Emily
Brönte es pelirroja, Magdalena de Magdala, tres
de las nueve hijas de Mnemósine y Zeus son pelirrojas,

²³ Luce López Baralt. *Op. Cit.* .p. 78

Euterpe, Melpómene, Terpsícore por no decir todas las
novias de la locura nacidas y
por nacer llámense Andrómaca
o Marilyn son pelirrojas; ésta
que va ahí y arde es
pelirroja, ésa otra que
lo ha perdido todo en la fiesta es pelirroja, la vida
que me espera es pelirroja, la Muerte
que me espera. (DO, p. 55)

A pesar de su brevedad, este poema posee una complejidad semántica notable. En la obra de Gonzalo Rojas, la mujer se identifica, muchas veces, con un instrumento musical. Los más frecuentes son el arpa, la cítara y el laúd. Al equipararla con estos aparejos, el poeta está, una vez más, identificándola con la Poesía que, en este texto, estaría representada por la música de ese laúd de trece cuerdas que son las trece mujeres mencionadas en el texto. Así, la Mujer y la Poesía se construyen al unísono a través de los múltiples rostros y cualidades de las féminas mencionadas. Nos topamos, otra vez, con que de la multiplicidad nace la unidad. La sensualidad y descaro de Marilyn Monroe; la poesía, mística y entrega ardiente de Santa Teresa; el amor por la vida, los placeres y la propia mujer de Safo; el paradigma del amor eternizado que representa *Cumbres borrascosas* para Rojas personificado por su autora Emily Brönte; el misterio y la sacralidad de Magdalena de Magdala, posible amante del propio Jesucristo; la música, la tragedia y la danza con sus rostros femeninos; la esposa de un héroe; dos mujeres anónimas, una que arde y otra que “lo ha perdido todo en la fiesta”, abierta y dionisiaca, y, finalmente, las mismas Vida y Muerte encarnadas en mujeres, danzan en una flama musical, múltiples y Una. Las unifica, claro, la melodía que producen y, ese “estar puestas al fuego”, ese “ser pelirrojas” que les confiere las cualidades ardientes de la llama del Amor. Así como en San Juan, las caras múltiples y cambiantes del fuego dan vida a los diversos rostros de la Trinidad cristiana, en la poesía de Gonzalo Rojas dibujan las variadísimas manifestaciones femeninas que convergen en el Absoluto Femenino, identificado también con la Poesía. Padre, Hijo y Espíritu Santo son una misma llama de la misma forma en que la Mujer (con los rostros de todas y cada una de las de su especie), la Vida, la Muerte, el Amor y la Poesía lo son.

Pero el fuego abrasa todo lo que está a su paso, y el sujeto que contempla lo sagrado se funde con él, arde en su misma llama. En el fragmento de su “Declaración”, citado con anterioridad, en que San Juan se refiere a las diversas caras de la Trinidad representadas por el fuego, dice el santo: “En esta canción da a entender el alma como las tres personas de la Santísima Trinidad [...] hacen en ella esta divina obra de unión, [...] encareciendo tres grandes mercedes y bienes que en ello hacen, por haberle trocado su muerte en vida, *transformándola en sí* [las cursivas son mías]” (OC2, p. 262-263). Sabemos que, precisamente en esto radica el éxtasis místico: en romper las fronteras de la discontinuidad humana y fundirse con lo sagrado o, en el caso de San Juan, que lo hace a pesar del dogma paulino, con la Divinidad. Si Dios está representado por el fuego y la amada sanjuanista se transforma en Él, se rompe toda la distancia y no hay una llama y un “quemado”. Hay un solo fuego en el que los amantes arden. El carmelita explica que

Como dice Moisés en el Deuteronomio (4, 24): *Nuestro Señor es fuego consumidor*, es a saber, fuego de amor; el cual como sea de infinita fuerza, inestimablemente puede consumir y transformar en sí todo lo que tocara. [...] Y como él sea infinito fuego de amor, cuando él quiere tocar al alma algo apretadamente, es el ardor de ella en tan sumo grado de amor que

le parece a ella que está ardiendo sobre todos los ardores del mundo. [...] Y por cuanto este divino fuego, en este caso, tiene transformada toda el alma en sí, no solamente siente cauterio, más toda ella está hecha cauterio de vehemente fuego. (OC2, p. 263)

Si un espectador pudiese observar la unión amorosa de la amada y el Amado, no vería más que una sola llama vehementísima. Lo mismo acontecería si el *voyeur* se topara con una pareja extraída de la poesía de Gonzalo Rojas. Cito fragmentos de los poemas “Qedeshim qedeshot”, “A unas muchachas que hacen eso en lo oscuro” y “Todos los elegíacos son unos canallas”:

[...]la violé en su éxtasis
como si eso no fuera un templo sino un prostíbulo, la
besé áspero, la
lastimé y ella igual me
besó en un exceso de pétalos, nos
manchamos gozosos, ardimos a grandes llamaradas
Cádiz adentro en la noche ronca en un
aceite de hombre y de mujer que no está escrito
en alfabeto púnico alguno, si la imaginación de la
imaginación me alcanza. (AA, pp. 202-203)

Bésense en la boca, lésbicas
baudelerianas, árdanse, aliméntense
o no por el tacto rubio de los pelos, largo
a largo el hueso gozoso, vívanse
la una a la otra en la sábana
perversa. (H, p. 76)

Éramos dos partículas de la corriente libre.
Con el oído puesto bajo ella, despertábamos
a otro sol más terrible, pero imperecedero,
a un sol alimentado con la muerte del hombre
y en ese sol ardíamos. (OS, pp. 119-120)

En los dos primeros fragmentos citados, la verdad de la unión es evidente desde la conformación de los versos, que pueden separarse sólo mediante la violencia. Los encabalgamientos hacen que cada una de las dos estrofas goce de una cohesión a toda prueba, como la de los amantes.

El fragmento citado de “Qedeshim qedeshot” describe la unión amorosa entre una hieródula y el sujeto lírico. Esta comunión con una sacerdotisa de Astarté, que comienza con los verbos conjugados en primera persona “violé”, “besé” y “lastimé” y obtiene una respuesta de espejo: “ella también me besó”. Concluye en una unión substancial, con los verbos conjugados en la segunda persona del plural “manchamos” y “ardimos”. Quienes empiezan como dos individualidades separadas, terminan, en un solo fuego, ardiendo “a grandes llamaradas/ Cádiz adentro en la noche ronca” en un aceite que es “de hombre y de mujer”, fusión de ambos.

La segunda estrofa citada, de “A unas muchachas que hacen eso en lo oscuro”, describe el encuentro amoroso entre dos mujeres. Llama la atención la reciprocidad expresada por los verbos reflexivos “bésense”, “árdanse”, “aliméntense” y que culmina con “vívanse la una a la otra”. La única forma de “vivir” a alguien más es siendo esa persona, estar fundido con ella. De nuevo, esa unión que empieza con un beso, se resuelve en un

fuego que se alimenta a sí mismo, que es su propio combustible y que muestra las caras de la multiplicidad desde la unicidad.

Por último, la estrofa perteneciente a “Todos los elegíacos son unos canallas” nos habla de una pareja en la que cada uno de sus miembros era una “partícula en la corriente libre”. Al final de la estrofa, la pareja arde en un sol “terrible, pero imperecedero, [...] alimentado con la muerte del hombre”. No es difícil identificar a este sol con ese Amor mortal y ardiente, eterno, del que habla San Juan y que nos dibuja el *Cantar de los cantares* en el misterio de sus páginas.

Hemos visto que para Gonzalo Rojas hay una elección y la expresa en el poema “Oriana”: “vivir muerto de amor o marcharse del planeta” (DO, pp. 10-19). Esto quiere decir, que se vive herido de amor, que se vive ardiendo. La vida es, para el poeta chileno un arder y arder encendido en la llama eterna del deseo, en la búsqueda y encuentro de lo Absoluto a través del erotismo, de la Mujer. Un poema muy significativo en este sentido es “Das Heilige”. El término, acuñado por Rudolf Otto, significa “lo sagrado” en alemán:

Raro arder aquí todavía. ¿Vagina
o clítoris? Clítoris por lo esdrújulo
de la vibración, entre la ípsilon
y la iod delicada de las estrellas
gemidoras, música
y frenesí
de la Especie.

Pero además
Vagina sagrada, punto G, punto
de la puntada torrencial del
qué se ama cuando se ama. Raro
arder aquí todavía. (DO, p. 62)

El poema se abre y se cierra con la misma frase: “Raro arder aquí todavía”. ¿Dónde es ese “aquí”? Si juzgamos por la pregunta que comienza en el primer verso, “¿Vagina o clítoris?”, parece ser que se arde en la mujer. Sin embargo, esta mujer adquiere la dimensión del Cosmos. La vibración esdrújula de la palabra “clítoris” (y aquí debemos recordar que la poesía oscila entre el sonido y el sentido por lo que la vibración no es sólo sonora), se ubica entre “la ípsilon/ y la iod delicada de las estrellas/ gemidoras”, se acerca al clamor (lingüístico y poético, por cierto) de unas estrellas que también están heridas, que se quejan de Amor y que son la “música y frenesí de la Especie”. El clítoris podrá dar la vibración, el ritmo del Cosmos, pero en la segunda estrofa nos topamos con que la vagina, el “punto G”, es el “punto/ de la puntada torrencial del/ qué se ama cuando se ama”. Esto equivale a decir que es el centro mismo de la vida. He ya citado el poema “¿Qué se ama cuando se ama?” que es, al final, un cuestionamiento filosófico. El sujeto lírico hace una serie de preguntas frenéticas a Dios inquiriendo sobre su propia existencia, sobre la vida, la dispersión y la Unión final:

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida
o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, qué
es eso: ¿amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su hondura, sus rosas, sus volcanes,
o este sol colorado que es mi sangre furiosa

cuando entro en ella hasta las últimas raíces?

¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer
ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo,
repartido en estrellas de hermosura, en partículas fugaces
de eternidad visible? (RT, p. 38)

En este poema se trasluce gran parte del pensamiento del poeta, sus inquietudes máximas en torno a la vida que él concibe a través del Amor. Si el punto G es en “Das Heilige” “la puntada torrencial del qué se ama cuando se ama”, está colocado en el centro del misterio de la vida, en la médula de la existencia. La vagina sería una especie de “puerta hacia lo sagrado”, un centro de revelación. De este tema hablaremos con mayor profundidad más adelante. Por lo pronto, me interesa decir que la frase que enmarca el poema “Das Heilige”, “Raro arder aquí todavía”, expresa la extrañeza, el asombro del sujeto ante ese Cosmos sagrado que se le presenta con la cara de la Mujer. Podría haber dicho “Raro vivir aquí todavía”, pero si la vida es Amor y el Amor es fuego, se arde en este mundo con toda la intensidad posible, hasta que la flama se extinga.

Como hemos visto, la amplitud semántica del fuego tanto en la obra de San Juan de la Cruz como en la de Gonzalo Rojas es enorme. Asume los mismos significados que el Amor: es herida, deseo, *qinah*, sacralidad, divinidad, fe, poesía, vida y unión. La llama que fulgura en el *Cantar de los cantares*, ese amor de “brasas de fuego encendido vehementísimas”, relumbra también en la obra de estos dos autores, con toda la fuerza de su sacralidad. La noche oscura alcanza su cenit entre llamas deslumbrantes.

5.- El amor, el Paraíso, la Fuente y el Conocimiento

¿Dónde tiene lugar el *Cantar de los cantares*? ¿Quiénes son sus protagonistas? ¿Podemos relatar su historia? A pesar de la férrea voluntad de algunos por percibir en el epitalamio bíblico los trazos de un guión teatral, la sucesión de las escenas, la creación del escenario y la actuación de cada cuadro presentarían graves dificultades. Como hemos visto, no hay acción escénica en el *Cantar* y seguir a los protagonistas a través de las diferentes atmósferas en las que se desenvuelven sería imposible a menos de que pudiéramos, como ellos, volar, desaparecer y aparecer en un maravilloso desorden. El lenguaje delirante y extático del poema disuelve toda posibilidad de ubicarlo en tiempo y espacio, de dar a los protagonistas una identidad definida y de hacer una narración lineal de las acciones acaecidas.

Todas las teorías que pretenden darle una estructura se estrellan contra un muro impenetrable. Por causa de las manías racionalistas se ha llegado a afirmar que la esposa es sonámbula. El pensamiento es perfecto: el esposo pide que no la despierten; luego, está dormida; sin embargo, habla; luego, es sonámbula. Para otros, los amantes se multiplican y encuentran la historia de un triángulo amoroso coherentemente relatada, ya sea que la Sulamita y una pastora peleen por el amor de Salomón o que Salomón y un pastor lo hagan por el de la Sulamita.

Sin embargo, el *Cantar de los cantares*, como afirma Guido Ceronetti, “se asemeja a un sueño. Como en los sueños, los sueños menores se multiplican dentro del sueño que

los produce, hasta el olvido, hasta la caída y la confusión en las lindes del primer sueño.”²⁴ En efecto, no hay escena fija, los personajes adquieren diversos rostros y voces, la sucesión es atropellada y parece un tanto arbitraria, existen personajes secundarios que aparecen y desaparecen sin dejar rastro, y el final en anticlímax da la sensación de simplemente haber despertado. La verdad de este sueño erótico es el de la unión, la no-dualidad de los amantes que se llaman, se encuentran, se buscan, se persiguen, se pierden y se aman en un caos delicioso, en un eterno presente. Los tiempos verbales, con las alas que les presta la lengua hebrea, danzan en un juego sin fin. Jamás gozamos de la certeza de que una acción haya ocurrido o esté ocurriendo. Ni siquiera podemos estar seguros del lugar en que ocurriría. El poema resiste cualquier intento de producir una imagen coherente sobre su trama.

Los poemas de San Juan de la Cruz y de Gonzalo Rojas, al compartir el lenguaje delirante del poema bíblico, participan también de su reflejo en el contenido. Ambos autores escriben poemas con características oníricas. Podría decirse que esto, en Rojas, se debe a su influencia surrealista. La afirmación no estaría del todo errada, pero hay que recordar que el influjo semítico en su obra es muy importante. No solamente es un lector de la *Biblia*, sino de los místicos sufíes, y es en gran parte de estas fuentes de donde obtiene sus influencias. No debemos olvidar tampoco que San Juan, fiel lector de las mismas fuentes místicas, ha sido considerado un “‘contemporáneo’ *avant la leerte*”²⁵.

Tanto las obras del místico carmelita y el poeta chileno, como el epitalamio bíblico, comparten una disposición a-racional. De nuevo nos topamos con la expresión de lo inefable. El lenguaje delirante, como hemos visto, es reflejo de una necesidad de decir lo indecible. El contenido de los poemas responde a la misma circunstancia. Los escenarios de la experiencia, sus personajes y su realización son inenarrables, se encuentran ubicados en el plano de la eternidad.

Muchos autores han realizado extensos estudios sobre las acciones desarrolladas en los poemas sanjuanistas y en el libro bíblico. Las identidades de los personajes han sido ampliamente discutidas. Creo, sin embargo, que los escenarios en los que se desarrollan no han recibido toda la atención que merecen y que su estudio puede arrojar interesantes conclusiones.

Un lugar sin tiempo, fecundo y rebosante de deleites parece ser el escenario de los amores en el *Cantar de los cantares*. La soledad y la angustia del deseo pueden vivirse en las calles; sin embargo, la dulzura de la unión tiene lugar en una atmósfera edénica. El amor de los esposos se consume en un ambiente muy similar al del Paraíso. Pero, ¿qué caracteriza al Paraíso? La *Biblia* lo describe de la siguiente forma:

Había plantado el Señor Dios desde el principio un jardín delicioso, en que colocó al hombre que había formado, y en donde el Señor Dios había hecho nacer de la tierra *misma* toda suerte de árboles hermosos a la vista y de frutos suaves al paladar; y también el árbol de la vida en medio del paraíso, y el árbol de la ciencia, del bien y del mal. De este lugar de delicias salía un río, para regar el paraíso, *río* que desde allí se dividía en cuatro brazos.²⁶

²⁴ Guido Ceronetti. *Op. Cit.* p.47.

²⁵ Carlos Bousoño. “San Juan de la Cruz, poeta ‘contemporáneo’” en *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Ed. Gredos, 1952. p. 281

²⁶ Gen (II,8-10). *La Sagrada Biblia*. Felix Torres Amat (Tr.). Carolina del Norte: Stampley Enterprises, 2001. p.15

Esta es la descripción del Paraíso, pero para saber exactamente qué es, también debemos saber lo que *no* es. He aquí la maldición divina de la que son depositarios Adán, Eva y su descendencia. Al expulsarlos del Edén, Jehová

Dijo asimismo a la mujer: Multiplicaré tus trabajos y *miserias* en tus preñeces; con dolor parirás los hijos y estarás bajo la potestad o mando de tu marido y él te dominará. Y a Adán le dijo: Por cuanto has escuchado la voz de tu mujer, y comido del árbol del que te mandé no comieses, maldita sea la tierra por tu causa; con grandes fatigas sacarás de ella el alimento en todo el discurso de tu vida. Espinas y abrojos te producirá y comerás de los frutos que te den las yerbas o plantas de la tierra. Mediante el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a confundirte con la tierra de que fuiste formado, puesto que polvo eres, y a ser polvo tornarás.
[...] Hizo también el Señor Dios a Adán y a su mujer unas túnicas de pieles y los vistió.²⁷

De las dos citas anteriores se desprende la siguiente oposición:

PARAÍSO	EXPULSIÓN
delicias sensoriales	“espinas y abrojos”
Deleite, placer	trabajos y miserias, sufrimiento
igualdad y alternancia	dominación masculina
fecundidad y abundancia	aridez y escasez
vida eterna, sin tiempo	Finitud
Inocencia	Vergüenza

Adán y Eva son los primeros exiliados, los que, a través de su pecado, inauguran la búsqueda del paraíso perdido, la nostalgia de la unión con lo divino. Son los primeros abandonados a su discontinuidad. Como dice Angelina Muñiz-Huberman, “Partir al exilio es partir a la muerte. Quien abandona el claustro materno inicia, en ese momento, su propia muerte: el viaje de tumba en tumba.”²⁸ La tragedia de la primera pareja radica en la pérdida de la inmortalidad, en su alejamiento del conocimiento. Adán y Eva son arrancados de una dimensión a-temporal y lanzados a las garras de la historia. El tiempo empieza a medirse en generaciones y muertes. Comienza la tiranía del orden cronológico y el Hombre, solo con su memoria, trata de recuperar lo perdido. Ese es su castigo; he ahí la explicación de su *qinah* incurable.

El *Cantar de los cantares* representa, en muchos sentidos, una restauración del paraíso, de la sacralidad humana. Es verdad que, durante muchos pasajes, los amantes vagan heridos de deseo, pero, por instantes, en sus encuentros, el Edén les es devuelto. Se encuentran colmados de delicias sensoriales, de placer, sus voces son iguales y alternas; su Unión es sustancial y verdadera, sin dominación alguna; descansa en el conocimiento. La

²⁷ *Ibidem*. p.16

²⁸ Angelina Muñiz-Huberman. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala Hispanohebraica*. México, FCE, 2002. p.68

fecundidad y la abundancia los circundan y sus cuerpos desnudos, inocentes, se encuentran libres del mandato de Cronos.

He aquí algunas de las descripciones de escenarios en los que se desenvuelven los amantes:

Nuestra casa tiene por viga el cedro
Tiene por techo el ciprés
Y nuestro lecho es de flores (CCGC, p. 11)

Los capullos de las flores se demuestran en nuestra tierra, el tiempo de la poda es venido,
oída es la voz de la tórtola en nuestro campo.
La higuera brota sus higos y las pequeñas uvas dan olor (CCFL, p. 37)

Si nos olvidamos de la ausencia de cronología, parece tratarse de un jardín cualquiera, muy hermoso, sin duda, y fecundo, pero solamente un jardín. Hay otras huellas que evocan de su carácter sagrado y eterno. Una muy clara está en la siguiente estrofa:

Debajo del manzano yo te he despertado
Allí donde tu madre se retorció
Con los dolores de parto por ti
Allí donde la que te había llevado
Te paría (CCGC, p. 33-34)

¿A qué manzano podría referirse? ¿No tiene este pasaje todas las características de una redención a través del amor, del erotismo? ¿No parecemos estar en el mismo paraíso de Adán y Eva? En efecto, parece ser que justo donde se cometió el pecado original, donde Eva adquirió sus dolores y paría a la especie, es que estos amantes se unen y, así, recuperan su potencia original, se salvan de la maldición divina, cuando menos por unos instantes.

Pero, ¿se puede estar físicamente en ese paraíso? ¿No hay un querubín armado que lo custodia? La locación del *Cantar de los cantares* es sumamente difusa, como hemos escrito. Pasa de los campos, al diván del rey, a la casa con viga de cedro, techo de ciprés y lecho de flores (que presumiblemente es el jardín mismo), a los montes, a la ciudad, a las guaridas de los leones, al Oasis Vallado, a la viña, repentinamente, sin previa introducción o posterior explicación, como corresponde a un lugar sin tiempo.

“Cántico espiritual”, de San Juan de la Cruz, comparte, en gran parte los escenarios del *Cantar de los cantares*. El paisaje desborda “montes”, “riveras”, “bosques”, “espesuras”, “prados de verduras”, “sotos”, “oteros”, “fuentes”, “viñas” y “huertos”. En un punto del poema, encontramos, incluso, una estrofa muy similar a la recién citada:

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada. (OC2, p. 17)

Todo parece indicar que ambos poemas se desenvuelven en el mismo espacio y que este tiene mucho que ver con el Paraíso. También podemos percibir que en los dos existe una redención del hombre a través del amor. En ambos casos, el hombre es restaurado a su condición sagrada y primigenia en el lugar justo en el que comenzó su miseria.

Hemos dicho que las dislocaciones temporales debidas en el *Cantar* a la flexibilidad del hebreo y en San Juan de la Cruz a una capacidad de adaptación del misterio del epitalamio bíblico a la propia obra, sitúan la acción en un sin-tiempo, en un presente eterno. ¿No cabría decir lo mismo de los abruptos cambios de escenario? ¿No se tratará de un lugar situado en la eternidad, sin limitaciones espaciales, metafórico?

Aunque la obra de Gonzalo Rojas no comparte con exactitud los mismos escenarios del *Cantar de los cantares* y de “Cántico”, también recrea espacios con cualidades eternas e ilimitadas. Un ejemplo maravilloso de esto es el poema “Qedeshim qedeshot”:

Mala suerte acostarse con fenicias, yo me acosté
con una en Cádiz bellísima
y no supe de mi horóscopo hasta
mucho después cuando el Mediterráneo me empezó a exigir
más y más oleaje; remando
hacia atrás llegué casi exhausto a la
duodécima centuria: todo era blanco, las aves,
el océano, el amanecer era blanco.

Pertenezco al Templo, me dijo: soy Templo. No hay
puta, pensé, que no diga palabras
del tamaño de esa complacencia. 50 dólares
por ir al otro Mundo, le contesté riendo; o nada.
50, o nada. Lloró
convulsa contra el espejo, pintó
encima con rouge y lágrimas un pez: -Pez,
acuérdate del pez.

Dijo alumbrándome con sus grandes ojos líquidos de
turquesa, y ahí mismo empezó a bailar en la alfombra el
rito completo; primero puso en el aire un disco de Babilonia y
le dio cuerda al catre, apagó las velas: el catre
sin duda era un gramófono milenario
por el esplendor de la música; palomas, de
repente aparecieron palomas. (AA, pp. 202-203)

Lo primero que salta a la vista en este poema es que el sujeto lírico parece haberse acostado con la fenicia *antes* de llegar a Cádiz. Su trabajoso camino hacia la “duodécima centuria”, parece haberse dado posteriormente al encuentro erótico. Esto tiene sentido si consideramos que su camino comenzó en la vigésima centuria. El sujeto lírico regresa en el tiempo a realizar un acto que ya ha ocurrido. Estamos ante el tiempo sagrado que se reactualiza cíclicamente. La presencia de la eternidad se confirma en la apariencia de la “duodécima centuria”: “todo era blanco, las aves, el océano, el amanecer era blanco”. Amanece y todo resplandece de origen, incluso la fenicia, perteneciente a un linaje antiguo, inventor del alfabeto fónico, de la escritura como la conocemos. He aquí, de nuevo, a esta sacerdotisa de Astarté (*qedeshim qedeshot* significa “cortesana del templo”), identificada con la palabra, con la Poesía.

Un segundo elemento llama nuestra atención en la primera estrofa: Cádiz no está en el Mediterráneo, sino en el Atlántico. El autor se ha referido numerosas veces a este “error” que, sin embargo, no le interesa corregir. Este Cádiz mediterráneo es un lugar ambiguo, inexistente. La indeterminación se acentúa aún más cuando avanzamos hacia la segunda

estrofa. El sujeto lírico ofrece dólares a la cortesana sagrada, como un turista, y ésta se ofende, llora, y pinta encima del espejo “con rouge y lágrimas un pez”.

La fenicia parece ser devota de Cristo, quizá del Cristo hombre, y le recuerda al sujeto lírico lo sagrado suyo pintando su efigie simbólica con un *rouge*, es decir, con un lápiz labial que recuerda la coquetería francesa. Sin embargo, los dólares y el *rouge* no son los únicos elementos que desafían la temporalidad; poco después aparecen un gramófono (que, además, parece ser milenario) y un disco de Babilonia, ciudad que simboliza la puerta de los dioses. Un instante después aparecen palomas, como podría aparecerse el Espíritu Santo, a confirmar el hieratismo de la unión.

Por si esto resultara poco, el poema posee una estructura circular. Comienza en el amanecer, cuando el sujeto lírico llega a Cádiz, pero clama ya haberse “acostado con la fenicia” y termina en una unión nocturna:

[...] ardimos a grandes llamaradas
Cádiz adentro en la noche ronca en un
aceite de hombre y de mujer que no está escrito
en alfabeto púnico alguno, si la imaginación de la
imaginación me alcanza. (AA, pp. 202-203)

No sabemos en qué momento pasa el tiempo. Todo parece haber ocurrido en un instante y el poema puede volverse a leer desde el amanecer subsecuente, en el que el sujeto lírico recuerda haber pasado la noche con la fenicia y rema hacia Cádiz.

“*Qedeshim qedeshot*” no es un caso aislado. En muchos otros poemas de Rojas se vive esa misma vaguedad del tiempo y del espacio o su completa anulación. Un caso extremo es el poema “Del sentido”, que recuerda, en su estructura ardiente y extática a “Llama de amor viva” de San Juan de la Cruz:

Muslo lo que toco, muslo
y pétalo de mujer el día, muslo
lo blanco de lo traslúcido, U
y mas U, y mas y más U lo último
debajo de lo último, labio
el muslo en su latido
nupcial, y ojo
el muslo de verlo todo, y Hado,
sobre todo Hado de nacer, piedra
de no morir, muslo:
leopardo tembloroso. (H, p. 110)

En este poema, como en “Llama de amor viva”, se trasluce el goce erótico actual y su proyección en lo eterno. No hay más lugar que el propio sujeto lírico y su éxtasis y el tiempo es inexistente. No hay más que un verbo conjugado, “toco”, y su tiempo es el presente, un presente que bien podría enclavarse en la eternidad. Sin acción, sin tiempo, sin lugar, este poema transmite el absoluto deleite y su trascendencia en esa “U”, que, como había especificado en el primer capítulo de este texto, podría referirse a lo Uno, identificado también con el Hado, y que el sujeto lírico toca y alcanza a través del cuerpo femenino.

Como este poema, como “*Qedeshim qedeshot*”, el *Cantar de los cantares* nos presenta un escenario del amor que es inasible. El jardín donde entra el Amado es un lugar vacío donde quien penetra nunca puede decir que ha estado en él. La primera vez que

aparece el jardín, la amada acaba de pedir que se le resucite con manzanas y “dulces de uva”; se ha declarado enferma de amor. Parece que el amado la abraza (“tu izquierda bajo mi cabeza/ abrázame con tu derecha”) y se pide a las “Hijas de Jerusalén” que no despierten a la amada si no tiene gana. Justo después de esto, somos testigos de una escena maravillosa. La amada parece mirar hacia la lejanía y exclama:

Voz de mi amado [se oye]: veislo, viene atravesando por los montes y saltando por los collados.

Semejante es mi amado a la cabra montés o ciervecito: helo [ya está] tras nuestra pared acechando por las ventanas, mirando por los resquicios.

Hablado ha mi amado y díjome: levántate, amiga mía, galana mía, y vente.

Ya ves, pasó la lluvia y el invierno fuese.

Los capullos de las flores se demuestran en nuestra tierra, el tiempo de la poda es venido, oída es la voz de la tórtola en nuestro campo.

La higuera brota sus higos y las pequeñas uvas dan olor; por ende, levántate, amiga mía, hermosa mía, y ven. (CCFL, p. 37)

Según el fragmento citado, el amado se acerca brincando montes y collados (Ceronetti traduce “volando”) como un ciervo. La inmensidad del paisaje le queda chica, pues, en apenas un soplo, se encuentra acechando la casa donde se encuentra su amada e invitándola a salir al jardín floreciente y oloroso. A pesar de la relatividad de las distancias y de la facilidad y gracia con la que el amado atraviesa un paisaje que se adivina muy extenso, aún podemos creer que el paraíso de los amantes es un huerto terrenal. Dos hemistiquios más adelante, nos encontramos con el siguiente fragmento:

El amado mío y yo para él, que se apacienta entre las azucenas. (CCFL, p. 37)

Estas azucenas resultan muy controversiales, pues su interpretación varía enormemente. Algunos las consideran los “encantos”, las “flores de hermosura” de la amada en las que se deleita su amante. Otros, como fray Luis de León, consideran que “dice que se pacienta entre las azucenas, no porque sea este pasto conveniente, sino porque es propio de enamorados el hablar de esta manera, dando vocablos de rosas y de flores a todo lo que toca a sus amados”²⁹ Y, finalmente, para otros, que no traducen azucenas, sino rosas o lirios, incluso “dark purple lilies”³⁰, como Paul Haupt, los significados se encienden y las flores aluden al monte de Venus, del cual, el amado, representado por el ciervo, se alimenta.

No importa cuál sea la interpretación; excepto la del fraile agustino, todas las citadas entienden estas flores como parte de la amada. Aquí llegamos a un punto esencial. Si las flores son parte de ella, ¿no lo es el jardín entero? En este sentido nos proporciona luz el segundo segmento del *Cantar*, en el que aparece el huerto. Ocurre en el capítulo IV, que comienza con una extensa loa de la amada y que continúa de la siguiente forma:

Tú eres el Oasis Vallado
Hermana mía y esposa
El Hontanar Cercado
La Fuente Sellada
Tus acequias son un Jardín

²⁹ Fray Luis de León “Comento” en *El Cantar de los cantares*. Fray Luis de León (Tr.). *Op. Cit.*.p.50

³⁰ Citado por Luce López-Baralt en *Op. Cit.* p. 48

Paraíso de Granados
De alheña de nardo de frutos preciosos
De nardo y azafrán
Caña aromática y canela
De todos los árboles de incienso
La quintaesencia de cada perfume
Oh fontana del oasis oh pozo de aguas vivas
Oh Líbano de cascadas
Levántate tramontana
Ven viento del Sur
Soplad sobre mi jardín
Que exhalen sus aromas

Entre mi amado en su jardín
Para comer aquél fruto prodigioso. (CCGC, pp. 21-22)

He aquí que la propia amada es un paraíso fecundo, lleno de deleites, enclavado en la eternidad. Sus acequias (*emisiones tuae* de la *Vulgata*) alimentan un Jardín de Granados, un Edén que contiene todas las plantas olorosas, todos los perfumes, los frutos preciosos, las esencias. Como el Paraíso, tiene un delta surtidor de aguas, se resuelve en goteos: es fuente, es pozo, un Líbano entero de cascadas que bajan en un manar sin fin. En palabras de Guido Ceronetti, “el *Pardés Rimmonim* de la Amada es un espejo microcósmico del Gran Edén, el *Paradisus voluptatis*, donde gotean las ramas del Árbol de la vida y del Árbol del conocimiento.”³¹ Y, en efecto, el amante reencuentra el conocimiento del que el Hombre había sido despojado al salir del Paraíso. Los canales del cuerpo de la amada conducen a la Sabiduría. ¿Si no, cuál es el fruto prodigioso del que puede alimentarse el amante? ¿Qué es lo que guarda esa Fuente Sellada?

La esposa-hermana en su integridad es un jardín prisionero, cerrado con llave; el jardín que guarda el fruto es un jardincillo encerrado en el jardín grande, cerrado asimismo, un secreto en el secreto, protegido por las palabras veladoras de la Escritura, un jardín que también puede ser abierto por un *mafteáh*.

Sabemos que el Paraíso está relacionado con la Sabiduría. Es del Árbol del conocimiento de donde se alimenta la primera pareja antes de ser expulsada. Es Eva quien tiende el fruto a Adán; es ella quien le ofrece la gnosis sagrada. La amada del *Cantar de los cantares* guarda ese fruto prohibido en su ser, junto con el de la vida, y se lo ofrece a su amante.

En la amada está la nuez mística de la que hablan Moisés de León en el *Zohar* y Josef Ibn Giqatilla: la bondad dentro de lo áspero y duro, símbolo de los misterios divinos. El jardín de la amada bien puede ser el paraíso que menciona el mismo Moisés de León al hablar de los infinitos significados del mundo divino, pues, de acuerdo con Angelina Muñiz-Huberman,

se basó en la palabra hebrea *pardés*, que significa *paraíso*. Según un relato talmúdico, hubo cuatro rabinos que visitaron el Paraíso: uno murió, otro enloqueció, el tercero se convirtió en apóstata y sólo el cuarto, Akiva, entró y salió en paz. Este relato dio lugar a una serie de juegos de palabras basadas en el significado de *pardés* y a distintas interpretaciones dentro de la literatura hebrea. Moisés de León lo interpretó como el compendio de los cuatro niveles exegéticos. Cada consonante de la

³¹ Guido Ceronetti. *Op. Cit.*. p.78

palabra *pardés* la hizo equivalente con uno de los niveles, que a su vez empiezan con la misma letra. Es decir, la P equivale a *peshat*, que es el significado literal; la R a *remez*, que es el significado alegórico; la D a *derashá*, que es la interpretación talmúdica y agádica; la S a *sod*, que es el significado místico. Estos cuatro niveles simbolizan lo que le ocurrió a los cuatro rabinos.³²

Me interesa mencionar la interpretación cabalística porque parte de la propia tradición hebrea y es una exégesis mística de las escrituras. El rabino Akiva entró al Paraíso, como lo hace el amado del *Cantar de los cantares*, y salió habiendo comido del fruto de la sabiduría, que es interior y es la misma comunión con la divinidad. Y en verdad, Akiva entró al paraíso del *Cantar* y salió con ese conocimiento, clamando que el epitalmio bíblico era “santo, santísimo”. Es natural que los otros rabinos hayan tenido los fines que tuvieron. De acuerdo con Guido Ceronetti, “quien baja al Jardín encuentra una muerte simbólica, su bajada es un hundimiento en Dios, en el sentido de Ibn Arabi, como sumergirse en un pozo y bajo el agua negra encontrar un camino.”³³ Quien se sumerge en lo sagrado y no encuentra el camino, puede morir, enloquecer o errar para siempre.

Otra interpretación cabalística que vincula a la amada del *Cantar de los cantares* con la Sabiduría parte de un fragmento inmediatamente anterior al de la entrada del amado en el Jardín. En él, el amado llama a su esposa de una forma por demás misteriosa:

A mí desde el Líbano esposa
A mí desde el Líbano ven
Deja la cima del Ammanah
Las cumbres del Senir y el Hermón
Y las guaridas de los leones
Y los montes de los leopardos (CCGC, P. 20)

El *Sefer Bahir* define el Líbano como el lugar de la *Hokhmah*, es decir, que el lugar llamado Líbano en el libro bíblico tal vez tampoco sea un lugar físico. La *Hokhmah* es una de las diez emanaciones o atributos divinos o *Sefirot*, equivalente a la Sabiduría. Sería solamente natural que estuviese custodiada por leones y leopardos. El propio Dante Alighieri, aparentemente conocedor de la doctrina cabalística, convoca a su Beatriz con el mismo hemistiquio, llamándola a venir desde el Líbano.

Una de las interpretaciones más socorridas del *Cantar de los cantares*, también de emanación cabalística, identifica a la amada con la *Shejiná* que, de acuerdo con Angelina Muñiz Huberman, “significa la morada interior de Dios en el mundo: la presencia divina, recóndita, que hay que llegar a descubrir. [...] Encarna el principio femenino: la madre, la esposa, la hija.”³⁴ Así, la amada sería la presencia de lo divino en la tierra, con la cual el Hombre, el amante, se relaciona mediante el amor y de la que emana la Sabiduría. Por eso le restituye el Paraíso.

La exégesis cabalística es tan válida como muchas otras. El *Cantar de los cantares* no necesita para sustentar su realidad sacra, como tampoco los necesita la poesía sanjuanista, de ningún comentario. La sacralidad y el Paraíso de la amada con aquél “fruto prodigioso” emanan del mismo texto. La amada tiene la movilidad, ubicuidad y ligereza del símbolo. Su profundidad se intuye. La interpretación cabalística no hace más que iluminarla un poco con su luz.

³² Angelina Muñiz-Huberman. *Op. Cit.* p.20

³³ Guido Ceronetti. *Op. Cit.* p. 97

³⁴ Angelina Muñiz-Huberman. *Op. Cit.* p. 71

La pura fisicidad y sensorialidad que, en términos literales, se desprenden de los atributos del amado y de la amada no hacen sino apuntar hacia su espiritualidad absoluta como la otra cara de la moneda. Sin mediación psicológica e individualidad, no queda más que el símbolo. Si los amantes del *Cantar de los cantares* no apuntaran hacia realidades superiores, sólo les quedaría la realidad hueca del cadáver y sería imposible que fueran “*qadosh qadoshim*”. Los sentidos, en este caso, son una puerta hacia lo sacro. La amada es toda perfumes y toda significados.

Lo mismo ocurre con la poesía sanjuanista y con la poesía rojiana. Hemos ya hablado de la falta de fijeza de las escenas, de la eternidad enclavada en estas obras, del parecido del escenario con el Paraíso. Pero, ¿se trata también de paraísos abstractos que residen en la propia esencia del amor y de los amantes?

Todo parece indicar que, en muchos casos, es así. En “Cántico espiritual” parecemos encontrarnos ante un paisaje inmenso, extensísimo, incluso múltiple, que refleja un sentimiento exquisito hacia la naturaleza y una intensa valoración de lo sensible; sin embargo, vale la pena notar algunos detalles que apuntan hacia la abstracción de ese escenario. Dos de las estrofas más polémicas del poema, que hemos ya citado con anterioridad, dicen así:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios, nimerosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos,

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (OC2, pp. 15-16)

En estas dos estrofas, se nombra al Amado e, inmediatamente después, comienza una enumeración de frases sustantivas. Éstas se refieren a lugares, elementos del paisaje y la naturaleza y, algunas de ellas, las últimas tres, hacen mención a conceptos abstractos, dos de cuyos significados hemos ya discutido. Si algún fragmento del poema nos hace pensar en un paisaje inmenso es éste. El “Edén” de los amantes comprendería montañas, valles, “ínsulas” y ríos; sin embargo, el amado ha sido mencionado al principio de la estrofa, como si se tratase de uno más de estos elementos, equiparándolo con ellos. Acerca de esto, San Juan nos explica que

Dice la Esposa que todas estas cosas es su Amado en sí, y lo es para ella, porque, en lo que Dios suele comunicar en semejantes excesos, siente el alma y conoce la verdad de aquel dicho de San Francisco, es a saber: *Dios mío y todas las cosas*. (OC2, p. 89)

Es así como nos damos cuenta de que ese paraíso de deleites y de hermosura en el que se desenvuelven los amantes sanjuanistas es, como el huerto del *Cantar de los cantares*, no tanto un lugar físico sino inconcreto, cuya localización es el mismo amor, los amantes mismos. En el caso de la obra del fraile carmelita, que ve el mundo desde el punto de vista cristiano, en el que la divinidad es masculina, este paraíso se encuentra identificado con el Amado y no con la amada; en él, el santo ve la sacralidad revelada y la fuente de

Sabiduría, a diferencia del epitalamio bíblico y de la obra de Gonzalo Rojas, que las encuentran depositadas en lo femenino.

Muchas de las acciones realizadas por la parte masculina en el *Cantar de los cantares* son llevadas a cabo por la amada sanjuanista. Es ella y no el amado quien se interna en el huerto:

Entrado se ha la Esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado. (OC2, p. 17)

En una inversión que demuestra la conciencia del fraile carmelita sobre la presencia de lo sagrado en la parte femenina del poema bíblico, la amada se adentra en el huerto y reposa en los brazos del Amado, que, a juzgar por el comentario posterior del autor, bien podrían estar hechos de viñas y de flores, ya que parafrasea su estrofa de la siguiente forma: “Es como si dijera: transformado se ha en su Dios, que es el que aquí llama huerto ameno, por el delicioso y suave asiento que el alma halla en él.” (OC2, p. 137)

Así, hemos descubierto que los varios *locus amoenus* dibujados en “Cántico”, algunos muy similares a los paisajes del *Cantar de los cantares*, otros más cercanos a la Arcadia de la literatura pastoril renacentista, no sólo se refieren, como señala Collin P. Thompson, “al mismo viaje a través del mismo espacio”³⁵, sino que este espacio resulta de índole mayormente metafísica, residente en uno de los amantes, en el que el otro se adentra. Su parecido con el Paraíso señala una restitución del hombre a sus orígenes, a su sacralidad, una ruptura de su discontinuidad mortal por medio del Amor. Al acceder a la eternidad y la sacralidad, el hombre también accede al conocimiento, a la Sabiduría. De esta manera hemos visto que ocurre en el *Cantar de los cantares* y San Juan sabe capturarlo muy bien en “Cántico”:

Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su Esposa. (OC2, p. 18)

Parece que, al recibir el pecho del Amado, la amada recibe, además, “ciencia muy sabrosa”, ciencia que Juan de Yepes define como “la teología mística que es ciencia secreta de Dios, que llaman los espirituales contemplación, la cual es muy sabrosa, porque es ciencia por amor, el cual es el maestro de ella y el que todo lo hace sabroso.” (OC2, p. 166). He ahí el fruto prodigioso que descansa en la amada bíblica. El Amor es conocimiento, conocimiento sabroso.

Una última imagen de “Cántico espiritual” coincide en esta línea con el *Cantar de los cantares*. La encontramos en la estrofa 36 del código de Jaén:

Gocémonos , Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado, do mana el agua pura;

³⁵ Collin P. Thompson. *Canciones de la noche...*p. 157

entremos más adentro en la espesura. (OC2, p. 19)

En esta invitación al gozo que, de acuerdo con Juan Antonio Rosado, “se traduciría hoy como ‘hagamos el amor, Amado’”³⁶, no solamente nos percatamos de que la preposición “en” señala la “hermosura” del amante como un lugar que puede ser el “monte” o el “collado”, sino que de este lugar “mana el agua pura”. Debemos recordar el fragmento del *Cantar de los cantares* en el cual el Amado se refiere a la Sulamita como “fontana del oasis”, “pozo de aguas vivas” y “Líbano de cascadas”. El cuerpo femenino se resuelve en torrentes. Hemos hablado que el Líbano, cuando menos en la Cábala, está identificado con la Sabiduría. Así, la amada del epitalamio bíblico sería una fuente de ella y, quizá ésta es la razón para que, en versos anteriores, el amado se refiera a ella también como “Oasis Vallado” y “Fuente Cercada”. Es difícil acceder a ese manar de Vida y Conocimiento. La mujer es un templo sellado y el Amado sanjuanista también. Hay que subir al “monte” o al “collado” e internarse en la “espesura” para poder acceder a “do mana el agua pura”, que, como San Juan declara,

Quiere decir: donde se da la noticia y sabiduría de Dios (que aquí llama agua pura) al entendimiento, limpia y desnuda de accidentes y fantasías, y clara, sin tinieblas de ignorancia.

Este apetito tiene siempre el alma de entender clara y puramente las verdades divinas; y cuanto más ama, más adentro de ellas apetece entrar [...] (OC2, p. 208)

La unión de los amantes, el amor mismo, desprende el conocimiento “limpio y desnudo”. La intimidad de la amada con el Amado refleja su propia intimidad con el Universo, con lo Sagrado. El Amor abre las puertas del Paraíso y redime al hombre, restituyéndole toda su potencia originaria. Los amantes son libres de toda atadura y sabios, plenos de sí.

En cuanto a la obra de Gonzalo Rojas, hemos visto cómo, a pesar de localizarse en escenarios un tanto diversos a los del epitalamio bíblico y la poesía de San Juan de la Cruz, conserva sus características esenciales, aquellas que la enclavan en la eternidad y la vinculan al Paraíso. Alguno, sin embargo, como “Tela de Chagall”, sí conserva trazos de los ambientes bíblicos y sanjuanistas:

y libertina como ha de ser la sangre de la mujer
eximia de afeites, amapola
entre los venados velocísimos,
gozosa de parto (AA, pp. 269-270)

El fragmento “amapola/ entre los venados velocísimos” nos recuerda, sin duda, tanto a la poesía de San Juan de la Cruz como a su fuente bíblica, el *Cantar de los cantares*. Las azucenas sanjuanistas se tornan una encarnada amapola, más cercana a los “dark purple lilies” de la traducción del epitalamio bíblico de Haupt. En el poema de Rojas está no ya el ciervo, sino “los venados”, como si la mujer fuera una fuente única de trascendencia (gozosa de parto) y tuviera numerosos amantes circundándola; sin embargo, el escenario parece ser el mismo que aquel en que tanto los amantes bíblicos como el Amado y la amada sanjuanista consuman su unión.

³⁶ Juan Antonio Rosado. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Editorial Praxis/UACM, 2005. p. 286

Salvo contadas excepciones, no obstante, son pocos los poemas de Rojas que reproducen ambientes similares a los del epitalamio bíblico y la obra sanjuanística, a pesar, como he dicho ya, de que son muchos los que coinciden con sus características primordiales, paradisíacas. Nos topamos con entornos cuajados de deleites sensoriales, sin tiempo, ubicuos y fecundos, varios de ellos coronados por inmensidades y abismos como el mar y las montañas. Muchos de ellos pueden ser identificados, también, con la amada. A continuación, un fragmento de “Oriana”:

O vivir muerto de amor o marcharse del planeta. De ahí
que todo sea Oriana: el Tiempo
que apenas dura tres segundos sea Oriana, la luna
sobre la nieve sea Oriana, Dios
mismo que me oye sea Oriana. (DO, p. 13)

En este poema, lo cronológico (“el tiempo”), lo material resplandeciente (“la luna sobre la nieve”) y lo divino (“Dios mismo que me oye”) se resuelven en la persona de Oriana, que lo es “todo” y cuyo nombre proviene del latín *Os-oris*, boca; es decir que, una vez más, nos encontramos con esa amada que es el Cosmos mismo, lo Sagrado y, al mismo tiempo, representa por metonimia al lenguaje y la poesía.

Existen, sin embargo, en la obra de Rojas, mujeres que conforman paisajes menos sintéticos. En “La risa”, el poeta extrae de la carcajada de una mujer su esencia entera y proyecta esta esencia, a su vez, a las dimensiones del Universo en un procedimiento que ya he señalado como prototípico de este autor: la construcción del Todo a partir de lo disperso. En seguida una porción del texto:

Esa risa lo es todo:
la puerta que se abre, la alcoba que os deslumbra,
los pezones encima del volcán que os abrasa,
las rodillas que guardan el blanco monumento,
los pelos que amenazan invadir esas cumbres,
su boca deseada, sus orejas
de cítara, sus manos,
el calor de sus ojos, lo perverso
de esta visión palpable del lujo y la lujuria:
esa risa lo es todo. (OS, p. 115)

Así, esa mujer evocada por su risa es a la vez cuerpo y Cosmos, una “individua”, como diría el propio autor, y la Tierra misma. Los elementos enumerados establecen una continua ambivalencia de la existencia femenina, repartida entre lo sagrado orgánico y lo eterno. Es escalera mística y cielo a la vez. Así, la fémica se concibe como “puerta que se abre” (quizá como la del *Cantar de los cantares*), “alcoba deslumbrante”, es decir, la puerta y la revelación detrás de su apertura; “pezones” y “volcán” abrasador; “rodillas” y “blanco monumento”; “pelos” y “cumbres”; boca, orejas de “cítara” (identificada con la Poesía), manos, “calor” de los ojos; “versión palpable [es decir, concreta] del lujo y la lujuria”; todo. El universo, lo manifiesto y lo etéreo, reside en esta mujer-fundamento que ríe seductora.

Un último ejemplo en este sentido nos lo provee el poema “Rapto con precipicio” que, como había mencionado, fue escrito para la primera esposa del poeta. Cito dos estrofas:

Allí la cordillera estaba viva,
y María era allí la cordillera
de los Andes, y el aire era María.

Y el sol era María y el placer,
la teoría del conocimiento
y los volcanes de la poesía. (H, p. 84)

El paisaje adquiere vida por medio del cuerpo de mujer, que a su vez, envuelve el Todo: cordillera, aire y sol. Hacia la segunda estrofa, la mujer se extiende, además, hacia otro tipo de elementos, más abstractos. De nuevo nos topamos con esta mujer que todo lo significa, que todo lo devora y que todo lo participa mediante su contacto, a través del erotismo. De María, representante de lo sagrado femenino, el sujeto lírico de Rojas obtiene, como el hombre del *Cantar* de la Sulamita y la amada sanjuanista de su Amado, el “fruto prodigioso”, “la ciencia sabrosa”, que para él está resumida en el deslumbramiento del placer, la teoría del conocimiento (equiparable a la Sabiduría) y la poesía.

Del encuentro amoroso se espera la gran revelación, el fruto de la síntesis suprema entre lo objetivo y lo subjetivo. En la obra de Rojas, al igual que en el *Cantar de los cantares*, la mujer es custodia de la preciosidad del conocimiento; esto quiere decir, de la comunión con lo sacro, del restablecimiento del hombre a su condición original, sin escisiones. En la poesía de San Juan es el Amado, pero en todos los casos la Sabiduría se obtiene por medio de la re-ligión, de la superación del estado de discontinuidad en una unión amorosa.

Para el poeta chileno, sólo adentrándose en la mujer se consigue la joya que salvaguarda. Ella es y transporta a lo sacro. Es cuerpo y Cosmos. ¿Cómo, si no, podría la cortesana fenicia del poema “Qedeshim qedeshot” afirmar “Pertenezco al Templo [...] soy Templo”? ¿Cómo podría interpretarse entonces el poema “Das Heilige”, que, como he ya expuesto, pondera a la vibración del clítoris como al gemido de las estrellas y al “punto G” como al “punto/ de la puntada torrencial del/ qué se ama cuando se ama”, es decir, del meollo mismo de la existencia? El poema “A esa que va pasando por ahí” lo confirma de forma certera:

Religo lo religioso de tus piernas a la sabiduría
alta de respirarte, mi aleteante, (H, p. 31)

En este fragmento, podemos encontrar que la mujer está identificada con lo religioso y que esta cualidad parte de lo corpóreo; sin embargo, la “sabiduría alta” se obtiene a partir de “respirar” a la fémina, es decir, de unirse con ella en lo más íntimo, de admitirla en el propio ser como parte vital de la existencia, como si fuera el mismo aire, el fundamento absoluto. “Respirar” el fundamento, unirse con él, otorga la Sabiduría. En palabras de Jacobo Sefamí, en la obra del chileno “la pareja es el emblema de una unión que significa una vuelta al origen y una toma de conocimiento, el hombre buscará afanosamente esas revelaciones de la mujer. El modo idóneo y total de esa analogía es el sexo. Allí está el éxtasis para descubrir el universo.”³⁷

Los poemas de Gonzalo Rojas que celebran a la mujer como fuente de Sabiduría y revelación, como personificación de lo Absoluto, son abundantísimos. Baste leer la

³⁷ Jacobo Sefamí. *El espejo trizado*. México: UNAM, 1992. p. 186

antología anexa para darse una idea de la frecuencia con que este símbolo aparece en la obra del chileno. Por eso, me limitaré, a continuación, a mencionar algunos ejemplos significativos. El primero de ellos está extraído del poema “Retrato de mujer” en el que el sujeto poético va pintando, con palabras, la figura de una fémica:

No te muevas. Voy a pintarte tu rostro en un relámpago
tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible,
una nariz de arcángel y una boca de animal y una sonrisa
que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuela en tu frente,
mujer, y me estremece, porque tu rostro es el rostro del Espíritu. (OS, p. 95)

Pintar “en un relámpago” significa pintar en un golpe de poesía, de iluminación lingüística. Este retrato nos revela a una mujer con “dos ojos para ver lo invisible y lo visible”, es decir, una mujer de carne y hueso, palpable, visible, aprehensible con los sentidos, que también tiene acceso a los arcanos, que tiene una visión oracular y, por lo tanto, acerca el conocimiento a su amante: una mujer mediadora entre lo celeste y lo terrestre. La “nariz de arcángel” y “la boca de animal” subrayan esa cualidad sagrada, etérea de la mujer, que contrasta con su carácter terrestre, corporal e instintivo. La sonrisa perdona, redime, libera de la “miseria humana”, de la maldición divina de la expulsión del Paraíso. Y, finalmente, encontramos que “algo sagrado y sin edad”, es decir, eterno, vuela en su frente y “estremece”, porque lo sagrado provoca siempre un temblor, al sujeto poético, ya que el rostro de ella es “el rostro del Espíritu”, es el rostro hierático del Ser. Esta mujer es el Todo en persona, como María, como la dueña de “La risa” y a la vez, es su intermediaria. Es el Paraíso y de ella cuelgan los frutos de la Vida y del Conocimiento, extendiéndose, apetitosos, al alcance de la mano de Adán.

Dos poemas de Rojas recuerdan particularmente al *Cantar de los cantares*. Ambos hablan de la mujer como fuente de revelaciones, de luz, y del encuentro amoroso como el rito que las despierta. El primero de ellos es “Instantánea”, que describe el enlace erótico entre el sujeto lírico y una mujer anónima. El hablante del poema se encuentra a las puertas del mismo jardín en el que se introduce el amado:

entonces es cuando hablo con tus rodillas y me encomiendo
a un vellocino así más durable
que el amaranto, y ahondo en tu amapola con
liturgia y desenfreno,
entonces es cuando ahondo en tu amapola,
y entro en la epifanía de la inmediatez. (MT, p. 54)

El rito es fácil de percibir. El sujeto lírico ahonda en la mujer, en su “amapola” (ya hemos hablado del significado de esta flor y de su relación con el epitalamio bíblico y San Juan de la Cruz), y de ella recibe la “epifanía de la inmediatez”; esto quiere decir, la revelación de lo sagrado fisiológico, de lo sagrado corpóreo. El cuerpo es sagrado para el poeta chileno. Por eso, sus mujeres son siempre terrestres y celestiales a la vez. Sin la dimensión corpórea no existiría la dimensión etérea. El sujeto poético, como Akiva en el relato talmúdico, se interna en el Paraíso de la amada para encontrar una muerte simbólica, un hundimiento en lo sagrado que desemboca en un camino revelado, luminoso.

El segundo poema es “Cítara mía”. En él se compara a la mujer con el instrumento musical, acercándola a la poesía. El sujeto lírico, atacado por la *qinah*, urge a su interlocutora a entregarse a él de la siguiente manera:

Dame otra vez tu cuerpo, sus racimos oscuros para que de ellos mane
la luz, deja que muerda tus estrellas, tus nubes olorosas,
único cielo que conozco, permíteme
recorrerte y tocarte como un nuevo David todas las cuerdas. (H, p. 127)

Es indudable el parecido entre el primer verso citado y el fragmento siguiente del *Cantar de los cantares*:

Esta tu disposición semejante es a la palma y tus pechos son los racimos.
Dije: Yo subiré a la palma y asiré sus racimos, y serán tus pechos como los racimos de la
vid, y el aliento de tu boca como el olor de las manzanas. (CCFL, p. 106)

Con el primer verso, Gonzalo Rojas equipara a la mujer anónima de su poema con la amada del *Cantar de los cantares*. Consciente del papel de iluminadora, de intermediaria de la Sabiduría de la mujer bíblica, hace que de esos “racimos” que la protagonista de su poesía comparte con la fémica de las Escrituras mane la luz. La mujer, además, se identifica con el cielo, pues su cuerpo está compuesto de estrellas y de nubes. Como si esto no bastara, esta mujer luminosa y celeste es también una cítara que ha de ser tocada por un “nuevo David”, es decir, por un rey bíblico que, además, era poeta. Mujer, Cosmos, Sabiduría y Poesía vuelven a resumirse en una misma figura

Ya que se ha introducido el verbo “manar”, pues la luz brota como agua, más que irradia, desde los racimos de la amada, he de apuntar que la figura de la mujer como fuente “do mana el agua pura” también existe en la obra poética de Gonzalo Rojas. La Sabiduría toma forma de luz y de revelación, pero también de agua cristalina. De la misma forma en que el amado del epitalamio bíblico llama a la Sulamita “Oasis Vallado”, “Fuente sellada”, el sujeto poético de Gonzalo Rojas se refiere a ella de la siguiente manera en “Oriana”:

Conforme a las dos figuraciones
que es y será siempre usted, mi hembra hembra, mi
Agua Grande a la que los clínicos libertinos
llaman con liviandad Melancolía, como si el tajo
de alto abajo no fuera lo más sagrado
de ese láser incurable que es el amor (DO, p. 15)

El término “Agua Grande”, escrito con mayúsculas, coincide en estructura y en gran parte de su significado con las frases del *Cantar* que se refieren a la amada como fuente y oasis. En él no aparece, sin embargo, la concepción de ella como un lugar inaccesible. En este sentido, creo que vale la pena mencionar un término acuñado por Rojas que ilustra muy bien que, aunque en este verso en particular no se revele la coincidencia con el epitalamio bíblico en cuanto a la difícil acequibilidad de estas aguas cristalinas, el poeta chileno la intuye de idéntica forma. El vocablo creado por Rojas es “putidoncella”. Al ser interrogado por Jacobo Sefamí acerca de la naturaleza del término, el poeta respondió: “Puti: derramamiento, fascinación, entrega, todo lo precioso de la criatura femenina. Doncella: sellada, pura, sacra.”³⁸ Me interesa señalar, sobre todo, el uso de las palabras “derramamiento” y “sellada” que armonizan a la perfección con la concepción de la Sulamita en el poema bíblico como manantial vedado y del Amado en la obra sanjuanista

³⁸ Jacobo Sefamí. *De la Imagen poética...*p. 65

como lugar “do mana el agua pura”, escondido en el “monte” o el “collado”, internado en la “espesura”.

Una imagen más en que la amada “se derrama” nos la proporciona el poema “Perdí mi juventud en los burdeles”. Es significativo que la mujer que protagoniza el poema sea una prostituta que, en la cosmovisión de Rojas, es siempre una hieródula, una fuente de participación con lo sacro:

A torrentes tus ojos despedían
rayos verdes y azules. A torrentes
tu corazón salía hasta tus labios,
latía largamente por tu cuerpo,
por tus piernas hermosas
y goteaba en el pozo de tu boca profunda. (MT, p. 134)

El corazón de la mujer sale “a torrentes” por sus ojos, sus labios, su cuerpo, sus piernas. Finalmente converge “en el pozo” de su “boca profunda”. La imagen, sin duda, es muy similar a aquella del *Cantar de los cantares* en la que las “acequias” de la Amada confluyen en el “Paraiso de Granados”, construido de “alheña de nardo de frutos preciosos”. Ese pozo es el mismo Jardín, regado con la esencia de la mujer, con las “cascadas del Líbano”, custodio del “fruto prodigioso”.

6.- El Amor como hermosura

Dos cuerpos se siguen, se encuentran y se unen en el *Cantar de los cantares*. Dos cuerpos. Nadie dice algo del alma. Alguna vez se menciona un corazón herido, una mente trastornada. Pero nada más. El poema relata la historia de dos cuerpos y de su hermosura. Su belleza resplandece intocada a través de los siglos.

El *Cantar de los cantares* es un oasis en medio de las Escrituras, que tienen horror de la desnudez y la relacionan con el vacío y la ruina. Las impregnaciones sexuales bíblicas, no tan esporádicas como se podría creer, son casi siempre violentas y de tintes patriarcales. Sólo Dios suele salir de ellas sin ignominia.

El epitalamio bíblico es un remanso para el amor, para el erotismo, para la libertad del Hombre. En él se exalta el cuerpo femenino y hay una reconciliación con los órganos de la generación: el Hombre vuelve a su condición original de inocencia

Una inmensa parte del poema bíblico está consagrada a la exaltación de la hermosura de los amantes. Capítulos enteros recorren el cuerpo de la amada, la miran danzar, loan sus caricias. Los cantos IV, VI y VII se consagran a ella y muchas veces se oye al amado hacer alusión directa a su belleza:

Oh entre las mujeres la más bella (CCGC, p. 8)

Qué hermosa eres, amiga mía, qué hermosa eres. (CCGC, p. 15)

Mi hermosa ven fuera (CCGC, p. 13)

Toda hermosa eres tú amiga mía
No hay defecto en ti (CCGC, p. 20)

Como Tirsá eres hermosa amiga mía (CCGC, p. 27)

Pero el amado también es hermoso. Aunque menos pródigas, las alabanzas de su belleza también aparecen en el epitalamio:

Qué hermoso y querido eres amigo mío. (CCGC, p. 11)

La hermosura parece ser una cualidad esencial de los amantes bíblicos. Las descripciones de su beldad rebozan el poema y colman los sentidos. Los amantes (y el lector) se deleitan en la hermosura con todas sus capacidades sensoriales. La Sulamita inunda el ambiente con su seducción. El amado corresponde con su apostura. Su belleza es absoluta. Para realizar un leve bosquejo de la exuberancia de la sensualidad, referiré algunos ejemplos de las cualidades de ambos que estimulan cada uno de los sentidos:

Vista:

¡Ay, qué hermosa eres, amiga mía, ay, cuán hermosa! Tus ojos de paloma entre tus guedejas. Tu cabello, como un rebaño de cabras que suben al monte de Galaad.

Tus dientes, como un rebaño de ovejas trasquiladas que salen de bañarse, todas ellas con sus crías; no hay machorra en ellas.

Como hilo de carmesí, tus labios [...] Como cacho de granada tus sienes entre tus guedejas.

Como torre de David tu cuello, fundada en los collados; mil escudos cuelgan de ella, todos escudos de poderosos.

Tus dos tetas, como dos cabritos mellizos (CCFL, p. 60)

Blanco y sonrosado es mi Amado
Un estandarte sobre las multitudes
Un mar de ondas como cuervos negras
Sus cabellos
[...] Un marfil esplendente
Esmaltado de zafiros es su vientre. (CCGC, p. 25)

Repite el giro vuelve a pasar oh Sulamita
Vuelve a pasar repite el giro déjate ver
Mirad a la Sulamita
Que baila la danza de Mahanáim
¡Oh princesa qué hermosos
tus pies en tus sandalias!
Las junturas de tus muslos
Una mano de artista las torneaba (CCGC, p. 30)

Tacto:

Mi cabeza está llena de rocío y mis cabellos de gotas de la noche. (CCFL, p. 75)

Mi Amado quitaba
Del agujero su mano
[...] Y mi mano mirra goteaba
De mis dedos la mirra fluía (CCGC, p. 23-24)

Rosas bañadas en resinosa
Mirra sus labios (CCGC, p. 25)

Olfato:

Es hermoso respirar tus perfumes
Tu nombre es un ungüento intenso (CCGC, p. 9)

El olor de tus amores sobre todas las cosas aromáticas. (CCFL, p. 61)

Como un Líbano de aromas
De tus vestidos el olor (CCGC, p. 21)

Tus acequias son un Jardín
Paraíso de Granados
De Alheña de nardo de frutos precioso
De nardo azafrán
Caña aromática y canela
De todos los árboles de incienso
La quintaesencia de cada perfume (CCGC, p. 21)

Gusto:

Dulce es su fruto en mi boca. (CCGC, p. 15)

Panales chorreantes tus labios oh esposa
Miel y leche en tu boca. (CCGC, p. 21)

Y tu boca tiene la dulzura del vino
Que en los labios de los dormidos
Donde se ha derramado mueve palabras (CCGC, p. 31)

Oído:

Voz de mi amado [se oye]: veislo, viene atravesando por los montes, saltando por los collados.
(CCFL, p. 37)

Hazme oír la tu voz; que la tu voz dulce y la tu bella vista amable. (CCFL, p. 37)

Como hilo de carmesí tus labios, y el tu hablar, pulido (CCFL, p. 60)

Apenas he trazado un bosquejo y la enumeración resulta excesiva. Todo el epitalamio está cuajado de imágenes sensoriales que evocan la hermosura de los amantes. El poema describe una realidad nítidamente sensual. Los amantes están contruidos de sensaciones y nada sabemos de su vida psíquica.

Podríamos estar tentados a creer en su mera materialidad, a visualizarlos hechos solamente de deliciosos perfumes orientales, de piedras preciosas, de vinos especiados y de piezas arquitectónicas formidables; sin embargo, esto anularía la sacralidad del texto. La razón por la cual Akiva llamó a este poema “*qadosh qadoshim*” es la que ya he descrito con anterioridad: a la realidad absolutamente material de los amantes, corresponde, como la cara contraria de la misma moneda, una espiritualidad absoluta. Donde hay erotismo brilla el destello del espíritu.

Lanzado a las escrituras, el *Cantar de los cantares* tiene la misión de significar todo el amor posible. Si el poema está contruido con hermosura, ésta se proyecta a un nivel metafísico y se convierte en la cara misma del amor. El Amor es hermosura. Los órganos sensibles se revelan en el poema como los caminos hacia el alma. Cada perfume de las

acequias de la amada nos conduce hacia el misterio, nos seduce vertiginosamente y nos abisma en ese amor “duro como la Muerte”.

San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas comparten esta cualidad del epitalamio bíblico. Para ambos, autores la hermosura trasciende lo corpóreo y se torna una cualidad metafísica que se iguala con el amor.

Hemos ya recorrido la poesía de San Juan de la Cruz y sabemos que está esmaltada de bellezas. En ella prevalece un sentimiento exquisito de la naturaleza, del lenguaje y del Amor. Un sinnúmero de elementos diversísimos y aparentemente dislocados sostienen una armonía inusitada. La hermosura recorre la obra sanjuanística desde sus cimientos: construye su forma y su contenido. Es esencial en cada uno de sus aspectos.

Juan de La Cruz es un enamorado de la belleza de Dios, tanto, que afirma que constituye su esencia. Solo un asiduo lector del *Cantar* podría formular una teología tan novedosa. En el epitalamio yace el Amor ostentando su rostro de Hermosura y, si el Dios cristiano es Amor, ostenta también el mismo rostro. La belleza de Dios es fruto de su amor.

En la poesía del santo carmelita la hermosura parte también de la concepción de lo físico. Parece que tanto en su obra como en el epitalamio bíblico y en la poesía de Rojas, el pensamiento de Valéry que dicta que “La poesía exige imperiosamente que no haya alma sin cuerpo” se aplica en más de un sentido. No solamente la forma es contenido, sino que el cuerpo como tal, como existencia humana, es la proyección de lo trascendente.

No podemos olvidarnos de que la metáfora que emplea el fraile es la del erotismo. Sus poemas nos hablan de un Amado y una amada que, como los del epitalamio, se buscan, se llaman, se encuentran y se unen. Debemos admitir, sin embargo, que en la poesía del santo proliferan en mucho menor grado las descripciones directas de los amantes. La presencia de lo corpóreo es mucho más sutil. De hecho, en “Llama de amor viva” prácticamente no existen rastros del cuerpo. El lugar del poema es “el más profundo centro” del sujeto lírico. Sabemos que es un poema erótico por que se trata de un “dulce encuentro”, por los diálogos amorosos, por la intuición del éxtasis y por algunas tenues sugerencias como la “mano blanda”, “toque delicado” y el enamoramiento declarado al final del texto.

En “Noche oscura” y “Cántico”, la descripción detallada de la hermosura se enfoca, sobre todo, en el paisaje (aunque ya sabemos que éste no siempre es exactamente un lugar, sino que con frecuencia coincide con alguno de los amantes). “Noche oscura” es mucho menos prolífica en descripciones. Debemos recordar que es un poema que se desarrolla en la oscuridad; sin embargo, lo material que emerge de la penumbra tiene inmensa presencia. Como en un cuadro barroco, hay una fuente de luz que ilumina, como si tuviese voluntad propia, sólo algunas partes de la escena.

Las últimas tres estrofas, en las que la unión se realiza, son las más iluminadas; por lo tanto, alcanzamos a percibir la hermosura tanto del paisaje como de los amantes:

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardava,
allí quedó dormido,
y yo le regalava,
y el ventalle de cedros aire daua.

El ayre de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena

en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quédeme y olvideme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo y déjeme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado. (P, p. 117)

La primera imagen del escenario que recibimos es en realidad hermosa. Percibimos un “ventalle”, es decir, un abanico “de cedros”, que deleita con un soplo de aire. La segunda imagen es la lejana presencia de una almena que también envía un hálito de frescura y la tercera son unas azucenas, blancas en medio de la noche, donde la amada deja desatendido su “cuidado”. En tres pinceladas San Juan nos pinta un paisaje deleitoso y amplio, de innegable belleza.

De los amados percibimos, en primer lugar, el “pecho florido” de la esposa. Adivinamos que florece por el amor; sin embargo, ésta podría ser también una hermosa cualidad física. Percibimos después la mano de ella, que, junto con el viento, esparce los cabellos del Amado (única traza que de él avistamos) y, por último, su cuello desnudo ofreciéndose al soplo de aire y reclinando el rostro, que no alcanzamos a ver, sobre él, que- adivinamos- descansa en su regazo.

Sin duda existe una presencia corpórea esencial y los sentidos, aunque funcionen en un principio por negación y luego vayan cobrando un papel positivo, son de vital importancia para el texto. Se trata, a pesar de la sutileza con la que está sugerido, de un amor que depende del cuerpo. En palabras de Luis Aguirre Prado, en este poema se vive “el cuerpo como principio de la correlación de sometimiento que termina, de modo lógico, en el espíritu de Dios, consumando una perfecta unión mística”³⁹ En verdad, hay ocasiones en que en la obra de San Juan, los estímulos sensoriales funcionan por negación: hay oscuridad, hay silencio. Sin embargo, no se desprende nunca de ellos, ya sea para ponderarlos de forma positiva o negativa.

Como decía, en “Noche oscura” los sentidos empiezan por ser negados. Apenas percibimos, como la amada que camina en la oscuridad, alguna cosa (o, mejor, percibimos tanto que la luz resulta cegadora); sin embargo, al final, la unión de los amantes es descrita con imágenes refulgentes que apuntan hacia la hermosura. Donde brilla el amor, brilla la belleza.

Sin embargo, “Cántico”, el poema sanjuanista más cercano al *Cantar de los cantares*, es la obra que con mayor claridad ostenta la “hermosura” sanjuanista. En primer lugar, tropezamos con un paisaje henchido de deleites sensoriales, fecundísimo. En él encontramos “montes”, “riberas”, “flores”, “bosques y espesuras”, un “prado de verduras./ de flores esmaltado”, una “cristalina fuente”, “montañas”, “valles”, “aires amorosos”, una “viña florecida”, “rosas”, un “huerto” oloroso y ameno, “ámbar” perfumado, “amenas liras”, un “lecho florido” custodiado por leones, “adobado vino”, “emisiones de bálsamo divino”, “esmeraldas”, “guirnaldas”, etc.

Los sentidos de los personajes y de quienes se acercan a la obra, son continuamente estimulados. Vemos, olemos, tocamos, gustamos y olfateamos la hermosura del ambiente.

³⁹ Luis Aguirre Prado. San Juan de la Cruz. Estudio y antología. Madrid: Compañía bibliográfica española, S.A., 1964. p.111

Sin embargo, cabe señalar que existe una razón para que el *locus amoenus* sanjuanista sea así de hermoso. Las estrofas cuarta y quinta del poema nos la exponen:

¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh prado de verduras
de flores esmaltado!
Decid si por vosotros ha pasado.

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura. (OS2, p. 14)

En el capítulo anterior se expuso la identidad del paisaje con el Amado. Este par de estrofas no hacen sino confirmarla. La belleza del ambiente es la del “carillo” sanjuanista. Él plantó los bosques y derramó “mil gracias” sobre ellos, dejándolos “vestidos” de su hermosura. Al respecto, San Juan explica que “las dejó vestidas de hermosura, comunicándoles el ser sobrenatural.” (OS2, p. 49) Así, el fraile carmelita precisa que la belleza, en su obra, está aparejada a la misma esencia divina, a lo sagrado.

Y el Amado no derrama su esencia únicamente en los alrededores. La propia amada se ve revestida de ella en un juego en el que se percibe la doble cara de la hermosura, ligada a lo sensorial y lo divino:

Cuando tú me mirabas,
su gracia en mí tus ojos imprimían;
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.

No quieras despreciarme,
que, si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste. (OS2, p. 18)

Estas estrofas se corresponden con el fragmento del *Cantar de los cantares* en el que la esposa habla de su morenía:

Oh hijas de Jerusalén
Como las tiendas de Qedar soy oscura
Y sin embargo deseable
Como las alfombras de Salomón (CCGC, p. 9)

En ambos poemas el color oscuro de la piel aparece como una característica negativa; sin embargo, en el epitalamio bíblico, la Sulamita es deseable a pesar de haber sido besada por el sol, por propio mérito, gracias a su propia belleza, mientras que la amada sanjuanista es librada de su inmerecimiento por la mirada del Amado.

Ocurre un extraño fenómeno en “Cántico”. La esencia del Amado es la hermosura. Su mirada va imprimiendo esta cualidad “sobrenatural”, sagrada, a cuanto toca y, luego, él

se enamora de esa hermosura. Es como si la Hermosura se persiguiera a sí misma, como si el Amor se enamorara del Amor. Entre más fija el Amado su mirada en la amada, ésta más merece ser contemplada. Dios es un Narciso que se hiere de amor a sí mismo, se contempla y se hunde en su propio ser. La dualidad de los amantes es prácticamente inexistente a partir de esta hermosura compartida que es la Hermosura divina.

Pero la Hermosura tiene más de un elemento contradictorio. En la estrofa añadida en el código de Jaén, nos encontramos con la naturaleza doble de esta cualidad:

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y tu hermosura;
mira que la dolencia de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura. (OC2, p. 15)

La hermosura puede matar. Aparentemente, la belleza del Amado está vinculada con la letalidad del amor. Es la punta de la daga que hiere y, a la vez, su revelación puede ser la cura de la llaga. La intuición de la belleza o su vista primera embriaga de *qinah* y este deseo despiadado se mitiga sólo con su posesión. Sólo uniéndose con la belleza, convirtiéndose en hermosura a través de la anulación del propio ser, se puede curar la pasión. La Hermosura es herida y cura, causa del sufrimiento y goce eterno.

Las últimas cinco estrofas de “Cántico espiritual”, que reciben normalmente el título de “Himno a la hermosura”, alcanzan el punto en el que la Belleza, habiéndose herido a sí misma de deseo, se encuentra y se unifica. El último fragmento del poema, el más álgido de todos, relata el goce de los amantes que han superado la discontinuidad: Amado y amada, el escenario, el Amor, la Sabiduría y la Hermosura producen, como las “trece cuerdas” del laúd rojiano, una misma melodía en la que se funden. La primera de estas estrofas es la que arroja más luces sobre la naturaleza de esta belleza divina:

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura. (OC2, p. 19)

La amada invita al Amado a internarse en la “espesura”, en lo apartado del “monte” o el “collado, /do mana el agua pura”, es decir, donde brota la Sabiduría, para que entrambos se gocen. Este gozarse, este “hacer el amor”, está en estrecha relación con el “verse” en la hermosura de él. San Juan explica que:

Quiere decir: hagamos de manera que, por medio de este ejercicio de amor ya dicho, lleguemos hasta vernos en tu hermosura en la vida eterna, esto es: que de tal manera esté yo transformada en tu hermosura, que, siendo semejante en hermosura, nos veamos entrambos en tu hermosura, teniendo ya tu misma hermosura; de manera que, mirando el uno al otro, vea cada uno en el otro su hermosura, siendo la una y la del otro tu hermosura sola, absorta yo en tu hermosura; y así te veré yo a ti en tu hermosura, y tú a mí en tu hermosura, y yo me veré en ti en tu hermosura, y tú te verás en mí en tu hermosura; y así, parezca yo tú en tu hermosura, y parezcas tú yo en tu hermosura, y mi hermosura sea tu hermosura y tu hermosura mi hermosura; y así seré yo tú en tu hermosura, y serás tú yo en tu hermosura, porque tú misma hermosura será mi hermosura; y así nos veremos el uno al otro en tu hermosura. (OC2, p. 207)

En y a través de la hermosura se realiza la unión total de los amantes. La Hermosura divina los unifica. En ella se da el conocimiento y la restitución del hombre a su condición original. Los amantes se miran, indiferenciados, en su sobrenaturaleza. En ella Dios, enamorado de sí mismo, se reencuentra.

La obra sanjuanista iguala la Hermosura con el Amor, la mirada con el encuentro. Los sentidos se revelan como caminos hacia el alma pues, como bien señala José María Moliner, “los besos y las caricias de los enamorados son un reflejo de los divinos. En los primeros interviene la parte sensitiva, porque las almas sólo se unen a través de los cuerpos. En los segundos, estas muestras de amor se dan entre la sustancia del alma y la esencia divina.”⁴⁰ Por obra de la analogía, las sombras de los cuerpos mortales se proyectan en el mismo cielo. La hermosura terrenal es una hermosura metafísica.

La poesía de Gonzalo Rojas dialoga hondamente tanto con el *Cantar de los cantares* como con la poesía del fraile carmelita en su concepción de la hermosura. También se trata de un elemento cardinal en su noción del amor.

La obra del poeta chileno es profundamente sensorial. La belleza reviste tanto los escenarios como a los amantes. Sin embargo, así como San Juan concentra la hermosura en el Amado, en el que encuentra lo sagrado, Rojas se concentra en las descripciones femeninas por razones análogas.

Dice el poeta chileno que “desde los sentidos sexuales se ve el mundo”⁴¹ y su poesía es coherente con esta máxima. El mundo se abre como una amapola encarnada, como una mujer que ha “abandonado su cuidado”, para utilizar una frase sanjuanista, ante los sentidos de los sujetos líricos de Rojas. Un poema muy significativo en cuanto a esto es “Muchachas”:

Desde mi infancia vengo mirándolas, oliéndolas,
gustándolas, palpándolas, oyéndolas llorar,
reír, dormir, vivir; (OS, p. 114)

Pareciera que el sujeto lírico de este poema hubiera descubierto la vida a través de esta múltiple percepción que tiene de las “muchachas”. Como si conociera a través de ellas, siguiéndolas, sintiéndolas con cada uno de los sentidos; como si a partir de ellas descifrara el significado mismo del Cosmos..

Los sentidos tienen siempre un papel trascendente en la obra de este poeta. A través de ellos, en efecto, se descifra el universo, ya sea que el sujeto lírico masculino lo haga a través de su amada o que ella, en su condición oracular, lo logre por sí misma. Un ejemplo muy ilustrativo lo encontramos en “Baudeleriana”:

irrumpe entonces a esa altura Borges con asfixia, ¿quién
sino el Aleph pudiera entera esquiza y
bestia así olfatear, besarla en el hocico,
durarla, perdurarla en su enigma, airearla,
mancharla por lo hondo hasta serla, al galope
tendido del tedio?⁴²

⁴⁰ José María Moliner. *San Juan de la Cruz. Su presencia mística y su escuela poética*. Madrid: Ed. Palabra, 1991.p.121

⁴¹ Jacobo Sefamí. *De la Imaginación poética....* p.66

⁴² Gonzalo Rojas. Poema inédito. Consultado en: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antología/index.html> (20 de junio de 2006).

El poema acaba de concluir la descripción de una mujer hermosa cuando “irrumpe Borges” con su cuestionamiento. La fémica se iguala al Cosmos mismo, al universo. Solamente el Aleph, que lo es todo a la vez, puede amarla, sólo esta figura fantástica la puede “olfatear”, es decir, percibir en su totalidad, fundirse con ella. El verbo “olfatear” está aparejado a “besar”, “durar”, “perdurar”, “airear”, “manchar” y “ser”, todos estos enumerados como capacidades del Aleph frente a la muchacha descrita. La percepción sensorial se revela como esencial en el amor, en la existencia. En el poema “La palabra placer” se confirma esta apreciación:

Olfato, lo primero el olfato de la hermosura, alta
y esbelta rosa de sangre a cuya vertiente vine, no
importa el aceite de la locura (AA, p. 119)

Lo “primero” es “el olfato de la hermosura”, que se revela como una “alta y esbelta rosa de sangre” a “cuya vertiente” vino el sujeto poético. La hermosura se descubre como parte fundamental de la vida. El sujeto poético “vino” a la hermosura y lo primero, lo esencial, es “olfatearla”, percibirla, entrar en relación con ella a través de lo corpóreo. Las caras fundamentales de la existencia, el amor, la poesía, el destino, se perciben a través de los sentidos. Sólo el cuerpo es capaz de entrar en contacto con ellas. La poesía de este chileno va siempre de lo fisiológico a lo eterno, como podemos observar en los dos fragmentos siguientes del poema “Oriana”:

[...]las orejas
sigilosas que oyeron y callaron los enigmas (DO, p.10)

de ese láser incurable que es el amor
con aroma de laúd[...] (DO, p. 17)

Las orejas de “Oriana” reciben los “enigmas” y los guardan para sí. Parece que los secretos del universo son sonoros. También ocurre que el amor tiene aroma y, curiosamente, tiene “aroma de laúd”, es decir, de poesía. Así, los elementos primordiales de la cosmovisión del poeta chileno adquieren una dimensión sensorial, palpable. El cuerpo es siempre vehículo hacia las realidades más altas que se ofrecen a él ostentando el rostro de la hermosura.

Ya que, de acuerdo con la obra del poeta, la mujer contiene en su ser todas estas realidades y las participa al hombre por medio del erotismo, la percepción de la belleza femenina es fundamental. Es abrumadora la cantidad de poemas del chileno que contienen la descripción de una hermosura femenina. Solamente en la antología anexa, más de la mitad de las obras recopiladas la ostentan, casi siempre al comienzo de la obra, como si pintar a una mujer fuera la llave para destapar los misterios, para echar a girar el universo en torno del poeta y del lector, como si pintar a una mujer fuera la invocación del Todo.

Las descripciones femeninas de Gonzalo Rojas siguen una estructura similar. En casi todas ellas se describe a la fémica en su totalidad. En este sentido recuerdan a las descripciones del *Cantar de los cantares*, del que, en ocasiones, el autor chileno trasplanta algunas imágenes y motivos. Una pincelada en el rostro, otra en los senos, el vientre, las piernas, los pies, y se nos descubre una figura entera. Entre las características físicas, usualmente construidas con metáforas sensoriales, el autor suele intercalar referencias a la

música, la poesía, la danza, las artes plásticas, lo telúrico y a diferentes mitologías y religiones, entre otros elementos. La espiritualidad de las artes y de las religiones, el sigilo y la magnificencia de la tierra, impregnan la belleza corpórea, de manera que queda manifiesta la cualidad metafísica de la hermosura. Un caso en el que el balance físico-espiritual de la belleza es muy evidente es el poema “Renata”:

Alabado sea México
porque es esdrújulo como el Hado, por
el gran pétalo convulso
y blanco de tu cuerpo, Renata, arrebatado por
el acorde arterial
del éxtasis, los leones
de Babilonia adentro, por
lo animala trémula cuando
te quedas honda pensando pensamiento, por
los milenios que hablan fenicio, etrusco, maya en
ti, mi única, de hipotálamo
a pie precioso, sin
Artaud, sin Lawrence, por
ese violoncello que eres tú y
nada más, por ese río que eres donde los niños
miden el fondo de la transparencia. Alabado,
alabado
porque es esdrújulo como el Hado.⁴³

La descripción de la mujer en este fragmento oscila entre lo espiritual y lo físico, sin establecer ningún límite definido. El cuerpo es un “pétalo”, “blanco” y “convulso”, y está “arrebatado por el acorde arterial del éxtasis”. Esto quiere decir que el sujeto lírico concibe aquí al éxtasis como un fenómeno corporal, uniendo, así, lo físico con lo psíquico y espiritual. La blanca tersura de “Renata” se empalma de esta manera a lo trascendente. Inmediatamente después, se confirma este lazo, pues se afirma que este cuerpo alberga “los leones de Babilonia”. La figura del león alude a la animalidad, a lo indómito; sin embargo, los leones de la ciudad milenaria se encuentran en la Puerta de Ishtar, conocida por su calidad de pasaje entre el mundo sacro y el terrestre. Lo fisiológico e instintivo se revela camino hacia lo sagrado y ambas vertientes comulgan en la hermosura de la fémica descrita. Más adelante, nos topamos con más aproximaciones de este tipo. La mujer es “animala trémula”, justo cuando realiza una acción contraria a la naturaleza animal, pensar. Pensamiento y cuerpo también son factores unidos en la belleza de “Renata”.

Posteriormente, el sujeto lírico loa “los milenios que hablan fenicio, etrusco y maya” en ella, emparentando la esencia de la mujer con el origen, significado por estas lenguas antiguas, y con el lenguaje mismo. En seguida, la llama “mi única”, como hace el amado en el *Cantar de los cantares*, en el Capítulo VI, 9, en un fragmento que tiene huellas profundísimas tanto en la cábala (el número nueve del versículo ha asumido gran cantidad de significados relacionados con una mujer única, perfecta y luminosa) como en la literatura (en la *Divina Comedia* Beatriz es el “perfecto nueve”). Sin embargo, el amante rojiano da a entender que esta unicidad reside “de hipotálamo a pie precioso”. Nada más

⁴³ Gonzalo Rojas. Poema inédito. Consultado en: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antología/index.html> (20 de junio de 2006).

fisiológico, aunque, normalmente, los pies de las mujeres en la obra de este poeta sean alados y el hipotálamo sea, justamente, el órgano del amor.

Hacia el final de la descripción, “Renata” es comparada con un violoncelo. Esta figura alude, como la de la cítara y el arpa, a la poesía; sin embargo, la forma de este instrumento de cuerda copia la figura femenina y, por medio de su imagen, Gonzalo Rojas vuelve a ligar lo corpóreo con lo espiritual.

La última figura con la que Renata es comparada es un río “donde los niños miden el fondo de la transparencia”, una especie de espejo de la vida, del mundo: conocimiento “limpio y desnudo”, como diría San Juan, “fontana de aguas vivas”, como diría el amado del *Cantar de los cantares*.

Así, la hermosura de “Renata” incluye tersura, resplandor, éxtasis, música, sacralidad, instinto, pensamiento, lenguaje, eternidad, origen, unicidad, perfección, amor, poesía, transparencia, sabiduría y, por supuesto, gracia física y seducción: todo esto percibido por el sujeto lírico de Rojas. Los sentidos son visionarios, la belleza se revela como una cualidad física y metafísica, del cielo y de la tierra, de lo visible y lo invisible.

Como he dicho anteriormente, podría citar numerosísimos ejemplos. En ninguna de las descripciones femeninas de Rojas la hermosura física se limita a ese plano, en todas y cada una de ellas la belleza es, como para San Juan, una cualidad sobrenatural, emisaria y contenedora de lo sacro, llave del Universo, exactamente igual que el erotismo.

Más que citar una variedad de muestras de descripciones femeninas, creo que vale la pena referir una serie de generalizaciones bastante acertadas que ha hecho Jacobo Sefamí sobre la disposición física de las mujeres de la poesía de Rojas:

Hay, en primer lugar, un predominio de imágenes que tienen que ver con el vuelo y con el aire; en especial, los pies, los tobillos, la nuca, la nariz, las cejas, van a tener ese vínculo con el movimiento. A esta familia semántica le sigue otra no menos persistente; los pies y los tobillos están asociados con la lozanía y con la frescura, es decir, con la frondosidad de la juventud. La insinuación sexual parte de la agitación del cuerpo: el sudor de la espalda o los cabellos olorosos; los pechos duros como fruto de la frondosidad anterior; y la vulva como centro y misterio de todas las cosas. Tres rasgos definen el rostro: la boca es lujuriosa, los ojos son verdes o azules y el cabello es rubio o pelirrojo. También hay una tendencia a ver el cuerpo y las piernas en proporciones largas. Finalmente, y en predominio sobre el resto de los factores se destaca el color blanco. Debido al color, estas mujeres adquieren origen sajón o eslavo: son irlandesas, escandinavas, rusas, alemanas. La pasión dictaminará el origen español, andaluz o fenicio de otras mujeres.⁴⁴

Y cada una de estas características tiene su reverso simbólico, ligado con la sacralidad. El carácter aéreo de muchas de las mujeres rojianas, residente de manera muy frecuente en sus pies y tobillos o en su capacidad para la danza (la danza de la Sulamita es tremendamente influyente en la poesía de Rojas), está muy relacionado con las proporciones alargadas del cuerpo y las piernas, el paralelismo con el volcán, la cordillera y la crisálida y tiene que ver con la capacidad de la mujer de fungir como escalera mística en el acto amoroso. El amor es vuelo porque transporta.

La imagen del amor como vuelo también existe en el *Cantar de los cantares* y en la poesía de San Juan de la Cruz. En el epitalamio bíblico, Ceronetti la menciona en una ocasión y la *Vulgata* lo hace en otra:

⁴⁴ Jacobo Sefamí. *El espejo trizado...* p. 213

Una voz
 Mi amado
Helo ahí
 Viene
Vuela por las montañas
Salta por las colinas (CCGC, p. 13)

Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt. (CCVL, p. 93)

San Juan toma de la Vulgata latina este concepto y lo traspasa a su propia obra en “Cántico”, cuando la esposa ha descubierto los ojos de su amado en la fuente y exclama:

¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo! (OC2, p. 15)

Así, la imagen del vuelo amoroso es común a las tres obras poéticas y evidencia el carácter transportador del encuentro. Las parejas en estos poemas triunfan sobre el espacio y el tiempo y son libres y eternas, ligeras, desprovistas del yugo de la finitud. Las amantes aladas de la poesía de Rojas evidencian esta circunstancia y se ostentan como sus causantes, como los vehículos de la ascensión mística. He aquí algunos ejemplos extraídos de los poemas “Paráfrasis”, “Pareja acostada en esa cama china largamente remota”, “Instantánea” y “La loba”, respectivamente:

a yegua
fragante de Faraón la he comparado
por las piernas largas de su vuelo. (H, p.133)

[...]¡déjenla
intacta como es, que escriba
su bitácora de vuelo interminable para mí, que arda y arda
en mi corazón, que dance
su danza de danzar libérrima! (RT, p. 74)

pero lo que con evidencia me musifica son tus muslos
longilíneos cuyo formato me vuela (MT, p. 53)

Y tú volabas libre, con tu peso ligero sobre el mar, oh mi diosa,
segura, perfumada,
porque no eras culpable de haber nacido hermosa, y la alegría
salía por tu boca como vertiente pura. (AP, p. 56)

Otra de las características de estas mujeres es el fulgor. Las féminas de la obra rojiana despiden iluminaciones como entidades divinizadas, por eso adquieren un color blanco que tiene muy diversas representaciones: la nieve, el mármol, el marfil, etc.

En entrevista con Jacobo Sefamí, Gonzalo Rojas explica:

Es lo centelleante lo que me maravilla, que puede ser muy blanco: la nieve, por ejemplo, es un prodigio para mí[...] Te llamará la atención, en ese sentido, que está prevaleciendo

mucho el blanco. La muchacha de repente es blanca, no porque yo sea un racista de mierda que ande buscando las muchachas airosamente blancas, sino que el blancor me ilumina, me fosforece.⁴⁵

Así, es muy natural que, incluso a quien no era del todo blanca, como Santa Teresa de Jesús, se le asigne, por causa de su resplandor y no de su origen, la condición escandinava en “Versión de la descalza”. Cito a continuación dos fragmentos del poema:

Desde que me paré y anduve tengo la costumbre de ser dos,
dos muchachas, dos figuraciones,
una exclusivamente blanca con pelo rojo en el sexo, la otra
por nivea exclusivamente blanca.
[...]
Dicen que soy escandinava, tal vez
sea escandinava, ninguna
posesa así de Dios fuera en Castilla dos
y en la Escandinavia de las estrellas fuera una. (RT, pp.34-35)

Santa Teresa deslumbra a Gonzalo Rojas. En ella ve ilustrada, mejor que en nadie, esa triple cualidad de la fémica, que es mujer terrenal, escalera mística y fundamento último y poesía.

A la “escandinavia de las estrellas” de la santa sigue en importancia otra cualidad: la del “pelo rojo en el sexo”. En el capítulo titulado “El amor como llama” he ya introducido esta cualidad del prototipo de hermosura de Gonzalo Rojas y lo ilustré con el poema “Trece cuerdas para laúd” cuya primera línea reza “D’ accord, puestas al fuego todas las mujeres son pelirrojas”. Y, en efecto, una gran parte de las mujeres descritas en la poesía del autor chileno lo es. Todas están “puestas al fuego”; lo rojizo del cabello significa la herida de la *qinah* ardiente, la presencia del amor en su incandescencia .

Podría enumerar más características, pero sería extenderme demasiado. Lo substancial en este momento es señalar la cualidad total de la hermosura como característica abarcadora y unificadora de lo terrestre y lo celeste. Lo que el sujeto lírico percibe a través de los sentidos en las mujeres que describe, trasciende lo corpóreo, aunque, por supuesto, no prescinde de él. La hermosura de las mujeres rojianas es el mismo amor mostrando sus distintos rostros: el sacro, el eterno, el resplandeciente, el apacible, el extático, el genésico, el apasionado, el terrible...

Tal es la extensión y solidez del concepto de “hermosura” en la obra del chileno que no solamente se desprende de las mujeres o de los escenarios, sino que funciona como un ente individual, con existencia propia, de dimensiones comparables a las de la eternidad, la poesía, el origen, el amor o el mismo Dios.

En un fragmento del poema “Baudeleriana”, que ya he citado con anterioridad, figura la mención de la hermosa:

De ahí vinimos viniendo los
Poetas malheridos aullando
mujer, gimiendo hermosura, Eternidad
que no se ve; especialmente eso, muchachos,
que no se ve.⁴⁶

⁴⁵ Jacobo Sefamí. *De la Imagen poética...* p 74

En este poema, la hermosura está equiparada, primeramente, a la mujer, pues ambos conceptos están dispuestos en un par semántico: se “aúlla” mujer, y se “gime” hermosura. Con esto, la hermosura ha alcanzado el nivel de fundamento último en la poesía de Rojas. Más adelante, tanto la mujer como la hermosura son igualadas con la eternidad en un procedimiento que sigue el siguiente esquema:

(Mujer = Hermosura) = “Eternidad que no se ve”.

En el poema “Teresa”, en cambio, la hermosura está relacionada con la poesía. El sujeto poético se dirige a una mujer, aparentemente, que es, además, Santa Teresa y la personificación de la Poesía y le enumera las razones de su enamoramiento. Uno de los fragmentos dice así:

[...] por
cuanta hermosura enloquecedora hay en la Poesía para mí,
me embrutecí de ti. (AA, p. 115)

La poesía aparece en este texto como una fuente de “hermosura enloquecedora” que “embrutece” al sujeto lírico. Decir que el contenido de la Poesía es la hermosura equivale a decir que la poesía *es* hermosa.

En otro texto, titulado “Los amantes”, aparece de nuevo la hermosura, pero esta vez se identifica con el origen:

A tus pétalos altos encomiendo la estrella del que viene en los meses de tu sangre
y te dejo dormir en la sábana. Pongo mi mano en la hermosura
de tu preñez, y toco claramente el origen. (H, 106)

El sujeto lírico pone la mano “en la hermosura” de la preñez de la mujer con la que se encuentra, que es, seguramente, una preñez potencial, intrínseca a la naturaleza femenina, más que real, y toca “claramente el origen”. Tocar la hermosura es tocar la génesis.

La hermosura, como habíamos mencionado, también se parece al amor y, en gran parte de la obra del chileno presenta sus mismas dimensiones. En el poema “Pareja acostada en esa cama china largamente remota”, encontramos ilustrada esta faceta:

más lejos del paraíso de su costado
de hembra larga de tobillo a pelo entre exceso
y exceso de hermosura y todo, ¡claro! por amor
y más amor, tigresa ella (RT, p. 72)

La equivalencia se da, como en “Baudeleriana”, por conducto de un pareo semántico. En el poema se dice “entre exceso y exceso de hermosura”, forma que presenta una evidente simetría con “por amor y más amor”. Se puede interpretar de dos maneras, ya sea que la hermosura esté igualada completamente al amor o que, por lo menos, se encuentre en su mismo nivel.

⁴⁶ Gonzalo Rojas. Poema inédito. Consultado en: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/antologia/index.html> (20 de junio de 2006).

Por último, la hermosura alcanza su cenit cuando es aparejada con el mismo Dios. En el poema “¿Qué se ama cuando se ama?”, que ya he señalado en ocasiones anteriores como cardinal en la obra de Gonzalo Rojas, una de las preguntas que dirige el sujeto lírico a la divinidad arroja luz sobre gran parte de su pensamiento:

¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer
ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo,
repartido en estrellas de hermosura, en partículas fugaces
de eternidad visible? (RT, p. 38)

De acuerdo con esta estrofa, el cuerpo de Dios, es decir, lo sagrado, podría estar repartido en “estrellas de hermosura”, “en partículas fugaces de eternidad visible”, que serían el hombre, la mujer, y cuanto ser aparentemente discontinuo hay sobre este mundo. En este fragmento, las “estrellas de hermosura” están equiparadas a las “partículas fugaces de eternidad visible”. La hermosura es “eternidad visible”, pero no sólo eso, sino que la hermosura es la parte perceptible del mismo Dios, que, jugando a perderse y encontrarse, se ha repartido en el mundo en fragmentos.

Ocurre, como en la obra de San Juan, que Dios reparte su hermosura y, después, se enamora de ella, se enamora de sí mismo y vuelve a unirse.

Conclusión

Un mismo aliento de revelación, unión, elevación espiritual y eternidad recorre las obras de San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas. Un mismo lenguaje erótico encarna sus intuiciones del amor sagrado. Aunque el santo carmelita se cuenta entre las principales lecturas del poeta chileno, no todas las convergencias entre ambos autores se desprenden de la influencia directa que la obra del fraile ha ejercido sobre Rojas.

Ambos poetas forman parte de la tradición de místicos hispánicos y, como tales, comparten un bagaje vital y cultural que cristaliza en sus obras. Desde Garcilaso de la Vega hasta los místicos sufíes y la obra teresiana dan aliento a las expresiones sanjuanistas y rojianas. Sin embargo, una de las lecturas compartidas de mayor relevancia, que más profundamente ha tocado la obra de ambos autores, es el *Cantar de los cantares*. El poema bíblico hereda su espíritu a estos dos poetas que escriben en tan diversos tiempos y latitudes.

San Juan desde la fe cristiana, aunque sin ortodoxia en cuanto a su concepción de la unión total con la divinidad, y Rojas desde una perspectiva libre y sin dogmas de lo sacro, con la intuición de un Absoluto femenino, ambos reviven la esencia del epitalamio bíblico, manifiestan esa profundidad y ese misterio que, a través de los siglos ha custodiado el significado de todo el amor posible.

Significados como este, sin embargo, no son accesibles a las palabras comunes, pertenecen al reino de lo inefable. La experiencia mística, la vivencia de este Amor sagrado, es a-racional e infinita. El lenguaje, como una herramienta aparentemente sistemática y finita, parece a todas luces insuficiente.

Juan de Yepes y Gonzalo Rojas desconfían del lenguaje como vehículo de expresión de sus experiencias e intuiciones. Parecen declararse vencidos ante la inmensidad de la empresa que representa significar la experiencia mística. Sin embargo, ambos lo logran con consecuencias poéticas extraordinarias.

Para hacerlo capaz de contener toda la anchura del significado que se le pide, tanto el poeta castellano como el chileno rompen y ensanchan el lenguaje, lo liberan de la univocidad y de las ataduras de la lógica racional, le confieren las cualidades de la infinitud y el delirio, que se corresponden muy bien con la naturaleza de la experiencia mística.

En este sentido, el *Cantar de los cantares* también figura como principal influencia. El epitalamio bíblico ostenta un lenguaje delirante y movedizo, desproveído de toda lógica y de todo límite. Tanto San Juan de la Cruz como Gonzalo Rojas logran enraizar en la propia obra la naturaleza de este lenguaje dislocado que reboza los misterios del Amor.

Entre las formas y estructuras que el epitalamio bíblico hereda a nuestros autores están los repentinos cambios de hablante y oyente, la oscilación de los tiempos verbales y del paisaje, las imágenes inconexas, los sinsentidos, las frases de significado abierto, las imágenes sensitivas, la vaguedad de la acción y los personajes secundarios efímeros y volátiles.

Si a San Juan de la Cruz el uso de estos recursos le ha valido el calificativo de “contemporáneo” *avant la lettre*, es lógico pensar que en el caso de Rojas su temporal filiación surrealista y su cualidad de poeta *posbaudeleriano* influyan realmente en el uso de este lenguaje “visionario” y descoyuntado. Nadie ha pretendido negar que esto es verdad; sin embargo, no podemos dejar pasar que el poeta chileno es, antes que nada, un poeta del

amor trascendente y que el *Cantar de los cantares* figura entre sus influencias más decisivas.

Inseparable de este lenguaje es el misterio de lo que transmite. A la forma del epitalamio está unido su contenido y tanto San Juan de la Cruz como Gonzalo Rojas tienen éxito transmitiendo a su propia obra ambas dimensiones del poema bíblico. En sus obras también fulgura el inmenso misterio del amor sagrado.

La asimilación de los recursos que presta el lenguaje del epitalamio bíblico implica una disolución de la lógica, del espacio y del tiempo. Parece que las tres obras estuvieran vacías, que carecieran de todo sentido. Y, paradójicamente, es esta vacuidad la que les otorga su plenitud. Están vacías no porque se les haya negado algo, sino porque no se les ha negado nada. Tanto el *Cantar de los cantares* como la obra sanjuanista y rojiana se mueven, en todos los niveles, en los terrenos de la eternidad y la infinitud.

El abismo profundísimo hacia el que apunta este lenguaje delirante es la mirada misma de lo sagrado que descansa en toda su potencia en el fondo de los poemas que hemos analizado. Es el Todo que adquiere forma de Nada. La inmensa Nada que yace en el epitalamio bíblico y en la poesía de nuestros autores es en realidad la plenitud máxima y la eternidad.

Esta paradoja es esencial en la obra de ambos autores, para quienes la oscuridad y el silencio toman constantemente la forma de la luz y la música. En la “noche oscura” sanjuanista, la oscuridad más terrible se corresponde con la luz más refulgente de la divinidad, que resulta cegadora, y en “Cántico espiritual”, el sujeto lírico llama a Dios “música callada”.

Para Gonzalo Rojas, tanto la oscuridad como el silencio adquieren connotaciones similares. Ambos representan materias sempiternas y genésicas. De la oscuridad se desprenden las iluminaciones, es “centelleante”, y el silencio es comparado con el mismo Dios en el poema “Al silencio”, uno de los más representativos de la obra rojiana.

El silencio y la oscuridad son divinos por eternos, por infinitos, por inmensos, porque de ellos se desprende la intuición divina, porque son su misma encarnación. La Cábala lo había dicho antes: en Dios coinciden el Todo y la Nada.

El *Cantar de los cantares* ha revelado la Nada sagrada, se ha descubierto como un abismo en el que descansa el amor en toda su plenitud y, herederos de su lenguaje, de sus imágenes, de su mensaje tremendo, San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas, apuestan por transmitir su propia experiencia mística con la misma potencia, con la misma fuerza del silencio.

En ese inmenso vacío, en esa limpieza de pensamiento que representa el *Cantar de los cantares*, una sola máxima puede leerse, una sola que equipara al Amor con la Muerte, que señala el horror, la voracidad del deseo, que hace que colinden el exceso de vida, la plenitud de ser, y la destrucción: *fortis est cum mors dilectio*.

Los sujetos líricos de San Juan de la Cruz y de Gonzalo Rojas también viven el amor en su extremo sacrificial, religador. Así como los amantes del *Cantar* se aferran el uno al otro, gozosos de soportar esa dureza del Amor y del Deseo que son como la Muerte, y Santa Teresa vivió “muriendo porque no moría”, los personajes de los poemas sanjuanistas y rojianos eligen vivir en ese extremo de vida que los libera de la soledad y limitación espacio-temporal, sienten un deseo exacerbado hasta los mismos límites de la vida, un deseo que quiere con tal fuerza que, para realizarse, desea la misma muerte.

El mismo sumergirse en la “noche oscura del alma” implica una muerte, un rompimiento del “yo”. El alma sale de su casa, es decir, que quien pasa por este trance se

abandona, muere para sí para fundirse con Dios, al igual que los amantes que, comenzando por desnudarse, se van despojando de sus seres personales hasta unirse por completo.

Deseo voraz que es vértigo, que se mueve sobre los caballos del éxtasis hacia la autodestrucción y la eternidad, no hay más propuesta que el salto mortal definitivo en la obra de estos autores.

Sin embargo, el Amor no siempre arrastra hacia la Muerte; en ocasiones solamente hiere, aunque sus heridas sean profundas y transverberantes. La herida de amor se vive como la introducción del deseo, de la *qinah* insaciable. En el *Cantar de los cantares* el motivo del Amor como llaga, como padecimiento, es recurrente. Y aunque nunca pretendí reducir las fuentes sanjuanistas y rojianas al epitalamio bíblico en cuanto a este tema, ya que la concepción del Amor como herida o enfermedad tiene una larguísima historia en la literatura, sí afirmo que la profundidad y multiplicidad con la que ambos autores conciben este láser amoroso se hereda directamente del poema bíblico.

El amor adquiere tanto en la obra sanjuanista, como en la rojiana, la cualidad de “láser incurable”. Representa el anhelo de los sujetos discontinuos de “ser” en plenitud, su hambre de eternidad, de unidad, de divinidad. Nacemos heridos de muerte, con la llaga del amor sangrante.

La vista del ser amado, su mera intuición, representan una herida, encienden el deseo. La figura del amante representa la del cosmos entero, la de lo sacro. Estar unido con el Amado, con la mujer en el caso de Rojas, implica estar unido con el Universo. En los ojos de los amados se descubre el abismo fascinante y vertiginoso, el misterio que horroriza, llama y hiere a la vez. El vértigo es también herida que trastorna y enloquece.

Los aullidos y gemidos que se desprenden de la herida del amor, ardiente, mortal, incurable, devoradora y transverberante, son canto, son las palabras del poeta que expresa su voluntad de Ser y de Absoluto, de Otredad y de Eternidad.

La herida del amor también adquiere, tanto en la obra de Juan de Yepes como de Gonzalo Rojas, un rostro ardiente y luminoso, hecho de llamas. Y, aunque el amor como fuego es un tópico frecuente y un tanto trivial, nuestros autores no toman de los poemas profanos su inspiración. el *Cantar de los cantares* denuncia a las llamas del amor y del deseo como “*lampades ignis atque flammarum*”. Y estas llamas encendidas en medio de la oscuridad del epitalamio se propagan con rapidez, al menor contacto. Encienden las teas de San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas.

En “Noche oscura”, son estas llamas las que iluminan el camino de la amada y San Juan las define en sus comentarios como la luz de la fe y del amor a Dios. Sin embargo, “Llama de amor viva” es el poema del santo en donde más se vive esta identidad del Amor con el fuego. En el poema no hay más lugar que el centro del alma ni más acción que el arder de la llama que tiene muy diversos efectos: es fuego que hiere, rompe, acaba, mata, llaga, deleita y alumbra.

Tantos efectos como rostros tiene este fuego en las obras de ambos poetas. En ocasiones el fuego adquiere la identidad del ser amado, ya sea el de la divinidad en la poesía sanjuanista o el de la mujer sagrada, en el caso de Rojas. A veces es la herida del deseo, la pasión o el éxtasis consumiéndose en el extremo de su magnificencia; otras, el mismo Amor sacro en toda su profundidad.

El fuego presenta múltiples rostros, que al final se unifican. Más que de un concepto parece tratarse de un emblema. En la imagen del fuego ambos poetas expresan la unicidad de lo diferente. Así como en San Juan, las caras múltiples y cambiantes del fuego dan vida a los diversos rostros de la Trinidad cristiana, en la poesía de Gonzalo Rojas dibujan las

variadísimas manifestaciones femeninas que convergen en el Absoluto Femenino, identificado también con la Poesía. Padre, Hijo y Espíritu Santo son una misma llama de la misma forma en que la Mujer (con los rostros de todas y cada una de las de su especie), la Vida, la Muerte, el Amor y la Poesía lo son.

El fuego representa la analogía que todo lo consume e iguala de una forma resplandeciente. El fuego es esa unicidad sagrada, ese Amor que abrasa todo lo que está a su paso confiriéndole su misma identidad. El sujeto que lo contempla también es arrastrado en su incandescencia, se funde con él y arde en su misma llama.

En las poesías de San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas hay un solo fuego en el que los amantes arden. Si un espectador pudiese observar la unión amorosa de la amada y el Amado, no vería más que una sola llama veheméntísima. Lo mismo acontecería si el *voyeur* se topara con una pareja extraída de la poesía del autor chileno.

Como hemos visto, la amplitud semántica del fuego tanto en la obra de San Juan de la Cruz como en la de Gonzalo Rojas es enorme. Asume los mismos significados que el Amor: es herida, deseo, *qinah*, sacralidad, divinidad, fe, poesía, vida y unión. La llama que fulgura en el *Cantar de los cantares*, ese amor de “brasas de fuego encendido veheméntísimas”, relumbra también en la obra de estos dos autores, con toda la fuerza de su sacralidad. La noche oscura alcanza su cenit entre llamas deslumbrantes.

Otro elemento que el epitalamio bíblico hereda a la poesía de nuestros autores es la ubicuidad y eternidad de su atmósfera. Un lugar sin tiempo, fecundo y rebosante de deleites parece ser el escenario de los amores del *Cantar de los cantares*; sin duda se trata de un lugar muy similar al Paraíso.

Como sabemos, Adán y Eva es la primera pareja exiliada, la que, a través de su pecado, inaugura la búsqueda del paraíso perdido. Tras la pérdida de la inmortalidad, del conocimiento, son lanzados a la historia y condenados a la búsqueda de lo que les fue arrancado. Ese es su castigo, he ahí la explicación de la *qinah* incurable que heredaron a la humanidad.

Ya que el *Cantar* representa la unión sustancial de los amantes, constituye, en muchos sentidos, una restauración del Paraíso, de la sacralidad humana. El paraíso del epitalamio bíblico, sin embargo, no es un lugar físico. Así como se localiza en un presente eterno, el lugar en el que los amantes se desenvuelven carece de limitaciones espaciales, es metafórico. Los jardines y paisajes descritos en el poema son ubicuos y, en la misma dinámica de la analogía, se funden con el Amor y con los propios amantes.

Tanto los poemas de San Juan de la Cruz como los de Gonzalo Rojas comparten esta característica. Presentan ambientes oníricos, indefinidos y paradisíacos, arrancados de la tiranía del tiempo y cuajados de deleites sensoriales y de hermosura. También en ellos existe una liberación del hombre de su condición aislada y temporal a través del Amor; también en ellos el hombre vuelve a su condición sagrada y primigenia.

Los amantes asumen, en todos los casos, la identidad misma del Paraíso. La restitución de la eternidad ocurre en ellos y a través de ellos. Sus cuerpos se ofrecen como un Edén fecundo del que brotan las fuentes de la Sabiduría.

Finalmente, el amor ostenta una última cara. La de la hermosura. Todo el *Cantar de los cantares* está cuajado de imágenes sensoriales que evocan la belleza de los amantes. El poema describe una realidad nítidamente sensual. Los amantes están contruidos de sensaciones y nada sabemos de su vida psíquica, de su espiritualidad.

Esta disposición podría hacernos creer en su mera materialidad; sin embargo, esto anularía la sacralidad del texto. A la realidad absolutamente material de los amantes,

corresponde, como la cara contraria de la misma moneda, una espiritualidad absoluta. Pues si el poema tiene la tarea de significar todo el Amor posible y su materia principal es la hermosura, no queda más remedio que atribuir a esa hermosura una cualidad metafísica y concluir que la belleza está unida a la naturaleza del Amor.

Lo mismo ocurre en la obra sanjuanista y en la de Gonzalo Rojas. La poesía de ambos está cuajada de descripciones bellas. Tanto los amantes como los paisajes rebosan hermosura y ésta adquiere dimensiones sagradas, trasciende lo meramente físico para igualarse con el amor.

Vemos así que el *Cantar de los cantares* no solamente presta a San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas su lenguaje dislocado y algunas de sus imágenes, sino que, a través de ellos, les transfiere su esencia, que es una visión totalizadora y sacra del amor, expresada en forma de analogía. En el epitalamio bíblico y en la obra de los autores estudiados el Amor ostenta diversos rostros que al final se unifican.

En las tres obras, inmensas realidades como Dios, el Origen, el Amor, la Hermosura y la Sabiduría ostentan rostros aparentemente diferenciados. Unas veces se funden con el paisaje, otras son fuego, luz u oscuridad. En ocasiones destellan en los ojos de los amantes o moran en sus cuerpos. Pero terminan siempre por unirse, por ser todas un mismo ente sagrado narcisista, enamorado de su propia belleza, que se busca y se encuentra a través del erotismo.

UNAM/ FFyL

Apéndice

Antología de poemas

2 Que me abreve de besos tu boca
Porque tu amor embriaga más que el vino

3 Es hermoso respirar tus perfumes
Tu nombre es un ungüento intenso
De las vírgenes amadas eres amado

4 Arrástrame contigo en tu carrera
En tus estancias hazme entrar oh rey
Allí gozaremos y nos alegraremos juntos
Tu amor embriaga más que el vino
A las amantes deseosas

5 Oh hijas de Jerusalén
Como las tiendas de Qedar soy oscura
Y sin embargo deseable
Como las alfombras de Salomón

6 No me miréis mal así ennegrecida
El sol me ha quemado
Los hijos de mi madre
Están furiosos contra mí
Puesta a guardar viñas
Mi viña no la he defendido

7 Amor mío dime: ¿Dónde
Apacientas tu ganado?
¿Dónde al mediodía
Lo haces descansar?
Porque yo vago como velada
Entre los rebaños de tus compañeros

8 Si no sabes dónde estoy
Oh entre las mujeres la más bella
Sigue los pasos de las cabras
Apacienta tus cabritillas
Entre las cabañas de los pastores

9 Una yegua de los carros de Faraón
Me pareces amiga mía

10 Y qué hermosas son
Tus mejillas con los colgantes
Tu cuello con los collares

11 Collares de oro hacemos para ti
Collares de oro con hilos de plata

12 Mientras el rey está en su diván
Mi nardo envía su olor

13 Es mi saquito de mirra mi amigo
Pernocta entre mis senos

14 Es mi racimo de alheña mi amigo
Sobre los miradores de En-ghedi

15 Que hermosa eres, amiga mía, qué hermosa eres
Tienes por ojos palomas

16 Qué hermoso y querido eres amigo mío

-I

-II-

17 Nuestra casa tiene por viga el cedro
Tiene por techo el ciprés
16b Y nuestro lecho de flores

2

1 Yo el gamón de la llanura
El lirio de las marismas
2 Como entre cardos la rosa
Es entre las hembras mi amiga
3 Como el manzano en el bosque
Es entre los machos mi amigo
Tengo gran deseo de acurrucarme
A su sombra
Dulce es su fruto en mi boca
4 Llévame a la bodega
Plántame tu estandarte amor
5 Con dulces de uva y con manzanas
Sostenedme resucitadme
Muero de amor
6 Tu izquierda bajo mi cabeza
Abrázame con tu derecha
7 Oh hijas de Jerusalén
Por los espectros y los espíritus de los campos
Yo os conjuro
No despertéis no despertéis
A mi amor si no tiene gana
8 Una voz
 Mi Amado
Helo ahí
 Viene
Vuela por las montañas
Salta por las colinas
9 A una gacela a un cervatillo
Se parece mi amigo
He ahí que se detiene detrás de nuestro muro
Mira desde las ventanas
Centellean sus ojos por las celosías
10 Habla y me dice mi amigo
Levántate amiga mía
Mi hermosa ven fuera
11 Mira que el invierno ha pasado
La lluvia ha cesado y desaparecido
12 Las flores despuntan sobre la tierra
El tiempo del canto está cerca
La voz de la tórtola
Vaga por los campos
13 Destila dulzura
La higuera en sus frutos

- Envían olor
Las flores de la vid
Levántate amiga mía
Mi hermosa ven fuera
- 14 Oh mi paloma de los nidos rocosos
Escondida de los murallones
Tu cara házmela ver
Tu voz házmela sentir
Tu voz es suave
Tu cara graciosa
- 15 Atrapad las zorras las zorrillas
Que traen la ruina
Por que la viña está en flor
- 16 Mío es mi amado y yo suya
Pace las rosas
- 17 Cuando el día refresca y cae la sombra
Vuelve amigo mío
Como la gacela o el cervatillo apareces
Sobre el monte que nos divide

3

- 1 Busco de noche en mi yacija a mi amor
Lo busco y no lo encuentro
- 2 Me levanto y vago por la ciudad
Por los mercados y las encrucijadas
Busco a mi amor
Lo busco y no lo encuentro
- 3 Encuentro a la guardia que hace su ronda
Por la ciudad-¿Habéis visto
A mi amor?
- 4 Apenas dejados atrás
Encuentro a mi amor
Lo tengo apretado y no lo dejaré
Hasta que no me haya metido
En mi casa de madre
En la estancia de mi concepción
- 5 Oh hijas de Jerusalén
Por las gacelas y las ciervas de los campos
Yo os conjuro
No despertéis no despertéis
A mi amor si no tiene gana
- 6 ¿Quién asoma por el desierto
Como columna de humo
Entre vapores de mirra e incienso
Impregnado de todas las esencias
De un mercader de perfumes?
- 7 ¡Es el palanquín de Salomón
Setenta guerreros tiene en torno

De entre la flor de Israel
8 Todos están provistos de una espada
Y han aprendido el combate
Cada uno lleva sobre el muslo su espada
Contra la noche y su maleficio
9 De troncos de Líbano el rey
Se ha hecho su litera
10 De plata ha hecho sus columnas
De oro la caja de púrpura el baldaquín
Quien está dentro arde de amor
Por las hijas de Jerusalén
11 Salid a ver
Hijas de Jerusalén
Al rey Salomón con la corona
Con que su madre lo coronó
En su día nupcial
El día del gozo de su corazón

4

1 Qué hermosa eres amiga mía que hermosa eres
Entre tus trenzas tus ojos son palomas
Como un rebaño de cabras
Colgado de las pendientes del Ghilad
Tus cabellos
2 Como un rebaño de cabras
Que sube del baño
Van en parejas sus dientes
Ninguno está solo
3 Tus labios son un hilo de escarlata
Deseable es tu boca
Como una granada reventota
Es tu mejilla bajo tu velo
4 Como la torre de David para los trofeos
Construida es tu cuello
Escudos a millares se le han colgado
Cantidad de corazas de guerreros
5 Cervatillos tus pechos
Gemelos de gacela
Entre los lirios de la pastura
6 Mientras el día refresca y la sombra cae
Yo vago por el monte de la mirra
Y por la colina del incienso camino
7 Toda hermosa eres tú amiga mía
No hay defecto en ti
8 A mí desde el Líbano esposa
A mí desde el Líbano ven
Deja la cima del Amanah
Las cumbres del Senir y del Hermón

El rocío ha cubierto mi cabeza
 La noche ha humedecido mis cabellos
 3 Ya me he desnudado ¿vuelvo a vestirme?
 Me he lavado los pies ¿vuelvo a ensuciármelos?
 4 Mi Amado quitaba
 Del agujero su mano
 Y mis cavidades mugían
 Por él
 5 Para abrir a mi amigo me levantaba
 6b A su reclamo mi alma salía
 5b Mi mano mirra goteaba
 De mis dedos la mirra fluía
 Sobre el pasador que empuñaba
 6a Abro a mi amado
 Mi amado había desaparecido
 6c Lo busco y no lo encuentro
 Le llamo y no me responde
 7 Las guardias de la ciudad
 Al encontrarme me han golpeado me han herido
 De mi velo me han despojado
 Las guardias de los muros
 8 Oh hijas de Jerusalén yo os conjuro
 Si encontráis a mi Amado
 ¿Qué le diréis?
 Que yo muero de amor
 9 ¿Qué tendrá tu Amado
 Más que cualquier otro amante
 Oh tú la más bella entre las mujeres?
 ¿Qué tendrá tu Amado
 Más que cualquier otro amante
 Para que nos conjures así?
 10 Blanco y sonrosado es mi Amado
 Un estandarte sobre las multitudes
 11 Su cabeza es oro puro
 Un mar de ondas como cuervos negras
 Sus cabellos
 12 Cual palomas de los cursos de agua
 Sus ojos se bañan en leche
 Habitan en la opulencia
 13 Sus mejillas como bancales de bálsamo
 Jardines pensiles perfumados
 Rosas bañadas en resinosa
 Mirra sus labios
 14 Laminas de oro incrustadas de brillantes
 Sus manos
 Un marfil esplendente
 Esmaltado de zafiros es su vientre
 15 Columnas de mármol blanco sus piernas

Sobre bases de oro puro
Aparece como el Líbano
Sublime como los cedros
16 Su boca es toda dulzuras
Su ser es gozo sin fin
Oh hijas de Jerusalén así es mi amado
Así es mi amigo

6

1 ¿Adónde ha ido tu Amado
Oh entre las mujeres la más hermosa?
¿De qué parte tu amigo se ha ido?
Lo buscaremos contigo
2 Mi Amado a su paraíso
A los bancales de bálsamo ha bajado
Pace en el oasis y coge rosas
3 Yo de mi Amado y mi Amado es mío
Pace rosas
4 Como Tirsá eres hermosa amiga mía
Entusiasmante como Jerusalén
Aterradora cual estandartes de campo
5 ¡Oh lejos de mí tus ojos son salteadores!
Como un rebaño de cabras
Colgado de las pendientes del Ghilad
Tus cabellos
6 Como de cabras se han criado
Rebaño que sube del baño
Van en parejas tus dientes
Ninguno está solo
7 Como una granada reventota
Es tu mejilla bajo el velo
8 Sesenta las reinas ochenta las concubinas
Y las vírgenes sagradas sin número
9 Única es mi paloma mi perfecta
Única para su madre
De quien la parió es la más querida
Al verla las hijas de Jerusalén
La llaman dichosa
De las reinas y de las concubinas
Recibe alabanzas
10 ¿Quién es aquel que aparece como la Aurora
Bella como la luna como el sol segura
Terrible como estandartes de campo?
11 Bajo al Jardín de los Nogales
Para la hierba que se humedece
Sentir
Para ver la viña
Florecer

Y los granados
Brotar
12 Como los carros de Aminadab
Un deseo desconocido me transportaba

7

1 Repite el giro vuelva a pasar oh Sulamita
Vuelva a pasar repite el giro déjate ver
Mirad a la Sulamita
Que baila la danza de Mahanáim
2 ¡Oh Princesa qué hermosos
Tus pies en sus sandalias!
Las junturas de tus muslos
Una mano de artista las torneaba
3 Tu vulva es un curvo alambique
De oloroso licor nunca seca
Un puñado de grano en un rosal
Yace en medio de tus ingles
4 Cervatillos tus pechos
Gemelos de gacela
5 Tu cuello es una torre del Bashán
Tus ojos las albercas de Hesbón
En la puerta de Bat-Rabbim
Tu nariz es un castillo de Líbano
Centinela cara a Damasco
6 Llevas la cabeza como un rijo manto
Sus guedejas como una púrpura
Como un rey anillado que encadena
7 Cuánta gracia y cuánto placer
En tus sacudidas de amor
8 Tu altura semeja a una palmera
A racimos tus senos
9 A la palmera quiero subir
Apretarme a sus espadas
Ah tus senos son racimos de vid
Y de manzanos de olor de tu aliento
10 Y tu boca tiene la dulzura del vino
Que en los labios de los dormidos
Donde se ha derramado mueve palabras
11 Yo de mi Amado soy
Siento su deseo sobre mí
12 Amigo ven
Salgamos al campo
Pasaremos la noche entre los huertos
13c Allí te daré mi leche
13 Por la mañana veremos
Si la viña ha florecido
Si los racimos han brotado

14 Si los granados han florecido
La mandrágora envía olor
Entre los frutos agraces y los maduros
Detrás de la puerta para ti he escondido
Cuanto hay de más rico Amado mío

8

1 Ah si tú fueras mi hermano
Si por mi madre hubieras sido amamantado
Al encontrarte por la calle te besaría
Podría hacerlo sin vergüenza
2 A mi casa de madre
Te conduciría te elegiría como mi guía
Con el líquido oloroso y el lagrimeo
De mi granada
Te rociaría
3 Tu izquierda bajo mi cabeza
Y tu derecha me abrace
4 Oh hijas de Jerusalén yo os conjuro
No despertéis no despertéis
A mi amor si no tiene gana
5 ¿Quién es aquella que asoma por el desierto
Apretándose a su amigo?
6 Debajo del manzano yo te he despertado
Allí donde tu madre me retorcia
Con los dolores de parto por ti
Allí donde la que te había llevado
Te partía
Un sello en tu mente
Y un brazalete sobre tu brazo que yo sea
Por que el amor es duro
Como la muerte
El deseo es despiadado
Como el sepulcro
Carbones ardientes son sus fuegos
Una astilla de Dios encendida
7 Las Grandes Aguas no apagan el amor
Los ríos no lo arrollan
Quien lo compra con sus tesoros
Sufre deshonor
8 Tenemos una herramienta pequeñita
Sin senos todavía
A nuestra hermana ¿qué le haremos
Cuando alguien venga a pedirla?
9 Si será un muro de plata
Una palacio le construiremos
Si una puerta con tablas
De cedro la atrancaremos

-X-

- 10 Yo soy una muralla
Y mis senos las torres
Yo soy la que en sus ojos
Ha encontrado la paz
- 11 En baal-Hamón tiene una viña Salomón
A los la ha dado cada uno le da
Mil siclos de renta
- 12 Mi viña es solo mía
Tente tus mil siclos Salomón
Teneos doscientos vosotros los guardianes
- 13 Tú que te sientas en gloriosos jardines
Escucha mi voz
Hazme sentir la tuya
- 14 Oh amado mío que huyes
Como la gacela o el cervatillo apareces
Sobre las alturas olorosas.

Antología de obra mística-erótica de Gonzalo Rojas

Baudeleriana

Astucias que le son y astucias que no le son
dijera Ovidio: los tacones
le son, ojalá altos, lo bestial
visible, los pezones, no importa
lo exiguo del formato, el beso
bien pintado, parisino
el aroma, azulosos
sin exceso los párpados, sigiloso
el zarpazo drogo y longilíneo
de su altivez, visionario
el fulgor, especialmente eso, visionario el fulgor.

Y claro, áureos los centímetros
ciento setenta del encanto
del tobillo a las hebras
torrenciales del pelo. -"Piénsese
irrumpe entonces a esa altura Borges con asfixia, ¿quién
sino el Aleph pudiera entera esquiza y
bestia así olfatear, besarla en el hocico,
durarla, perdurarla en su enigma, airearla,
mancharla por lo hondo hasta serla, al galope
tendido del tedio? ¿Quién,
especialmente eso, la hartara?"

Especialmente nada, muchachos, ¡videntes
de otra edad! ¡Borges,
Publio Ovidio!, nada: lo cierto
es que no hay nada, salvo
cada 28, sangre
de parir y ese es el juego. De ahí vinimos viniendo los
poetas malheridos aullando
mujer, gimiendo
hermosura, Eternidad
que no se ve: especialmente eso, muchachos,
que no se ve.

París, Noviembre 2003

Qedeshim qedeshot *

Mala suerte acostarse con fenicias, yo me acosté
con una en Cádiz belísima
y no supe de mi horóscopo hasta
mucho después cuando el Mediterráneo me empezó a exigir
más y más oleaje; remando
hacia atrás llegué casi exhausto a la
duodécima centuria: todo era blanco, las aves,
el océano, el amanecer era blanco.

Pertenezco al Templo, me dijo: soy Templo. No hay
puta, pensé, que no diga palabras
del tamaño de esa complacencia. 50 dólares
por ir al otro Mundo, le contesté riendo; o nada.
50, o nada. Lloró
convulsa contra el espejo, pintó
encima con rouge y lágrimas un pez: -Pez,
acuérdate del pez.

Dijo alumbrándome con sus grandes ojos líquidos de
turquesa, y ahí mismo empezó a bailar en la alfombra el
rito completo; primero puso en el aire un disco de Babilonia y
le dio cuerda al catre, apagó las velas: el catre
sin duda era un gramófono milenario
por el esplendor de la música; palomas, de
repente aparecieron palomas.

Todo eso por cierto en la desnudez más desnuda con
su pelo rojizo y esos zapatos verdes, altos, que la
esculpían marmórea y sacra como
cuando la rifaron en Tiro entre las otras lobas
del puerto, o en Cartago

donde fue bailarina con derecho a sábana a los quince; todo eso.

Pero ahora, ay, hablando en prosa se entenderá que tanto espectáculo angélico hizo de golpe crisis en mi espinazo, y lascivo y seminal la violé en su éxtasis como si eso no fuera un templo sino un prostíbulo, la besé áspero, la lastimé y ella igual me besó en un exceso de pétalos, nos manchamos gozosos, ardimos a grandes llamaradas Cádiz adentro en la noche ronca en un aceite de hombre y de mujer que no está escrito en alfabeto púnico alguno, si la imaginación de la imaginación me alcanza.

Qedeshím qedeshóth*, personaja, teóloga loca, bronce, aullido de bronce, ni Agustín de Hipona que también fue liviano y pecador en Africa hubiera hurtado por una noche el cuerpo a la diáfana fenicia. Yo pecador me confieso a Dios.

* En fenicio: cortesana del templo

La loba

Unos meses la sangre se vistió con tu hermosa figura de muchacha, con tu pelo torrencial, y el sonido de tu risa unos meses me hizo llorar las ásperas espinas de la tristeza. El mundo se me empezó a morir como un niño en la noche, y yo mismo era un niño con mis años a cuestras por las calles, un ángel ciego, terrestre, oscuro, con mi pecado adentro, con tu belleza cruel, y la justicia sacándome los ojos por haberte mirado.

Y tú volabas libre, con tu peso ligero sobre el mar, oh mi diosa, segura, perfumada, porque no eras culpable de haber nacido hermosa, y la alegría salía por tu boca como vertiente pura de marfil, y bailabas

con tus pasos felices de loba, y en el vértigo
del día, otra muchacha
que salía de ti, como otra maravilla
de lo maravilloso, me escribía una carta profundamente triste,
porque estábamos lejos, y decías
que me amabas.

Pero los meses vuelan como vuelan los días, como vuelan
en un vuelo sin fin las tempestades,
pues nadie sabe nada de nada, y es confuso
todo lo que elegimos hasta que nos quedamos
solos, definitivos, completamente solos.

Quédate ahí, muchacha. Párate ahí, en el giro
del baile, como entonces, cuando te vi venir, mi rara estrella.
Quiero seguirte viendo muchos años, venir
impalpable, profunda,
girante, así, perfecta, con tu negro vestido
y tu pañuelo verde, y esa cintura, amor,
y esa cintura.

Quédate ahí. Tal vez te conviertas en aire
o en luz, pero te digo que subirás con éste y no con otro:
con éste que ahora te habla de vivir para siempre
tú subirás al sol, tú volverás
con él y no con otro, una tarde de junio,
cada trescientos años, a la orilla del mar,
eterna, eternamente con él y no con otro.

Oriana

1. Ahora ahí los ojos, los dos ojos de Oriana
esquiza y órfica, la nariz
de hembra hembra, la boca:
os-oris en la lengua madre de cuya vulva genitiva vino el nombre
de Oriana, las orejas
sigilosas que oyeron y callaron los enigmas, el ángulo
facial, el pelo
bellamente tomado hacia atrás, sin olvidar sus manos
fuertes y arteriales de remera de lujo en la carretera y esa gracia
cartaginesa, finamente veneciana, cortando periciloso el oleaje
contra el infortunio torrencial, ahora
y en la hora de mi muerte Oriana

2. ahí, traslúcida, con además
sus cuarenta y nueve que me son
flexiblemente diecinueve por lo fenomenal

del espinazo y qué me importan las estrellas
si no hay más estrella que Oriana, ahora allí
con su decoro y esa sua eleganza, por decirlo en italiano, adentro
de la turbulencia del mosquerío que será siempre la ordinariez, llámese
casamiento o cuento de burdel, con chancro y todo, y rencor,
y pestilencia seca del rencor,

3. (¡cólera, a callar!), y otra cosa menos abyecta: ni soy
Heathcliff feo como soy ni ella Catherine
Earnshaw pero el espejo
es el espejo y Cumbres Borrascosas sigue siendo el único
éxtasis: o vivir
muerto de amor o marcharse del planeta. De ahí
que todo sea Oriana: el Tiempo
que apenas dura tres segundos sea Oriana, la luna
sobre la nieve sea Oriana, Dios
mismo que me oye sea Oriana,

4. sólo que hoy no está. A veces
está pero no está, no ha venido, no ha
llamado por el teléfono, no anda
por aquí, estará fumando qué sé yo uno de esos 50
cigarrillos en los que le gusta arder, total
le gusta arder y qué más da, se nace para podrirse, o
para preferiblemente quemarse, ella se quema
y la amo en su humo de Concepción a Chillán de Chile, ¡los pavorosos cien kilómetros
cuchilleramente cortantes!, me
atengo entonces a su figura que no hay, y es un viernes
por ejemplo de algún agosto
que no hay y la constelación de los violines
de Brahms puede más que la lluvia, y el caso
es que el mismísimo Pound la hubiera adorado, por
loca la hubiera idolatrado a esta Oriana
de Orión en un sollozo
seco de hombre la hubiera cuando no hay
Rapallo, la
hubiera cuando no hay, y
sigue la lluvia, y las
espinas, y
además está sucio este compáct, no suena,
porque el zumbido mismo no suena, o
suena al revés, o
porque casi todo es otra cosa y
el pordiosero soy yo, y qué voy a hacer
con tanto libro, con
tanta casa hueca sin ella y esta música
que no suena.
Llamará

el día de mi muerte llamará.

II

Piedad entonces por la sutura de su vientre: a usted
la conocí bíblicamente allá por marzo
del 98 en la ventolera de algún film
de antes, ciego y
torrencial a lo Joan Crawford, las cejas
en el arco, cierta versión eléctrica de los ojos, el camouflage
del no sé, el hechizo
esquizo, el sollozo
de una mujer llamada usted
que aún, pasados los meses, se parece a usted en cuanto a aullido
secreto que pide hombre
conforme a las dos figuraciones
que es y será siempre usted, mi hembra hembra, mi
Agua Grande a la que los clínicos libertinos
llaman con liviandad Melancolía, como si el tajo
de alto abajo no fuera lo más sagrado
de ese láser incurable que es el amor
con aroma de laúd, y no le importe que las rosas
bajo el estrago del verano le anden diciendo por ahí fea y
Arruga, riase, huélalas desde su altivez, métase
con descaro en lo más adúltero
de mis sábanas como está escrito y conste que fue usted
la que saltó por asalto el volcán, y no lo niegue, ándele airosa
entonces pero sin llorar, equa mía, la
Poesía no le sirve, Lebu mata, mi
posesa flaca de anca, mi
esdrújula bellísima de 50 kilos, vuélele, no
se me emperre en ese inglés metalúrgico
de corral, todo
entre nosotros no pasó de mísera
ráfaga telefónica que alguna vez llamamos eternidad:
usted misma fue esa ráfaga. Lacán el rey
se lo diría igual: ándele, vuélele paloma
casi en mexicano, no
le transe a la depre, báñese
en alquimia espontánea, tire
la fármaca a la basura, eso engorda, déjese
de drogas, de analistas, de
concupiscencia nicotínica, y si está loca
vuélvase más loca, baile
en pelotas como la muerte, apréndale a la Tierra
que baila así, ¡y eso que el sol le exige traslación! Bueno
y, para cerrar, si su juego es irse váyase
a otro seso menos diabólico, elija:
culebra, por ejemplo, ¿no le da para culebra? Eva

comió culebra como usted dos veces: ahí ve
cómo va la Especie desde entonces, cómo
se arrastra pendenciera pidiéndole perdón a las estrellas por
haber parido peste, ¡puro border-line
y miedo, y rosas, dos
rosas venenosas!, ¿no cree usted? ¿quién
tiene la culpa
si nunca hubo culpa? Preferiblemente
cuélguese alámbrica
a todo lo larga y lo preciosa de vértebras que es usted
baile ahí pendular en el vacío unos diez
minutos, a ver qué pasa
con el estirón, para crecimiento
y escarmiento:

III

A otro con mujer umbilical así: tranca
del no sé, fulgor y nicotina hasta las pestañas, humo
y humo, a otro
que transe, yo no transo
ni voy a canjear ante los dioses encanto por llanto.
Patética pide cosmética. Vacío
exige hombremente vacío.
A elegir, madame: o el frenesí
y el éxtasis del amour
fou que es el único amor
que habrá habido sobre la tierra, o
la raja seca de la higuera
maldita.

Ay, lo culébrico
de la situación, no es que la vulva
misma sea culebra, ni el hueso
de la esbeltez sea culebra, lo culebrón
hasta el desgarrón es el argumento
de la obra: una madre-hermosura, dos
infanto-fijaciones amarradas a la hermosura
de la madre, más
los respectivos escondrijos, un
psiquiatra confidente, un
abismo, siempre hay un abismo,
y yo, ¿qué hago yo
que no soy Freud en ese abismo?

Los amantes

París, y esto es un día del 59 en el aire.

Por lo visto es el mismo día radiante desde entonces.
La primavera sabe lo que hace con sus besos. Todavía te busco
en ese taxi urgente, y el gentío. Está escrito que esta noche
dormiré con tu cuerpo largamente, y el tren interminable.

París, y éste es el fósforo de la maravilla violenta.
Todo es en el relámpago y ardemos sin parar desde el principio
en el hartazgo. Amémonos estos pobres minutos.
De trenes y más trenes y de aviones errantes nos cosieron los dioses,
y de barcos y barcos, esta red que nos une en lo terrestre.

París, y esto el oleaje de la eternidad de repente.
Allí nos despedimos para seguir volando. No te olvides
de escribirme. La pérdida de esta piel, de estas manos,
y esas ruedas terribles que te llevan tan lejos en la noche,
y este mundo que se abre debajo de nosotros para seguir naciendo.

París, y vamos juntos en el remolino gozoso
de esto que nace y nace con la revolución de cada día.
A tus pétalos altos encomiendo la estrella del que viene en los meses de tu sangre,
y te dejo dormir en la sábana. Pongo mi mano en la hermosura
de tu preñez, y toco claramente el origen.

Pareja humana

Hartazgo y orgasmo son dos pétalos en español de un mismo lirio tronchado
cuando piel y vértebras, olfato y frenesí tristemente tiritan
en su blancura última, dos pétalos de nieve
y lava, dos espléndidos cuerpos deseosos
y cautelosos, asustados por el asombro, ligeramente heridos
en la luz sanguinaria de los desnudos:
un volcán
que empieza lentamente a hundirse.

Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas
encendidas por el hambre de no morir, así la muerte:
la eternidad así del beso, el instante
concupiscente, la puerta de los locos,
así el así de todo después del paraíso:
-Dios,
ábrenos de una vez.

Muchachas

Desde mi infancia vengo mirándolas, oliéndolas,
gustándolas, palpándolas, oyéndolas llorar,

reír, dormir, vivir;
fealdad y belleza devorándose, azote
del planeta, una ráfaga
de arcángel y de hiena
que nos alumbra y enamora,
y nos trastorna al mediodía, al golpe
de un íntimo y riente chorro ardiente.

Playa con andróginos

A él se le salía la muchacha y a la muchacha él
por la piel espontánea, y era poderoso
ver cuatro en la figura de estos dos
que se besaban sobre la arena; vicioso
era lo viscoso o al revés; la escena
iba de la playa a las nubes.
¿Qué después
pasó?; ¿quién
entró en quién?, ¿hubo sábana
con la mancha de ella y él
fue la presa?
del goce rien ahí
no más su relincho de vivir, la adolescencia
de su fragancia?

A unas muchachas que hacen eso en lo oscuro

Bésense en la boca, lésbicas
baudelerianas, árdanse, aliméntense
o no por el tacto rubio de los pelos, largo
a largo el hueso gozoso, vívanse
la una a la otra en la sábana
perversa,
y
áureas y serpientes ríanse
del vicio en el
encantamiento flexible, total
está lloviendo peste por todas partes de una costa
a otra de la Especie, torrencial
el semen ciego en su granizo mortuorio
del Este lúgubre
al Oeste, a juzgar
por el sonido y la furia del
espectáculo.

Así,
equivocas doncellas, húndanse, acéitense

locas de alto a bajo, jueguen
a eso, ábranse al abismo, ciérrense
como dos grandes orquídeas, diástole y sístole
de un mismo espejo.

De ustedes
se dirá que amaron la trizadura.
Nadie va a hablar de belleza.

Código del obseso

1) Busco un pelo; entre lo innumerable de este Mundo
busco un pelo
disperso en la quebrazón, longilíneo
de doncellez correspondiente a grande figura
de muchacha grande, pies
castísimos con uñas pintadas
por el rey, airosos los muslos
de la esbeltez dual, en ascenso
más bien secreto, de pubis
a axila, a cabellera
torrencial tras lo animal del número
ronco de ser, busco un pelo

2) espléndido de mujer
espléndida, clásica,
músico
de tacto preferiblemente intrépido
de Boticelli, áureo
y corrupto de exactitud, castaño
de fulgor, finísimo, de alto a
bajo busco un pelo

3) unigénito, seco de aroma,
entre el aire y el descaro
del aire, ni rey
a remolque de esta invención, ni tamaña concubina
venusina, flaco
y cínico:

-Galaxias
no me quiten el sol. Pajar del cielo:
lo que busco es un pelo.

Del sentido

Muslo lo que toco, muslo
y pétalo de mujer el día, muslo
lo blanco de lo traslúcido, U

y mas U, y mas y más U lo último
debajo de lo último, labio
el muslo en su latido
nupcial, y ojo
el muslo de verlo todo, y Hado,
sobre todo Hado de nacer, piedra
de no morir, muslo:
leopardo tembloroso.

Renata

rojasgonzalo@dificil
la situación
tuya
Ajmátova
Anna Ajmátova
Respuesta a ras de arrullo virtual: entendido
descifrado e-mail hermoso
a escala de amor hermoso fechado
hoy en Monterrey, un beso, ¿dónde
queda Monterrey?

Alabado sea México
porque es esdrújulo como el Hado, por
el gran pétalo convulso
y blanco de tu cuerpo, Renata, arrebatado por
el acorde arterial
del éxtasis, los leones
de Babilonia adentro, por
lo animala trémula cuando
te quedas honda pensando pensamiento, por
los milenios que hablan fenicio, etrusco, maya en
ti, mi una única, de hipotálamo
a pie precioso, sin
Malcolm Lowry, sin
Artaud, sin Lawrence, por
ese violoncello que eres tú y
nada más, por ese río que eres donde los niños
miden el fondo de la transparencia. Alabado,
alabado
porque es esdrújulo como el Hado.

Más claro y ya por último fuera
del ahora, no
se ha vivido, se ha
llorado llanto de nacer, se ha, se habrá
más y más mar nadado

contra el oleaje
embravecido.
No hubo ver, no
se vio, todo lo más que se vio fue un aullido,
desde las galaxias, la oreja
pensó ojo, el ojo
pensó vagido: tú
-paridora- sabes cuánto cuesta.

Por anámnesis, por
desierta memoria sabes cuánto
le cuesta al corazón irse
quitando querer, cuánto al
estanque donde suelen flotar los cisnes
negros, cuánto
a la propia soledad que ha sido, que
será, cuánta hermosura
le cuesta a la hermosura.

Porque todo es parte,
Renata, todo es parte, tu
figura, tu escritura, esa letra que los dioses
escriben por ti cuando dices su callada
resurrección, tus
muslos, tu risa de repente, la
rugosa realidad que pintó Rimbaud, ese otro
relámpago con R de rey, lo
ensangrentado de ti que anda en mí
arterial, el misterio.

Todo es parte, se es
hombre de mujer, mujer
de hombre, ventolera
de Dios: ánimula
vágula blándula, mortal
de mortal, útero
de la Tierra, atánatos
espermato se es, mariposa
y sangre para hilar el pez del
que vinimos viniendo.
-Sigue tú:
el Tao eres tú.

Mnemosyné

3 meses entré en la mujer aérea, en un servicio
gozoso, carta a carta, 3

la olfateé desnuda en cada pétalo contra
los motores, me envicié
de aceite, compuse palomas
palpitantes en loor
de un ritmo blanco encima
de los diez mil hasta la asfixia-crucero y
dos pezones, ya se sabe: gran raptó
por Júpiter, de un Heathcliff
ya viejo, de una Catherine
a media lozanía,
de qué,
de quién, de cuál hermosura,
tres
que no sé meses de qué la bese, la entré
tartamudeante, la anduve, me hice tobillo
de sus tobillos todo Buenos Aires.

Perdí mi juventud en los burdeles

Perdí mi juventud en los burdeles
pero no te he perdido
ni un instante, mi bestia,
máquina del placer, mi pobre novia
reventada en el baile.

Me acostaba contigo,
mordía tus pezones furibundo,
me ahogaba en tu perfume cada noche,
y al alba te miraba
dormida en la marea de la alcoba,
dura como una roca en la tormenta.

Pasábamos por ti como las olas
todos los que te amábamos. Dormíamos
con tu cuerpo sagrado.
Salíamos de ti paridos nuevamente
por el placer, al mundo.

Perdí mi juventud en los burdeles,
pero daría mi alma
por besarte a la luz de los espejos
de aquel salón, sepulcro de la carne,
el cigarro y el vino.

Allí, bella entre todas,
reinabas para mí sobre las nubes
de la miseria.

aura ni distinción, ni mucho menos Danza,
haces tu número
en la feria y te vas, todo es comercio de hombre
y de mujer, no hay pelitos recónditos y uno es todos sus animales
a la vez y por lo visto quién engaña a quién, ésta es la bestia
-tú y yo- que somos.

2. De esto se pare y se muere, la guerra es ésta,
dejemos los sentidos para ocasiones más
olorosas, el beso lo dejemos para el dialecto
delicado y
concubino, ésta es la fiereza, mi rey, acuéstese
de una vez en este hueco de placer:
de ahí saldrá más entero

3. que de adentro de su madre. Usted es un arrepentido
y un lastimado, lo que no corresponde a un rey
por mucho que haya engendrado en cuanto rey tan alta dinastía:

-xxxvi-

tres semanas de arrullo bastan, lo que le falta a usted
es cuchillo y sangre de cuchillo para cortar abajo
el tajo,
de la putrefacción a la ilusión.

La salvación

Me enamoré de ti cuando llorabas
a tu novio, molido por la muerte,
y eras como la estrella del terror
que iluminaba al mundo.

Oh cuánto me arrepiento
de haber perdido aquella noche, bajo los árboles,
mientras sonaba el mar entre la niebla
y tú estabas eléctrica y llorosa
bajo la tempestad, oh cuánto me arrepiento
de haberme conformado con tu rostro,
con tu voz y tus dedos,
de no haberte excitado, de no haberte
tomado y poseído,
oh cuánto me arrepiento de no haberte
besado.

Algo más que tus ojos azules, algo más
que tu piel de canela,
algo más que tu voz enriquecida
de llamar a los muertos, algo más que el fulgor

-XXV-

fatídico de tu alma,
se ha encarnado en mi ser, como animal
que roe mis espaldas con sus dientes.

Fácil me hubiera sido morderte entre las flores
como a las campesinas,
darte un beso en la nuca, en las orejas,
y ponerte mi mancha en lo más hondo
de tu herida.

Pero fui delicado,
y lo que vino a ser una obsesión
habría sido apenas un vestido rasgado,
unas piernas cansadas de correr y correr
detrás del instantáneo frenesí, y el sudor
de una joven y un joven, libres ya de la muerte.

Oh agujero sin fin, por donde sale y entra
el mar interminable
oh deseo terrible que me hace oler tu olor
a muchacha lasciva y enlutada
detrás de los vestidos de todas las mujeres.

¿Por qué no fui feroz, por qué no te salvé
de lo turbio y perverso que exhalan los difuntos?
¿Por qué no te preñé como varón
aquella oscura noche de tormenta?

Tacto y error

Por mucho que la mano se me llene de ti
para escribirte, para acariciarte
como cuando te quise

arrancar esos pechos que fueron mi obsesión en la terraza
donde no había nadie sino tú con tu cuerpo,
tú con tu corazón y tu hermosura,
y con tu sangre adentro que te salía blanca,
reseca, por el polvo del deseo,

oh, por mucho que tú hayas sido mi perdición
hasta volverme lengua de tu boca,
ya todo es imposible.

Hubo una vez
un hombre, una vez hubo
una mujer vestida con la U de tu cuerpo
que palpitaba adentro de todas mis palabras,
los vellos, los destellos;

de lo que hubo aquello
no quedas sino tú sin labios y sin ojos,
para mí ya no quedas sino como la forma
de una cama que vuela por el mundo.

La risa

Tomad vuestro teléfono
y preguntad por ella cuando estéis desolados,
cuando estéis totalmente perdidos en la calle
con vuestras venas reventadas, sed sinceros,
decidle la verdad muy al oído.
Llamadla al primer número que miréis en el aire
escrito por la mano del sol que os transfigura.,
porque ese sol es ella,
ese sol que no habla,
ese sol que os escucha
a lo largo de un hilo que va de estrella a estrella
descifrando la suerte de la razón, llamadla
hasta que oigáis su risa
que os helará la punta
del ánimo, lo mismo que la primera nieve
que hace temblar de gozo la nariz del suicida.

Esa risa lo es todo:
la puerta que se abre, la alcoba que os deslumbra,
los pezones encima del volcán que os abrasa,
las rodillas que guardan el blanco monumento,
los pelos que amenazan invadir esas cumbres,
su boca deseada, sus orejas
de cítara, sus manos,
el calor de sus ojos, lo perverso
de esta visión palpable del lujo y la lujuria:
esa risa lo es todo.

Cítara mía

Cítara mía, hermosa
muchacha tantas veces gozada en mis festines
carnales y frutales, cantemos hoy para los ángeles,
toquemos para Dios este arrebató velocísimo,
desnudémonos ya, metámonos adentro
del beso más furioso,
porque el cielo nos mira y se complace
en nuestra libertad de animales desnudos.

Dame otra vez tu cuerpo, sus racimos oscuros para que de ellos mane

la luz, deja que muerda tus estrellas, tus nubes olorosas,
único cielo que conozco, permíteme
recorrerte y tocarte como un nuevo David todas la cuerdas,
para que el mismo Dios vaya con mi semilla
como un latido múltiple por tus venas preciosas
y te estalle en los pechos de mármol y destruya
tu armónica cintura, mi cítara, y te baje a la belleza
de la vida mortal.

La palabra placer

La palabra placer, cómo corría larga y libre por tu cuerpo
la palabra placer
cayendo del destello de tu nuca, fluyendo
blanquísima por lo vertiginoso oloroso de
tu espalda hasta lo nupcial de unas caderas
de cuyo arco pende el Mundo, cómo lo
músico vino a ser marmóreo en la
esplendidez de tus piernas si antes hubo
dos piernas amorosas así considerando
claro el encantamiento de los tobillos que son
goznes que son aire que son
partícipes de los pies de Isadora
Duncan la que bailó en la playa
abierta para Serguei
Iesénin, cómo
eras eso y más para mí, la
danza, la contradanza, el gozo
de olerte ahí tendida recostada en tu ámbar contra
el espejo súbito de la Especie cuando te vi
de golpe, ¡con lo lascivo
de mis dedos te vi!
la arruga errónea, por decirlo, trizada en
lo simultáneo de la serpiente palpándote
áspera del otro lado otra
pero tú misma en
la inmediatez de la sábana, anfibia
ahora, vieja
vejez de los párpados abajo, pescado
sin océano ni
nada que nadar, contradicción
siamesa de la figura
de las hermosas desde el
paraíso, sin
nariz entonces rectilínea ni pétalo
por rostro, pordioseros los pezones, más
y más pedregosas las rodillas, las costillas:

-¿Y el parto, Amor, el
tisú epitelial del parto?

De él somos, del
mísero dos partido
en dos somos, del
bátrato, corrupción
y lozanía y
clítoris y éxtasis, ángeles
y muslos convulsos: todavía
anda suelto todo, ¿qué
nos iban a enfriar por eso los tigres
desbocados de anoche? Placer
y más placer.
Olfato, lo primero el olfato de la hermosura, alta
y esbelta rosa de sangre a cuya vertiente vine, no
importa el aceite de la locura:
-Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma...

Instantánea

El dragón es un animal quimérico, yo soy un dragón
y te amo,
es decir amo tu nariz, la sorpresa
del zafiro de tus ojos,
lo que más amo es el zafiro de tus ojos;

pero lo que con evidencia me muslifica son tus muslos
longilíneos cuyo formato me vuela
sexo y cisne a la vez aclarándome lo perverso
que puede ser la rosa, si hay rosa
en la palpación, seda, olfato

o, más que olfato y seda, traslación
de un sentido a otro, dado lo inabarcable
de la pintura entiéndase
por lo veloz de la tersura
gloriosa y gozosa que hay en ti, de la mariposa,
así pasen los años como sonaba bajo el humo el célebre
piano de marfil en la película; ¿qué fue
de Humphrey Bogart y aquella alta copa nórdica
cuya esbeltez era como una trizadura: qué fue
del vestido blanco?

Décadas de piel. De repente el hombre es décadas de piel, urna
de frenesí y

perdición, y la aorta
de vivir es tristeza,
de repente yo mismo soy tristeza;

entonces es cuando hablo con tus rodillas y me encomiendo
a un vellocino así más durable
que el amaranto, y ahondo en tu amapola con
liturgia y desenfreno,
entonces es cuando ahondo en tu amapola,
y entro en la epifanía de la inmediatez
ventilada por la lozanía, y soy tacto
de ojo, apresúrate, y escribo fósforo si
veo simultáneamente de la nuca al pie
equa y alquimia.

Pareja acostada en esa cama china largamente remota

1. Hablando de dioptrías, Mafalda era la ciega
y yo el ciego, compartíamos
la misma música arterial,
y cerebral, llorábamos de risa
ante el espectáculo de los dos espejos, el dolor
nos hace cínicos, este Mundo
decíamos no es yámbico sino oceánico por comparar
farsa y frenesí: gozosa entonces mi desnuda me
empujaba riente como jugando al límite
del barranco casi fuera de la cama
alta de Pekín, como apostando
a la peripecia de perder de
dinastía en dinastía, cada vez más y más al borde del camastro
de palo milenario y por lo visto nupcial, cada vez
más lejos del paraíso de su costado
de hembra larga de tobillo a pelo entre exceso
y exceso de hermosura y todo, ¡claro! por amor
y más amor, tigresa ella
en su fijeza de mirarme lúcida, fulgor
contra fulgor, y yo
dragón hasta la violación imantante, ¡diez
minutos sin parar, espiándonos,
líquidamente fijos, viéndonos por dentro
como ven los ciegos, de veras, es decir
nariz contra nariz, soplo
contra soplo, para inventarnos otro Uno centelleante
desde el mísero uno de individuo a individua, a tientas,
costillas abajo!- El que más
aguanta es el que sabe menos, pudiera acaso
decir el Tao.

Este Mundo
repetíamos y acabamos sin más
no es yámbico sino oceánico. Otras veces
llovía duro, lo que más llovía
eran lágrimas.

Ma-fal-da, digo ahora entrecortado, y esto
va en serio, ¿qué
habrá sido de Mafalda?

2. Pues de cuantas amé, amé a Mafalda, ¡y que
me despedacen las estrellas!, la amé
volandera en la lluvia de la Diagonal, bufanda al viento,
de una Concepción que yo no más me sé, la esperé
ahí anclado y desollado hasta que volviera
la Revelación cuya encarnación
se da una sola vez, bajé al Infierno
de la costumbre, a
mis años de galeote en USA bajé, entre doctos
y mercaderes, no hubo para mí en el plazo
más que mi Beatrice Villa sin arcancielo, cumbre
y cumbre hasta la asfixia, ni
tersura paridora
al itálico modo, ni otra ni
otra, ni esbeltez comparable, ni olorosa
a la velocidad de ser, ni pensamiento
de diamante, ni exacta
de exactitud de mujer, ¡Frida acaso
que fue Diego hasta el fin!

3. Otros la amaron pero yo la vi, otros
la amarán sin alcanzar nunca a verla, otros y otros
dirán que la durmieron entre las sábanas
del placer, nadadora y libertina
en el oleaje de las tormentas, madona
de las siete lunas dirán por despecho, cambiantes cada 28
de sus días terrestres, tornadiza y
veloz, ¡déjenla
intacta como es, que escriba
su bitácora de vuelo interminable para mí, que arda y arda
en mi corazón, que dance
su danza de danzar, libérrima!

4. Y en cuanto a mí, ¿cómo lo diría Matta?, consíguete
una vida de 80 años
porque la vida empieza a los 70,
así al morir
ya se sabe Je m'en fous, Roberto: palabras
perdedoras, puras palabras, vejeces

de palabras malheridas. No hubo tiempo
entre nosotros, nunca hay tiempo
ni distancia, todo es posible
entre dos locos que se ven a cada instante. Relámpago
es lo que hubo esa vez de Concepción de Chile
y nada más que relámpago, figura
de lo instantáneo hubo de lo que pende el Mundo,
y eso está escrito.

La amo,
¿y qué?
Soy el ciego que ama a su ciega.

Viernes 21 de junio,
mes aciago. 1996

Oscuridad hermosa

Anoche te he tocado y te he sentido
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,
sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído:
de un modo casi humano
te he sentido.

Palpitante,
no sé si como sangre o como nube
errante,
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,
oscuridad que baja, corriste, centelleante.

Corriste por mi casa de madera
sus ventanas abriste
y te sentí latir la noche entera,
hija de los abismos, silenciosa,
guerrera, tan terrible, tan hermosa
que todo cuanto existe,
para mí, sin tu llama, no existiera.

Las hermosas

Eléctricas, desnudas en el mármol ardiente que pasa de la piel a los vestidos,
turgentes, desafiantes, rápida la marea,
pisan el mundo, pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones
y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle,
y echan su aroma duro verdemente.

Cálidas impalpables del verano que zumba carnicero. Ni rosas
ni arcángeles: muchachas del país, adivinas

del hombre, y algo más que el calor centelleante,
algo más, algo más que estas ramas flexibles
que saben lo que saben como sabe la tierra.

Tan livianas, tan hondas, tan certeras las suaves. Cacería
de ojos azules y otras llamaradas urgentes en el baile
de las calles veloces. Hembras, hembras
en el oleaje ronco donde echamos las redes de los cinco sentidos
para sacar apenas el beso de la espuma.

¿Qué se ama cuando se ama?

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida
o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, qué
es eso: ¿amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su hondura, sus rosas, sus volcanes,
o este sol colorado que es mi sangre furiosa
cuando entro en ella hasta las últimas raíces?

¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer
ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo,
repartido en estrellas de hermosura, en partículas fugaces
de eternidad visible?

Me muero en esto, oh Dios, en esta guerra
de ir y venir entre ellas por las calles, de no poder amar
trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una,
a esa una, a esa única que me diste en el viejo paraíso.

Retrato de mujer

Siempre estará la noche, mujer, para mirarte cara a cara,
sola en tu espejo, libre de marido, desnuda
con la exacta y terrible realidad del gran vértigo
que te destruye. Siempre vas a tener tu noche y tu cuchillo,
y el frívolo teléfono para escuchar mi adiós de un solo tajo.

Te juré no escribirte; por eso estoy llamándote en el aire
para decirte nada, como dice el vacío: nada, nada,
sino lo mismo y siempre lo mismo de lo mismo
que nunca me oyes, eso que nunca me entiendes nunca,
aunque las venas te arden de eso que estoy diciendo.

Ponte el vestido rojo que le viene a tu boca y a tu sangre,
y quémame en el último cigarrillo del miedo
al gran amor, y vete descalza por el aire que viniste
con la herida visible de tu belleza. Lástima
de la que llora y llora en la tormenta.

No te me mueras. Voy a pintarte tu rostro en un relámpago tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible, una nariz de arcángel y una boca de animal, y una sonrisa que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuela en tu frente, mujer, y me estremece, porque tu rostro es rostro del Espíritu.

Vienes y vas, y adoras al mar que te arrebatara con su espuma, y te quedas como inmóvil, oyendo que te llamo en el abismo de la noche, y me besas lo mismo que una ola. Enigma fuiste. Enigma serás. No volarás conmigo. Aquí mujer, te dejo tu figura.

El fornicio

Te besara en la punta de las pestañas y en los pezones, te turbulentamente besara, mi vergonzosa, en esos muslos de individua blanca, tacara esos pies para otro vuelo más aire que ese aire felino de tu fragancia, te dijera española mía, francesa mía, inglesa, ragazza, nórdica boreal, espuma de la diáspora del Génesis... ¿Qué más te dijera por dentro?

¿griega,
mi egipcia, romana
por el mármol?
¿fenicia,
cartaginesa, o loca, locamente andaluza
en el arco de morir
con todos los pétalos abiertos,
tensa
la cítara de Dios, en la danza
del fornicio?

Te oyera aullar,
te fuera mordiendo hasta las últimas
amapolas, mi posesa, te todavía
enloqueciera allí, en el frescor
ciego, te nadara
en la inmensidad
insaciable de la lascivia,
riera
frenético el frenesí con tus dientes, me
arrebatara el opio de tu piel hasta lo ebúrneo
de otra pureza, oyera cantar las esferas
estallantes como Pitágoras,
te lamiera,

te olfateara como el león
a su leona,
para el sol,
fálidamente mía,
¡te amara!

Enigma de la deseosa

Muchacha imperfecta busca hombre imperfecto
de 32, exige lectura
de Ovidio, ofrece: a) dos pechos de paloma,
b) toda su piel liviana
para los besos, c) mirada
verde para desafiar el infortunio
de las tormentas;
no va a las casas
ni tiene teléfono, acepta
imantación por pensamiento. No es Venus;
tiene la voracidad de Venus.

Vocales para Hilda

La que duerme ahí, la sagrada,
la que me besa y me adivina,
la translúcida, la vibrante,
la loca
de amor, la cítara
alta:

tú,

nadie
sino flexiblemente
tú,
la alta,
en el aire alto
del aceite
original
de la Especie:

tú,

la que hila
en la velocidad
ciega
del sol:

tú,

paraíso
o
nadie
cuerda
para oír
el viento
sobre el abismo
sideral:

tú,

página
de piel más allá
del aire:

tú,

manos
que amé,
pies
desnudos
del ritmo
de marfil
donde puse
mis besos:

tú,

volcán
y pétalos,
llama;
lengua
de amor
viva:

tú,

figura
espléndida, orquídea
cuyo carácter aéreo
me permite
volar:

tú,

muchacha
mortal, fragancia

de otra música
de nieve
sigilosamente
andina:
tú,

hija del mar
abierto,
áureo,
tú que danzas
inmóvil
parada
ahí
en
la transparencia
desde
lo hondo
del principio:

tú

cordillera, tú,
crisálida
sonámbula
en el fulgor
impalpable
de tu corola:

tú,

nadie: tú:
Tú,
Poesía,
tú,
Espíritu,
nadie:

tú,

que soplas
al viento
estas vocales
oscuras,
estos
acordes
pausados
en el enigma
de lo terrestre:

tú:

A quien vela, todo se le revela

Bello es dormir al, lado de una mujer hermosa,
después de haberla conocido
hasta la saciedad. Bello es correr desnudo
tras ella, por el césped
de los sueños eróticos.

Pero es mejor velar, no sucumbir
a la hipnosis, gustar la lucha de las fieras
detrás de la maleza, con la oreja pegada
a la espalda olorosa,
a mano como víbora en los pechos
de la durmiente, oírla
respirar, olvidada de su cuerpo desnudo.
Después, llamar a su alma
y arrancarla un segundo de su rostro,
y tener la visión de lo que ha sido

mucho antes de dormir junto a mi sangre,
cuando erraba en el éter;
como un día de lluvia.
Y, aún más, decirle: "Ven,
sal de tu cuerpo. Vámonos de fuga.
Te llevaré en mis hombros, si me dices
que, después de gozarte y conocerte,
todavía eres tú, o eres la nada",
Bello es oír su voz: -"Soy una parte
de ti, pero no soy
sino la emanación de tu locura,
la estrella del placer, nada más que el fulgor
de tu cuerpo en el mundo".
Todo es cosa de hundirse,
de caer hacia el fondo, como un árbol
parado en sus raíces, que cae, y nunca cesa
de caer hacia el fondo.

A una perdida

Me cuesta distinguirla con su cara distinta
a causa de los besos y las privaciones de los besos
entre esa multitud de novias al borde del precipicio
que se rompen los labios contra el pavimento salobre,
por cuyas aguas navegan sin otra brújula que el pánico.

Con las orejas mutiladas por su trabajo de adivina

que escucha día y noche los destinos monstruosos,
Venus sale del fondo de sus ojos.

He arrojado mi cuerpo sobre su pobre cuerpo
hijo de las cadenas, he vuelto a abrir sus heridas,
porque la vi tan sola, hablando sola, diciendo:

"Ahora veo un parque donde hay un hombre haciendo mi retrato.
Él pinta la libertad sobre una sábana teñida de sangre.
Combina los colores con la ferocidad de sus pupilas.
Entonces pone sal adentro de las rosas de mi cuerpo.
Pero en vano pregunta por qué mis ojos siguen abiertos noche y día".

"Ahora veo un cadáver y en él una luciérnaga
que sale desde el hueco del corazón volado.
La luciérnaga le abre los párpados. Bajo ellos
están mis propios ojos mirando siempre abiertos".

"Ahora veo a Dios totalmente desnudo,
vestido con el cuerpo de mi Amante, cansado
después de haberme herido. Yo lo muerdo en los ojos
y el terror me devuelve mis dos demonios vivos."

"Ahora y siempre veo que mis ojos están
adentro de otros ojos, como un sol repetido
sin cesar sobre mí, como el beso del hombre
que me daña y me ahonda por boca de mi Amante".

Ella dice el sonido de sus visiones, bajo el viento
de la terrible posesión que la golpea y la llama.
Toda una larga noche repite sus tormentos invisibles,
derrama sobre mí sus pétalos impalpables,
hasta que aquellos ojos me trastornan y me ciegan.

El polvo del deseo

Por mucho que la mano se me llene de ti
para escribirte, para acariciarte
como cuando te quise
arrancar esos pechos que fueron mi obsesión en la terraza
donde no había nadie sino tú con tu cuerpo,
tú con tu corazón y tu hermosura,
y con tu sangre adentro que te salía blanca
reseca, por el polvo del deseo:

Oh, por mucho que tú hayas sido mi perdición
hasta volverme lengua de tu boca,
ya todo es imposible.

Allá abajo los barcos me esperan. Con su ruido

me estoy partiendo de todas las cosas,
de tu carácter y de tu belleza.
Me estoy partiendo de eso que eres tú
hoy que tu cuerpo sabe a quemadura
y se te escapa el fuego por la herida.
De eso me estoy partiendo, y empiezo a despegar
con la primera luz, cortando el agua inmóvil
que se parece al filo de tu piel, cuando sopla
sobre ella el viento de mi desesperación.
Hubo una vez un hombre. Hubo una vez
una mujer vestida con tu cuerpo desnudo
que palpitaba adentro de todas mis palabras,
los vellos, los destellos
de una mujer sellada por mi propia locura,
que tenía tus mismos labios, tus mismos ojos.
Pero de esa mujer no quedas sino tú
sin labios y sin ojos.
Para mí ya no quedas sino como la forma
de una cama que vuela por el mundo
y que nunca podré compartir con tu encanto,
porque estaré partiendo cada día de ti,
más lejos y más hondo en tu hermosura.
Tú llorarás a mares
tres negros días, ya pulverizada
por mi recuerdo, por mis ojos fijos
que te verán llorar detrás de las cortinas de tu alcoba,
sin inmutarse, como dos espinas,
porque la espina es la flor de la nada;
y me estarás llorando sin saber por qué lloras,
sin saber quién se ha ido:
si eres tú, si soy yo, si el abismo es un beso.
Todo será de golpe
como tu llanto encima de mi cara vacía.
Correrás por las calles. Me mirarás sin verme
en la espalda de todos los varones que marchan al trabajo.
Entrarás en los cines para oírme en la sombra del murmullo. Abrirás
la mampara estridente: allí estarán las mesas esperando mi risa
tan ronca como el vaso de cerveza, servido y desolado.
Quiero que aquí te acabes
con tu cuerpo dotado de pelaje divino
que se te salga el cuerpo por la espina del llanto.
Tu cuerpo, que era como la flor del movimiento.
Que te mueras de mí. Quiero que aquí te acabes
sin darte mi semilla.

Encuentro con el ánfora

A Hilda, que la vio conmigo en Nanking

Esta línea empieza con la filmación de esa navaja
de siete filos que bailaba como una diosa
de mármol en un mercado de la última
de las Babilonias; la recogí
entre los desperdicios del sueño, la arrullé
como a una paloma del Tigris, estaba sucia
y la lavé con mis besos.
Perdí a la sinuosa por mucho tiempo, nací de nuevo varias veces
en ese plazo, la busqué donde pude

más allá de todas las puertas, desde la Roma
del Imperio hasta el cielo convulso
de New York; volví entonces al Asia
por el Yang-Tsé, tan despierto
como para verla ahora, *verla de veras*:

¿dónde

sino en ese suntuoso Nanking
de un hotel perdido, liviana en la pureza
de su lascivia, profunda
en el frescor de su aceite de bronce,
dinástica en la proporción aérea
de la luz de Han, dónde sino ahí
podía estar,

ahí,

a mis ojos,

la velocísima

en su inmovilidad, la etrusca riente
invasora en su fragancia natural,
cegadora

ciega

en su equilibrio, bajo el disfraz
secreto
del ánfora?

Anagnórisis no es aleluya sino infinita
pérdida del hallazgo: adiós,
encanto encantante.

Cámara

para clausurar la escena.

Paráfrasis

Mi amor lo duermo en palisandro con mi desnuda

-XLI-

en el destierro, una sábana
por cristal encima;
a yegua
fragante de Faraón la he comparado
por las piernas largas de su vuelo,
alados los tobillos
sin más ajorcas que el diamante
finísimo del frescor, veloces
los dos besos de sus pies;
a yegua
fragante de Faraón la he comparado.

Elohim

No discuto
cuántas son las estrellas inventadas por Dios,
no discuto las partes de las flores
pero veo el color de la hermosura,
la pasión de los cuerpos que han perdido sus alas
en el vuelo del vicio;
entonces se me sube la sangre a la cabeza
y me digo por qué
Dios y no yo, que también ardo
como Él en el relámpago
único de la Eternidad?

Rapto con precipicio

*Todo lo bello
comienza a huir con las aguas.*
William B. Yeats

Si ha de triunfar el fuego sobre la forma fría,
descifraré a María, hija del fuego,
la elegancia del fuego, el ánimo del fuego,
el esplendor, el éxtasis del fuego
en su nieve nupcial, dieciocho años, Escocia
piedra y más piedra, piedra, lo que no pudo ser,
animal fabuloso, sagrado, desangrado.
Novia: animal gustado noche a noche, y dormido
dentro de mi animal, también dormido,
hasta verla caer como una estrella.
Como una estrella nueve meses fijos
parada, estremecida, muelle, blanca.
Atada al aire por un hilo.
Por un hilo estelar de fuego arrebatado
a los dioses, a tres mil metros fríos

sobre la línea muerta del Pacífico.
Allí la cordillera estaba viva,
y María era allí la cordillera
de los Andes, y el aire era María.
Y el sol era María, y el placer,
la teoría del conocimiento,
y los volcanes de la poesía.
Mujer de fuego. Visible mujer.
Siempre serás aquel paraje eterno.
La cordillera y el mar, por nacer.
La catástrofe viva del silencio.

Todos los elegiacos son unos canallas

Acabo de matar a una mujer
después de haber dormido con ella una semana,
después de haberla amado con locura
desde el pelo a las uñas, después de haber comido
su cuerpo y su alma, con mi cuerpo hambriento.
Aún la alcoba está llena de sus gritos,
y de sus gritos salen todavía sus ojos.
Aún está blanca y muda con los ojos abiertos,
hundida en su mudez y en su blancura,
después de la faena y la fatiga.
Son siete días con sus siete noches
los que estuvimos juntos en un enorme beso,
sin comer, sin beber, fuera del mundo,
haciendo de esta cama de hotel un remolino
en el que naufragábamos.
Al momento de hundirnos, todo era como un sol
del que nosotros fuimos solamente dos rayos,
porque no hay otro sol que el fuego convulsivo
del orgasmo sin fin, en que se quema
toda la raza humana.
Éramos dos partículas de la corriente libre.
Con el oído puesto bajo ella, despertábamos
a otro sol más terrible, pero imperecedero,
a un sol alimentado con la muerte del hombre,
y en ese sol ardíamos.
Al salir del infierno, la mujer se moría
por volver al infierno. Me acuerdo que lloraba
de sed, y me pedía que la matara pronto.
Me acuerdo de su cuerpo duro y enrojecido,
como en la playa, al beso del aire caluroso.
Ya no hay deseo en ella que no se haya cumplido.
Al verla así, me acuerdo de su risa preciosa,
de sus piernas flexibles, de su honda mordedura,
y aun la veo sangrienta entre las sábanas,

teatro de nuestra guerra.
¿Qué haré con su belleza convertida en cadáver?
¿La arrojaré por el balcón, después
de reducirla a polvo?
¿La enterraré, después? ¿La dejaré a mi lado
como triste recuerdo?
No. Nunca lloraré sobre ningún recuerdo,
porque todo recuerdo es un difunto
que nos persigue hasta la muerte.
Me acostaré con ella. La enterraré conmigo.
Despertaré con ella.

Trece cuerdas para laúd

D'accord, puestas al fuego todas las mujeres son pelirrojas, Teresa
de Jesús es pelirroja, Safo, Emily
Brontë es pelirroja, Magdalena de Magdala, tres
de las nueve hijas de Mnemósine y Zeus son pelirrojas,
Euterpe, Melpómene, Terpsícore por no decir todas las
novias de la locura nacidas y
por nacer llámense Andrómaca
o Marilyn son pelirrojas; ésta
que va ahí y arde es
pelirroja, ésa otra que
lo ha perdido todo en la fiesta es pelirroja, la vida
que me espera es pelirroja, la Muerte
que me espera.

Me levanto a las 4

Me levanto a las 4 a ver si todavía hay aire, si hay
piedra con aire, por disciplina carcelaria me enderezo en
dos velocidades, por convicción, de un salto
me enderezo, ¿y saben con quién
me encuentro al abrir la calle? Con Magdalena,
con Magdalena es con lo primero que me encuentro
llorando. -¡Entre!, le digo
no esté usted afuera sacrificada. Ya no hay
siete demonios en su cuerpo.

Me
mira, tal vez
me mira, tal vez me compara
con el Otro, se aparta a su cerrazón, pero esta vez
no se trata de una aparición vestida como la veo en ese
estado de gracia que sale casi desnuda
de sus pies sino de la mismísima hebraica
loca y milenaria con el pelo suelto bajo
el disfraz de esa gran gata blanca, blanquísima,

perdida en la noche, malherida
de amor.

Las adivinas

Cada piel se baña en su desnudez, la Juana
se baña en su desnudez
salada, la prima de la Juana
sin más música que la de su pelo, la madre
de la Juana aceitosa
y deseosa como habrá sido, las cerradas
y las adiestradas de la casa de enfrente, las perdidas
y las forasteras sin mancha, las vistosas
de seda y organdí de 6
a 7 se bañan.

En hombre es como adelgazan su figura, en olor de hombre
se paran en las esquinas, anclan
en los bares de los suburbios, fuman un tabaco
religioso para airear la Especie, son
blancas por dentro y guardan
una flor que preservan por penitencia, la Urbe
es la perdición, ellas no son la perdición, nadan
en la marea de los taxis de Este a
Oeste, conocieron
los laberintos de Etruria mucho antes que Roma,
mucho antes.

Además son locas, dejan
corriendo el agua y ríen, sangran
y ríen, se amapolan
y ríen, cuentan las sílabas
de los meses y ríen, bailan
y ríen, se perfuman, se
desperfuman y ríen, sollozan
y ríen, adoran la vitrina.

Lo que pasa es que no
duermen y andan todas ojerosas
por muy fascinadas e imantadas de un cuerpo a
otro cuerpo en un servicio
casi litúrgico de ablución
en ablución y eso cansa
de Nínive a New York siglos y
siglos, desvestirse y
vestirse de precipicio en precipicio cansa, predecir
la misma carta del naípe en la misma convulsión
de hilaridad en hilaridad en el mismo
abismo del orgasmo cansa.

Preferible salir rápido de la fiesta, comprar
diez metros de oro de alambre de ébano

y marfil en el mercado
polvoriento: con ese alambre
y ese polvo hacer un reloj
de polvo, quemar
encima incienso propicio al vaticinio, dejar
que eso se seque, no importa el humo, las
pestañas. Toda puta
resplandece. La
Juana y su parentela no son
las únicas. Baudelaire
vio por dentro a Juana.

Versión de la descalza

Desde que me paré y anduve tengo la costumbre de ser dos,
dos muchachas, dos figuraciones,
una exclusivamente blanca con pelo rojo en el sexo, la otra
por nivea exclusivamente blanca.
Nos llamamos Teresa, las dos nos llamamos Teresa
y sin parecemos estrictamente somos una,
nos acostamos y lloramos sin saber que lloramos
y al amanecer del agua de las dos sale una.
Pero no venimos de Lesbos ni hay fisura
psiquiátrica en cuanto al animal del desasimiento
glorioso que somos de tobillo a nuca:
lo que es dos
es dos y nosotras no pasamos de una.

Ahí tienen andariegos nuestros dos pies
fundadores y ensangrentados, moradores de una,
ahí las viejas orejas que igualmente son dos
cuya música alta es asimismo una.
Dicen que soy escandinava, tal vez
sea escandinava, ninguna
posea así de Dios fuera en Castilla dos
y en la Escandinavia de las estrellas fuera una.

Tela de Chagall

Entonces para la pintar voy a inventar a una mujer
llamada Ana
de Murcia por lo bíblico
y azafrán del nombre, voy
mariposa de una vez a escribirla
en el aire ciego como habría hecho Borges
de Buenos Aires con aroma
y aceite de Chagall hasta quedar pasado a Chagall

de ver y de intraver por dentro la mariposa
temblorosa, pordiosero
de su lozanía, voy a imantarla
en varias direcciones: 1) hacia el sur
contra el pathos y a favor del distanciamiento, 2)
sin grandes precauciones ligera
hacia las estrellas del Este, 3) terráquea
al Oeste y medieval, esto quiere decir total
y mortal en el encantamiento, 4) al norte
además que es por donde sale Heráclito.

Vestida así no habrá espalda
más hermosa de muchacha, línea
de la nariz, nácar
más traslúcido de piel, ventilada
más aérea para la danza, casta
y libertina como ha de ser la sangre de la mujer
eximia de afeites, amapola
entre los venados velocísimos,
gozosa de parto.
Pintada de sí pueda la invención
gloriosa unirme a sus arterias por hierogamia
de suerte que novilla y Zeus hagan
otra mariposa más verde,
pueda ahora
que es jueves entrar en la figura
otros nueve meses y salir volando de adentro
de su esbeltez, riendo
de ser rey como Borges y crezca
Buenos Aires pese al verano
cruel, y lo arbitrario
de la pérdida sea elegancia, un
sosiego de palomas, y Ana
de Murcia por lo visto exista viniendo
en su vestido blanco de vidrio,
y yo
perdure de ella.

Pitagórico

Entre la música de las esferas y el acabo de Mundo me voy con
los cosmonauta
a otra circunvolución con vuelco de fortuna
más propicio, salgo a las 7
a la siga de la Abeja Grande
en el éxtasis
de la niñez,

con mi desnuda, el pelo suelto,
los pies velocísimos,
firmado: yo cerebro de féretro
nacido rey, lector en griego
del abismo.

El amor (fragmento)

I

De pronto sales tú con tu llama y tu voz,
y eres blanca y flexible, y estás ahí mirándome,
y te quiero apartar y estás ahí mirándome,
y somos inocentes, y la marea roja
me besa con tus labios, y es invierno, y estoy
en un puerto contigo, y es de noche.

Y no hay sábana donde dormir, y no hay, y no hay
sol en ninguna parte, y no hay estrella alguna
que arrancar a los cielos, y perdidos
no sabemos qué pasa, por qué la desnudez
nos devora, por qué la tempestad
llora como una loca, aunque nadie la escucha.

Y ahora, justo ahora que eres clara –permíte-,
que te deseo, que me seduce tu voz
con su filtro profundo, permíteme juntar
mi beso con tu beso, permíteme tocarte
como el sol, y morirme.

Tocarte, unirte al día que soy, arrebatarte
hasta los altos cielos del amor, a esas cumbres
donde un día fui rey, llevarte al viento libre de la aurora,
volar, volar diez mil, diez mil años contigo,
solamente un minuto, pero seguir volando.

A esa que va pasando por ahí

Religo lo religioso de tus piernas a la sabiduría
alta de respirarte, mi aleteante,
a ti
te lo dice la nariz que soy, mi
cartílago casi
la costilla que alguna vez, el hueso
que seremos si somos.

Uptown

Por céntimos sesenta vuela entonces usted este agujero culebrón
y rectilíneo, aulladores
los arcángeles, áfricas
azules las torrenciales, gacelísimas las
europeas, hebraicas
las centelleantes con la centella de David, músicas
las asias en su arroz original, sin por cierto considerar lo otro
del precio que ya no incluye únicamente
alondras del Milenio sino vejez
venosa, venenosa, sentada aquí en el subway, sucia, los pies
tan lejos del Altísimo.

Pies pintados para la mercancía del ser
con un número, el beso
vicioso de la mirada hasta la úngula
lasciva, cierta serpiente que nos remonta al ojo
que perdimos en el parto con el oxígeno, pies como peces
y peces como pies, porque al principio fue el agua
jónica, todo tan próximo, tan
párpado.

Como ahora tan párpado sin pestañas postizas: ¿pero si va a estallar
con vidrios y todo la fanfarria de este Expreso, si
si van a volar plumas de sangre, si van
a salir disparatados de una hilera
tiesa a otra en el fósforo
dialéctico del hongo a los pulmones
a medio respirar? A
medio respirar: ¿dónde entonces
irán las narices a
parar de estos sentados en la ilusoria
eternidad de su hemisferio,
la cutícula, el
encantamiento?

No seamos locos, juguemos a Chagall
que lo sabía, no tiremos
en este solo de trompeta desafinado el
sentido del féretro ruidoso, pensamos en Kafka
que no lo sabía y aguardaba, (¿qué aguardaba
Kafka y a quién aguardaba?), pensemos en la elegancia
de la rosa tras esa piel de muchacha,

veámosla

blanca,

ahí,

cómo

arde secreta, se descolora
distráida en sus pétalos menstruales, espera al Hijo
de las estrellas, no ha dicho palabra
en este desvarío ni es orgullo
su altivez, ¡espina
la su hermosura!, ¡lo que habrá oído
en el éxtasis!

¿Quién dijo videncia?

Quién dijo videncia; la película está en la calle
y es la calle, justo en El Roble
con la 42 de las putas por estridente
que parezca mezclar villorrio con
villorrio, Chillán
con New Cork en el ejercicio, un aroma
si se quiere fuerte, para hombres, sin confundir
fascinación con unción, útero
con rascacielo; lo cielo
no es cosa por último de alto
ni bajo (¿quién dijo aceitoso
por gozoso?); lo
abierto de la belleza es esto: la no
belleza, la no
película, la
apuesta.

Lésbico viene el mundo, habrá
que creerlo si está escrito
desde los fenicios en los periódicos con
lo turbulento de la vida, esas nubes
amenazantes; fijo que el rollo
está sucio o se ha velado por
exceso de luz.

Calle, mi
calle mía que te me vuelas, ¿qué
New York de eso ni nada, qué
Chillán de USA voy aquí a llorar
de no ver
sino aire, como están las cosas en
la contradanza de la imantación
de la Tierra?

Qué bueno ir lejos en el cuerpo de las mujeres hermosas

Qué bueno ir lejos en el cuerpo de las mujeres hermosas, nadar

Das Heilige*

Raro arder aquí todavía. ¿Vagina
o clítoris? Clítoris por lo esdrújulo
de la vibración, entre la ípsilon
y la iod delicada de las estrellas
gemidoras, música
y frenesí
de la Especie.

Pero además

Vagina sagrada, punto G, punto
de la puntada torrencial del
qué se ama cuando se ama. Raro
arder aquí todavía.

*En alemán: lo santo.

La preñez

Hembra que brama mea amor
hermoso y entra en Dios, animaliza
y aceita el seso de su hombre
torrencial encima, lo
locamente espiritualiza, lo
olorosamente aparta
y no lo besa más con beso de hembra
que brama, hasta la otra
gran fecha ensangrentada y
tántrica,

Dios
quiere dioses, llueve
lluvia,
interminablemente llueve lluvia.

Teresa

En cuanto a mí me embrutecí
de ti oliéndote al galope todo el cuero, esto es
toda la fragancia del armazón, el triángulo
convulso, me
-a lo largo de tu espinazo- embrutecí
de ti, por
demasiada arpa, por
viciosilla arcángelica, aleteante
la nariz, por pájara
afro y a la vez exenta, por
motora a diez mil, por
oxígeno de mi oxígeno me

embrutecí de ti, por
esas dos rodillas
que guardaron todo el portento
diáfano, por
flaca, por
alguna otra vertiente
que no sé, por adivina
entre las adivinas esto quiere decir por puta
entre las putas, por santa
que me dio a comer visiones en
la mácula de la locura
del castillo interior que ando buscando en
la reniñez, por
la gran eresa caliente de Babilonia que eres, alta
y sagrada, por
cuanta hermosura enloquecedora hay en la Poesía para mí
me embrutecí de ti.

Rock sinfónico

1.- La cerrazón

Amé a una muchacha de vidrio
transparente y bestial este verano, adoré su nariz,
su largo pelo negro hizo estragos
en mi concupiscencia, era ¿cómo decirlo? Olfato
y piel, toda ella era olfato y piel, la envolvía
una especie de aura histórica en cuanto
era por lo menos dos, la que sollozaba
y la que hablaba sola con los ángeles, el juego
a todas luces era perturbador, llegaba
de la calle con esa hermosura indiscutible de las de 30
que casi lo han vivido todo, del parto
al frenesí, se echaba desnuda
ahí en esa cama las ventanas abiertas
al mar, lo que más le gustaba era el mar.

El caso concreto era la impiedad de su corazón, decía
que el Mundo le importaba una flauta,
y de veras le importaba escasamente una flauta, el epicentro
de su rotación y su traslación era el fornicio, un fornicio
más bien mental. Me decía por ejemplo: -Ahora
voy a volar, y volaba del catre al techo
unos diez metros o algo así como quien nada en el aire
de espaldas, estilo mariposa.

Para decirlo de una vez me consta que volaba
pero sin salir de ella, es decir, saliendo y no saliendo,

todo se hizo más difícil, amaba a otro
y yo andaba en la edad de los patriarcas
intacta sin embargo la erección
aunque lisa y llanamente amaba a otro,
por lo menos decía que amaba a otro en el sur. Dáccord
el perdedor es el abismo.
Cada uno amam a su venenosa como puede, yo amé a mi venenosa,
imposible sacarla de mi seso
hasta no sé cuando, viéndola de lejos
hoy viernes pienso en sus pies
hasta dónde llegarán, la línea de su vida es corta
y eso está escrito en el I Ching. Por último
no es que la cerrazón haya entrado en mí, yo entré en la cerrazón.
De los acorralados es el reino.

2.- Martes trece

¿A ver qué me gusta de ti? La risa riente
de tu boca y –una vez desnuda- los sobacos
fuera claro de la nariz cuyos cartílagos
datan del Renacimiento, ah y el pelo,
ese negro tuyo pelo que es mi adoración,
que te tapa de norte a sur la espalda
y el fulgor de la morena, mi
perversión y mi adoración.

Ahí van las cosas entre los dos: imposibles. Hoy
cumple 36, se te ve flaca
pero yo no más conozco por dentro la embarcación, yo y otros.
Pero no hablemos de los náufragos.

Nada entonces de sobreviva. No hay sobreviva,
para qué sirve la sobreviva. Lo terminal
es lo único que está en juego:
la mariposa es terminal, Picasso
es terminal,
Picasso que inventó la mariposa
cuando entró en Jacqueline encima
de los setenta, eso es terminal
y cosa de meses
desde el portento amniótico. ¡Picasso
y su baile! Si es que le dura,
si es que le dura más que la pintura.
Dices que te vas. Bueno, te vas,
hoy mismo en ese avión al sur te vas
tan ligera como viniste. Olvida
este verano. Total fuiste parte
de mi resurrección. Por último

no quedé tieso ahí en ese matadero
del quirófano. Todo
fue tan flexible. Usted
fue feliz. Yo fui feliz. El adiós sangriento fue feliz.

3.- Fascinación

No con semen de eyacular sino con semen de escribir
le digo a la paloma: -ábrete, paloma, y
se abre; -recíbeme, y me recibe, erecto
y pertinaz; ahí mismo volamos
inacabables hasta más allá del Génesis
setenta veces
iete, y así
vaciado el sentido: -“Vuestra soy
gime con gemido en su éxtasis, para vos nació,
¿qué mandais hacer de mí?”. Ciego
de su olor, beso entonces un aroma
que no olí en mujer: -“Guárdame
-irrumpe arterial- esta leche de dragón
hasta la Resurrección en la tersura
de tu figura de piel, clítoris
y más clítoris en el frenesí
de la Especie. No haya mortaja
entre nosotros”.

A lo que la posesa: -“Ay, cuerpo,
quien fuera eternamente cuerpo, tacto
de ti, liturgia
y lascivia de ti y el beso
corriera como huracán y yo fuera el beso
de mujer para aullarte
loba de mí, Río
Turbio abajo hasta la Antártica, loca
como soy, zumbido del Principio”.

De histeria y polvo, amor,
fuimos hechos, uno lee
ocioso en maya, en sánscrito las estrellas; ¡uno!
¿de qué escribe uno? -“Dínoslo
de una vez Teresa de Ávila, Virginia
Wolf, Emily mía
Brontë de un páramo
a otro, Frida mutilada
que andas volando por ahí, ¿de qué
escribe uno?”

Eso que no se cura

Eso que no se cura
sino con la presencia y la figura,
esa dolencia me arde y me devora
en este puerto muerto,
todo de sed y espinas coronado.

La mujer es la imagen de toda destrucción.
La razón de los sesos destapada.
La razón. La ficción.
Esa pobre razón. La ficción.
Esa pobre razón.
Oh, dejadla.

Miradla cómo va pisando por el mar.
Llorando por el mar con su sangre marítima.
De compras por el mar. De venta por el mar.
Oh cuánto mar en ruinas.
Oh, cuánto amor en ruinas, masacrado.
Oh virtud y belleza,
Tras las vitrinas
De las grandes tiendas.

Pintada por su gran frivolidad,
vedla, ya trágica, ya cínica.
Pintada adentro de su espejo.
Vacía.

Ella duerme en el féretro
que me sirve de almohada.
Dormid con ella, oh todos mis placeres.
Veladla. Desveladla.

Poseedla, placeres inauditos.
Reventadla.

Placeres que he engastado no en diamante,
sino en demente, sí, placeres míos;
rasgadla, devolvedla a sus cenizas.
A su valle perdido.

A su niñez de donde nunca nadie
debió robármela, placeres míos.
A su niñez de trenzas por el bosque:
placeres míos.

Glosario de abreviaturas

El Cantar de los cantares, versión de fray Luis de León: CCFL

El Cantar de los cantares, versión de Guido Ceronetti: CCGC

Canticum canticorum, en la *Vulgata Latina*: CCVL

Obra completa (1), de San Juan de la Cruz (Ed. de Luce López Baralt y Eulogio Pacho): OC1

Obra completa (2), de San Juan de la Cruz (Ed. de Luce López Baralt y Eulogio Pacho): OC2

Poesías, de San Juan de la Cruz (Ed. de Paola Elia): P

Antología de aire, de Gonzalo Rojas (Ed. de Hilda R. May): AA

Antología poética, de Gonzalo Rojas (Ed. de Gonzalo Rojas y Fabienne Bradu): AP

Diálogo con Ovidio, de Gonzalo Rojas: DO

Las hermosas. Poesías de amor, de Gonzalo Rojas (Ed. de Hilda R. May): H

Materia de testamento, de Gonzalo Rojas: MT

Obra selecta, de Gonzalo Rojas (Ed. de Marcelo Coddou): OS

“Renata”, de Gonzalo Rojas: R

Río Turbio. de Gonzalo Rojas: RT

FUENTES DE CONSULTA

A) BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

“El Cantar de los cantares” en *El Cantar de los cantares*. Fray Luis de León (Tr.). Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

“El Cantar de los cantares”. En *El Cantar de los cantares*. Versión de Guido Ceronetti. Claudio Gancho (Tr.). Barcelona: El acantilado, 20

“*Canticum canticorum*” en *El Cantar de los cantares*. Vulgata latina. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

La Sagrada Biblia. Felix Torres Amat (Tr.). Carolina del Norte: Stampley Enterprises, 2001.

Cruz, San Juan de la. *Poesías*. Paola Elia (editora). Clásicos Castalia. Madrid: Castalia, 2000.

-----*Obra Completa (1)*. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho (Ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1991.

-----*Obra completa (2)*. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho (editores). Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Rojas, Gonzalo. *Antología de aire*. Hilda R. May. (Comp.) Chile: FCE, 1996.

-----*Antología poética*. Gonzalo Rojas y Fabienne Bradu (Comp.) Voz de autor. México: UNAM/FCE, 2000.

-----*Diálogo con Ovidio*. 1ª ed. México: Editorial Aldus, 2000.

----- . *Las hermosas Poesías de amor*. 2ª ed... Hilda R. May (Comp.). Madrid: Hiperión, 1999.

----- . *Materia de testamento*. 2ª ed. Madrid: Hiperión, 1999.

----- . *Obra selecta*. Marcelo Coddou (Comp.) Caracas: Ayacucho/FCE, 1997.

----- . *Río Turbio*. 1ª ed. Madrid: Hiperión, 1996

B) BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA INDIRECTAS

Aguirre Prado, Luis. *San Juan de la Cruz. Estudio y antología*. Madrid: Compañía bibliográfica española, S.A., 1964.

Alonso, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz*. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones, 1966.

Bousoño, Carlos. “San Juan de la Cruz, poeta ‘contemporáneo’”. en *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Ed. Gredos, 1952.

Busto Ogden, Estrella. “El motivo del rey en la poesía de Gonzalo Rojas”. *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 431, mayo 1986: 45-60.

Castro, Gabriel. “‘Llama de amor viva’. Poema del amor, el tiempo y la muerte.” *Poesía y teología en San Juan de la Cruz (I)*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1992.

Ceronetti, Guido. *El Cantar de los cantares*. Claudio Gancho (Tr.). Barcelona: El acantilado, 2001.

Coddou, Marcelo. “Prólogo”. *Obra Selecta*. de Gonzalo Rojas. Caracas: Ayacucho/FCE, 1997.

------. “Las claves visionarias”. En *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. en *Gonzalo Rojas*. Universidad de Chile (SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades): www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html (20 de junio de 2006)

García, Ciro. “Cántico espiritual. Poema nupcial”. *Poesía y teología en San Juan de la Cruz (I)*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1992.

Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1961.

Jiménez, José Olivio. “Una moral del canto. El pensamiento poético de Gonzalo Rojas” en *Revista Iberoamericana*. Vol. XLV, N° 16-7 (enero- junio 1979), p. 375

León, Fray Luis de “Comento” en *El Cantar de los cantares*. Fray Luis de León (Tr.). Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

López Baralt, Luce. *San Juan de la Cruz y el Islam. (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística)*. México: El Colegio de México, 1985.

May, Hilda R.. *La poesía de Gonzalo Rojas*. Madrid: Hiperión, 1991.

------. “La poesía de Gonzalo Rojas”. en *Gonzalo Rojas*. Universidad de Chile (SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades) <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html> (20 de junio de 2006).

Menéndes Pelayo, Manuel. *La mística española*. Col. Clásicos y Maestros. Madrid: Afrodisio Aguado, S.A., 1956.

Moliner, José María. *San Juan de la Cruz. Su presencia mística y su escuela poética*. Madrid: Ed. Palabra, 1991.

Ostria Gonzalez, Mauricio. “El ritmo como expresión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas” Universidad de Concepción. [http:// www.letras.s5.com/grojas270104](http://www.letras.s5.com/grojas270104) (20 de junio de 2006).

Peers, Allison E. *El misticismo español*. Colección Austral. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.

Robert, Ricard. *Estudios de literatura religiosa española*. Biblioteca Románica hispánica. Madrid: Gredos, 1964.

Sefamí, Jacobo. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., 1993.

----- *El espejo trizado*. México: UNAM, 1992.

Thompson, Collin P. *Canciones de la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*. Madrid: Ed. Trotta, 2002

----- *The poet and the mystic. A study of the "Cántico espiritual" of San Juan de la Cruz*. Oxford: Oxford University press, 1977.

Xirau, Ramón. *De mística*. México: Joaquín Mortiz, 1992.

C) ENTREVISTAS

Araya, Juan Gabriel. "Conversaciones con Gonzalo Rojas". . en *Gonzalo Rojas*. Universidad de Chile (SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades): www.gonzalorojas.uchile.cl/entrevistas/index.html (20 de junio de 2006).

Echeverría, Rosa María. "Los físicos son los grandes poetas de hoy". www.letras.s5.com/rojas221102.htm (20 de junio de 2006).

Hidalgo, Rodrigo. "No pongan flores encima, pongan aire". www.letras.s5.com/gonzalo150202.htm (20 de junio de 2006).

Póo, Ximena. Gonzalo Rojas. "Gonzalo Rojas y los Chilenos".
www.Letras.s5.com/rojas2112.htm (20 de junio de 2006)

Sefamí, Jacobo. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 1993

D) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores, 2002

----- . *Madame Edwarda. Seguido de el muerto*. Barcelona: Tusquets, 1981.

.*Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Tomos I y II. Madrid: Espasa Calpe S.A., 2001

Elíade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1973

----- y Ioan Couliano. *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós, 2004.

García Ponce, Juan. "El arte y lo sagrado". En *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1968.

Muñiz-Huberman, Angelina. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala Hispanoehebrea*. México, FCE, 2002

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2003.

----- . *La llama doble .Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1993

Pimentel Álvarez, Julio. *Diccionario. Latín-español. Español-latín*. México: Editorial Porrúa, 1999

Rosado, Juan Antonio. "Erotismo, misticismo y arte". en *El engaño colorido* Primera Edición. México: Universidad de la Ciudad de México, 2003.

----- . *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Editorial Praxis/ UACM, 2005.

Rougemont, Denis. *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós, 1996.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México: FCE, 2005.