



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**HACIA EL PALIMPSESTO DE LO UNO.  
UNA POÉTICA DE LO SAGRADO EN  
*CONTRA LA MUERTE DE GONZALO ROJAS***

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPÁNICAS  
**P R E S E N T A**  
ALEJANDRA DELGADO DÍAZ

**MÉXICO, ABRIL DE 2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

A mi madre y mi abuela. Por su amor, apoyo  
y enseñanzas.

A Alejandro. Por la luminosidad de su  
presencia en mi vida.

A América y Gabriela. Por la amistad,  
solidaridad y compañía.

Al Mtro. Israel Ramírez por su orientación  
durante el desarrollo de este proyecto.

A la Universidad Nacional Autónoma de  
México.

## ÍNDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>I. LA OBRA DE GONZALO ROJAS. POESÍA ENTRE LA HISTORIA Y LA TRASCENDENCIA.....</b>	<b>13</b>
<b>A. GONZALO ROJAS Y LA GENERACIÓN DEL 38.....</b>	<b>13</b>
<b>B. <i>CONTRA LA MUERTE</i>.....</b>	<b>24</b>
<b>II. LA EXPERIENCIA DE LO SACRO. UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO.....</b>	<b>30</b>
<b>III. PALABRA Y TRASCENDENCIA. HACIA UN MÉTODO DE INDAGACIÓN SIMBÓLICA.....</b>	<b>42</b>
<b>IV. PORQUE TODO ES IGUAL A TODO. PRIMER ACERCAMIENTO A LO SAGRADO EN LA OBRA DE GONZALO ROJAS.....</b>	<b>48</b>
<b>A. LA MULTIPLICIDAD EN BUSCA DE LO UNO. EXPERIENCIA IRRACIONALIDAD Y POESÍA.....</b>	<b>49</b>
<b>B. UNIDAD Y MISTERIO CARACTERÍSTICAS DE LO SAGRADO.....</b>	<b>55</b>
<b>C. ALUMBRAMIENTO. POESÍA Y REVELACIÓN.....</b>	<b>58</b>
<b>IV. EN BUSCA DEL ORIGEN. LOS SÍMBOLOS ROJIANOS DEL NACIMIENTO.....</b>	<b>65</b>
<b>A. “LOS NIÑOS” CAÍDA O VIAJE VERTICAL.....</b>	<b>65</b>
<b>B. “CRECIMIENTO DE RODRIGO TOMÁS” DEL NACIMIENTO BIOGRÁFICO AL NACIMIENTO MÍTICO .....</b>	<b>70</b>
<b>C. “CADA DIEZ AÑOS VUELVO. ORIGEN Y ETERNO RETORNO.....</b>	<b>75</b>
<b>D. “EL RECIÉN NACIDO” PROXIMIDAD AL ORIGEN.....</b>	<b>80</b>
<b>E. ORÁCULO, PRESAGIO A MANERA DE CONCLUSIÓN.....</b>	<b>82</b>
<b>V. EROS Y TRASCENDENCIA. UN MISTICISMO CONCUPISCENTE.....</b>	<b>88</b>
<b>A. EROTISMO Y EXPERIENCIA PRIMIGENIA.....</b>	<b>90</b>
<b>B. CUERPOS TRANSGREDIDOS. EL RITUAL DE LOS AMANTES.....</b>	<b>96</b>
<b>C. MUJER, BELLEZA Y SACRALIZACIÓN.....</b>	<b>100</b>

<b>VI. MUERTE, FINITUD Y RETORNO. LA CONCLUSIÓN DEL CICLO.....</b>	<b>106</b>
<b>A. FINITUD Y CONDICIÓN HUMANA.....</b>	<b>108</b>
<b>B. “CONTRA LA MUERTE”. ANGUSTIA Y ACEPTACIÓN.....</b>	<b>114</b>
<b>C. CERRAR EL CICLO. LA OTRA CARA DEL ETERNO RETORNO....</b>	<b>118</b>
<b>D. VIDA PROFANA Y MUERTE SAGRADA.....</b>	<b>121</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>124</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....</b>	<b>127</b>

## INTRODUCCIÓN

“Los poetas echan los fundamentos de lo permanente”<sup>1</sup> apuntó Hölderlin hace más de dos siglos y con sus palabras manifestó una concepción de la labor poética que permite percibir la poesía como el vehículo humano de la trascendencia, vehículo vivo que propicia el contacto entre lo efímero y lo eterno. Desde esta perspectiva, cada poema resulta por sí mismo mapa y camino hacia lo alto. El trabajo del poeta se convierte entonces en una tarea mediática, pero más allá de ello, se vuelve ejercicio de vuelo, constante ascenso y descenso desde el espacio cotidiano hacia una esfera más elevada. Este viaje vertical, cuyo medio es el lenguaje, hace posible el diálogo entre el mundo y su esencia. Poesía es, sin lugar a dudas, la voz de lo trascendente.

El poema parte del ámbito verbal más inmediato, con su música y referencialidad y lo transgrede hasta sobrepasarlo. De este modo, la lengua poética excede siempre la naturaleza lingüística del texto, haciendo de cada elemento que lo conforma más que signo, más que representación, más que expresión. No obstante, la transgresión de la poesía no se da sólo a nivel lingüístico. Todo lector de poesía ha percibido, después de la lectura de un poema que lo conmueve, que hay algo oculto detrás de las palabras, algo no dicho que sin embargo puede sentirse; un aspecto más profundo que vive en el interior de todo texto poético y lo hace ser trascendente por sí mismo. Puede afirmarse entonces que un poema siempre va más allá y lleva al lector al límite de lo dicho. Es por ello que resulta imposible tratar de reducir la poesía a aspectos formales y de igual modo es insuficiente hablar de lo poético como una realidad puramente emotiva.

¿Qué es aquello que está oculto en la esencia de lo poético? Es una pregunta que aún no han podido responder cientos de años de creación y algunos menos de crítica. No hay forma de explicar de manera total qué hace que la poesía sea tal, sin embargo, las tentativas y posturas al respecto pueden aproximarse de distintas maneras a la respuesta. A este respecto, debo confesar que, dentro esta búsqueda un tanto utópica, el presente trabajo está elaborado a partir de una convicción propia acerca de la labor poética la cual se afilia a la línea de pensamiento de autores como Octavio Paz, Oscar Wong, Ramón Xirau y, por supuesto, Gonzalo Rojas, entre muchos otros, que conciben la poesía como un trabajo que indaga en una realidad superior y trascendente: una poética de lo sagrado.

Dicha poética piensa la literatura como una construcción múltiple que inicialmente parte de lo verbal; la forma, el lenguaje y el trabajo con el idioma para, desde ese espacio cotidiano y concreto que representa la palabra, desplazarse hacia lo universal y unitario, permitiendo a los seres humanos comunicarse entre sí, no sólo a partir de denotaciones y connotaciones, sino de

---

<sup>1</sup> Citado por Martin Heidegger en, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 29.

manera más profunda, vinculando a las personas en su esencia misma. De acuerdo con ello, las obras literarias, en todos los casos y en diversas formas, sobrepasan la escritura. Los grandes escritores buscan que sus palabras sean más que referencia, enunciado o testimonio para convertirse en camino de alumbramiento; en ese camino, ellas van cargadas de misterio y revelación simultáneamente. Por ello, el poema nunca se ve agotado en explicaciones racionales ni técnicas, provocando el asombro de lectores, críticos y pensadores; como María Zambrano, quien se reconoce trastocada ante la experiencia de lo poético afirmando: “De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea toda poesía”.<sup>2</sup>

Entonces, una “poética de lo sagrado”, nombre tomado del libro homónimo escrito por el poeta chiapaneco Oscar Wong, apuesta por afirmar que la poesía posee un cariz trascendente. Esta poética vuelve a los orígenes de la lírica e incluso del lenguaje para religar a la poesía con las primeras formas de expresión verbal; el canto, la plegaria y el conjuro. Es una concepción que otorga un valor religioso al verbo, pues palabra y religiosidad provienen de una misma necesidad básica, la de encontrar una respuesta, un nombre para las cosas y una forma de desentrañar el misterio infinito que oculta el cosmos, de ahí que la palabra misma sea considerada por diversas culturas y tradiciones un don divino. Es en este sentido unificador y místico que Oscar Wong declara:

Una poética de lo sagrado involucra, de origen, la consideración de que la poesía es algo más que la simple expresión lingüística: conlleva la idea de que el poeta es un celebrante, un sacerdote consagrado a este oficio extraordinario, puesto que la Palabra encierra un secreto bádico y por lo mismo oculta un testimonio lúdico de la existencia.<sup>3</sup>

Sin embargo, dicho procedimiento conlleva el riesgo de caer en una interpretación reduccionista o unilateral que, en cierto modo, puede limitar la poesía a mero producto de la inspiración, emoción desbordada o ejercicio de lo fortuito. No obstante, como se ha mencionado anteriormente, la poesía no es sólo emoción y su valor formal es inseparable del contenido, la expresión y la emotividad que manifiesta. Por ello, pensarla como una creación tendiente a lo sagrado no la reduce al papel de producto espontáneo derivado de un soplo divino. Si bien el poeta se percibe como un ser inspirado, su trabajo involucra también esfuerzo, conocimiento y habilidad en el manejo de la lengua. “La poesía es Revelación, sensibilidad, emoción. Pero también es producto de la inteligencia. En este equilibrio reside, justamente, su peculiaridad y energía, su dinámica interna.”<sup>4</sup>

Es así que la poética de lo sagrado propone un visión integradora del trabajo creador. En ella se reconoce la importancia de la forma y la técnica, pero también se pone énfasis en el

<sup>2</sup> María Zambrano. *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.22.

<sup>3</sup> Óscar Wong, *El lenguaje de Adán...*, p. 11.

<sup>4</sup> Idem., p. 54.

hecho de que la poesía no se restringe a estos aspectos. En todo texto poético existe otra cosa además de lo dicho y del silencio, algo que no equivale a ningún significado o significante, ni tampoco a ritmo o estructura métrica, pero que es sugerido por ellos: un misterio revelado. Oscuro pero perceptible, es la verdad y la respuesta al anhelo del corazón humano: lo sagrado.

De acuerdo con esta perspectiva, la sacralidad se reconoce como un elemento esencial en la creación poética. Cuando lo sagrado se muestra detrás del verbo, permite al poeta acceder a la esencia de las cosas, convirtiendo su palabra en un lenguaje diverso al cotidiano. La poesía constituye entonces el código compartido entre lo inmediato y lo sacro. En esta búsqueda poética se encuentra por supuesto la obra de autores abiertamente religiosos o místicos, pero también están los textos de muchos poetas dedicados a lo profano. Así lo reconoce Ramón Xirau quien, desde su perspectiva de filósofo y poeta, descubre esta realidad fuertemente ligada a la producción de diversos poetas:

Abunda la poesía íntimamente ligada a lo sagrado. Me atrevería a decir que no conozco a ningún gran poeta en el cual lo sagrado no esté presente. Lo cual no significa que todos los poetas tengan la misma actitud ante el misterio, la maravilla, el dolor, el gozo, la zozobra, el milagro del mundo.<sup>5</sup>

La poesía de Gonzalo Rojas corresponde a lo anterior; es un diálogo poético con el mundo, desde una perspectiva religiosa. En un tiempo en que pensar lo sagrado pareciera una tarea anacrónica, el autor chileno retorna a la indagación originaria, aquella según la cual la fe guía el acontecer del hombre, y lo sagrado se experimenta cotidianamente. La presente tesis nace de dicha revelación.

Los textos aquí estudiados manifiestan una religiosidad que no surge de la teología o el dogma, sino de una preocupación vital que se expresa poéticamente. La sacralidad desplegada en ellos constituye una búsqueda personal y vital, ajena a las religiones establecidas. Es una preocupación profunda que no se muestra de manera evidente y, aunque se acompaña de términos y conceptos propios de ciertas tradiciones religiosas, su aparición constituye sólo un aspecto de lo sagrado, manifiesto de forma latente detrás de ellos. El trabajo que se llevará a cabo a partir de esta reflexión será descubrir en qué reside tal particularidad, desde la cual el autor construye una poética de lo sagrado.

En el camino hacia ello se establecerá un diálogo entre los textos, la intuición inicial de lo sacro y la visión de otros autores y críticos que han reconocido y estudiado este aspecto en la poesía de Rojas. El primer indicio para hacerlo proviene del propio poeta quien, entre las constantes de su obra, reconoce una dedicada a lo sagrado: “Tres son por lo menos mis

---

<sup>5</sup> Ramón Xirau, *Dos poetas y lo sagrado*. México, Joaquín Mortiz, 1980. p. 11.

vertientes; la numinosa; en el sentido de *Das Heilige*<sup>6</sup>; la erótica y toda la dialéctica del amor; la del testigo inmediato en la vida inmediata...”<sup>7</sup>

Siguiendo tal afirmación, la crítica identifica dicha vertiente religiosa desde diversas perspectivas. Marcelo Coddou, en su prólogo a la antología *Obra Selecta*, editada por Ayacucho, habla de esta dimensión en la obra del chileno, describiéndola como: “...una apasionada indagación, sin término, respuesta a los enigmas mayores de la existencia”<sup>8</sup>. En ella agrupa una gran cantidad de poemas que, bajo el título “Lo numinoso”, constituyen algunos de los ejemplos que Coddou considera más significativos al hablar de esta línea temática. María Nieves Alonso distingue la misma vertiente y se refiere a ella como: “Este vehemente y concentrado mirar que trasciende y va más allá de lo perecedero de los objetos para llegar a la contemplación de su eterna esencia, esa investigación esencial por medio de la palabra poética”<sup>9</sup>. En la misma línea se inscriben algunos análisis sobre el poema “Al silencio”,<sup>10</sup> en los cuales se propone una lectura enfocada a lo sagrado.

Otra característica importante de la religiosidad poética del autor tiene su origen en la lectura de los místicos cristianos, de ella se alimenta para elaborar su propia visión sagrada del mundo, acerca de ello declara: “... yo tengo dos poetas, uno, el rey, el rey de la poesía, de la lengua que es Juan de Yepes: Juan de la Cruz y Vallejo”<sup>11</sup>. Con esta afirmación vincula su preocupación por el numen con ciertos elementos de la tradición cristiana tales como el erotismo místico, la sacralización del amado y el lenguaje amoroso que habla de lo trascendente.

Estos caminos religiosos representan algunos de los rasgos de la vertiente sacra en la poesía de Gonzalo Rojas, estudiados previamente por la crítica. A partir de ellos, la poética de lo sagrado que manifiesta el autor comienza a describirse y analizarse. La presente tesis parte de ello para plantear una interpretación distinta. En ella, la búsqueda de lo sagrado no estará

---

<sup>6</sup> La noción de lo sacro que desarrolla Rojas en su obra está fuertemente impregnada por los postulados que plantea Rudolph Otto en su libro *Das Heilige*, publicado en 1917 y traducido al español como *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. En dicha obra Otto recupera el aspecto irracional de la experiencia religiosa y acuña el término “numinoso” para denominarlo. El poeta chileno adopta tal nomenclatura al hablar de su vertiente sacra. Sin embargo, a lo largo del presente trabajo no se utilizará dicho término, puesto que la propuesta de interpretación aquí planteada parte de la idea de que la religiosidad en la obra del poeta chileno es una noción primigenia, mientras que el postulado por Otto se enfoca primordialmente a una religiosidad teísta. Si bien se tomará como base para el análisis el aspecto numinoso definido por Otto, éste no será la característica única a estudiar. Con el fin de emplear un término más amplio y general, en la presente tesis se hablará de lo sacro o lo sagrado.

<sup>7</sup> Gonzalo Rojas, “De dónde viene uno” en Marcelo Coddou “Introducción” a Gonzalo Rojas, *Obra Selecta*, p. LXXV.

<sup>8</sup> María Nieves Alonso, “Mariposas, caballos y dragones. Lo que es del fuego al fuego”, *Acta Literaria* N° 15, p.20.

<sup>9</sup> Marcelo Codou, op. cit., p. XXXVII.

<sup>10</sup> Alfredo Lefebvre, “Análisis e interpretación del poema: ‘Al silencio’”, *Atenea*. Abril-septiembre, 1958 pp. 380-381; Guillermo Sucre, “Sobre ‘Al silencio’” en *La máscara, la transparencia*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, pp. 34-36. Estos estudios plantean una interpretación del poema desde un sentido mítico y religioso, en especial el texto de Lefebvre, que elabora una lectura estilística fundamentada en la ya mencionada noción del “numen” propuesta por Otto. En el capítulo de análisis se retomarán algunas de dichas observaciones.

<sup>11</sup> Gonzalo Rojas, *Antología Poética. Voz del autor*, Disco 1.

reducida a una vertiente o eje temático de la producción del poeta, por el contrario, concebirá lo sagrado como un elemento que permea todas las manifestaciones de la experiencia poética. Dicha reflexión constituye una parte fundamental en la forma en que Rojas concibe lo poético pues, si bien no todos sus textos se preocupan por reflexionar sobre lo sacro, gran cantidad de ellos poseen elementos que traslucen una preocupación religiosa particular.

Al interior del análisis, dicha religiosidad no se estudiará solamente desde el misticismo cristiano, ni a partir de otro dogma establecido; por el contrario, se integrará a la interpretación una búsqueda originada en los instintos primigenios del hombre que se manifiesta en todos los aspectos de la vida y el cosmos. Partiendo de estas consideraciones, el presente trabajo tendrá como finalidad llevar a cabo un análisis minucioso de ciertos textos poéticos incluidos en el poemario *Contra la muerte* para rastrear y describir las constantes que permite a Rojas crear una poesía que busca lo sagrado y encontrar las características que tal búsqueda posee. De este modo, el reconocimiento de una vertiente sacra en la obra poética de Gonzalo Rojas se extenderá a los otros ejes temáticos de su producción y se buscarán las características, procedimientos y recursos principales de dicha vertiente en el análisis concreto de los poemas.

Con base en lo anterior, se establece la hipótesis de que lo sagrado, desde la perspectiva de Gonzalo Rojas, más allá percibirse como un elemento concerniente sólo al terreno de las grandes religiones, es una realidad originaria que parte de las pulsiones primordiales del ser humano y, por lo tanto, se manifiesta todos los aspectos de la existencia del hombre. Así, todas las experiencias poetizadas por el chileno son susceptibles a ser sacralizadas, en tanto que constituyen situaciones primordiales que sustentan la existencia. La perspectiva sacra que se busca describir tiende a mirar lo sagrado desde un sentido primigenio, no en la forma de un objeto o un Dios personalizado, sino como una realidad que puede revelarse en todos aquellos aspectos que el poeta asume como fundamentos para su vida.

En lo que atañe a la elección del corpus, en un primer momento, la intención era extender el análisis poético a toda la obra rojiana, buscando así elaborar un estudio panorámico que encontrara constantes al interior de la poesía total del autor, sin embargo, muy pronto resultó evidente que una tarea de tal magnitud excedía los límites de un trabajo de licenciatura, especialmente si lo que se intentaba llevar a cabo era un análisis detallado y profundo de cada texto.

Por otra parte, la elección de un corpus que fuera representativo de la obra en su totalidad, y que al mismo tiempo no significara una labor de análisis titánica, significó una verdadera dificultad, puesto que la obra de Gonzalo Rojas es extensa y muestra numerosos poemas con una visión sacralizada, de modo que cada volumen revisado incluía entre cuatro y quince ejemplos significativos, conformando así un corpus difícil de trabajar. Asimismo, el hecho de restringir la selección de los poemas implicaba el riesgo de dejar a un lado textos

relevantes para el análisis. Debido a ello, se tomó la decisión de limitar el estudio a un solo libro de poemas, dejando abierta la posibilidad de extenderlo en posteriores trabajos.

Seleccionar un volumen en específico también implicó cierta dificultad puesto que, al comenzar el desarrollo del proyecto, no se conseguían en la ciudad de México las ediciones de los libros de Gonzalo Rojas y la gran mayoría de los poemas no aparecían sino como parte de alguna antología. Finalmente se eligió trabajar sólo con una selección de textos correspondientes a *Contra la muerte*, segundo volumen en la producción total de Rojas. Dicha elección responde, en primer lugar, a que éste es un libro fundamental para el desarrollo poético del autor, en tanto que es el volumen que da a conocer al autor en el ámbito de la poesía. Y, por otro lado, se relaciona con el hecho de que en él aparece un Rojas maduro, con un estilo sólido que se advierte en sus obras posteriores.

Otro factor que influyó en la selección del libro fue que éste incluye muchos de los textos más reconocidos del poeta; poemas como “Al silencio”, “La loba”, “¿Qué se ama cuando se ama?” y por supuesto “Contra la muerte” que aparecen en la mayoría de las antologías dedicadas al autor y que la crítica reconoce y comenta frecuentemente como uno de sus poemas más representativos. Aunado a ello, el volumen contiene gran cantidad de textos que resultan representativos para el análisis que aquí se llevará a cabo. En la elaboración de dicho análisis se tomará como base la edición que publica Casa de las Américas puesto que esta es la más accesible en México.

No se trabajará con todos los textos que integran el volumen, puesto que algunos de ellos no resultan pertinentes para los fines del presente trabajo. Por lo tanto, se elaborará una selección que incluirá aquellos poemas que manifiesten una visión de lo sagrado y que puedan agruparse en alguna de las tres categorías con las que se estructura el trabajo, estas son: el origen, el *Eros* y la muerte.

Tal estructura se basa en la hipótesis de que Gonzalo Rojas busca lo sagrado desde el instinto mismo, desde lo irracional y, por lo tanto, también desde la propia experiencia vital. Por ello, la interpretación de los poemas estará organizada como un ciclo temático-vital, dentro del cual los tres ejes de la vida humana: nacimiento, experiencia erótica y muerte, serán analizados como vías originarias a partir de las cuales el poeta construye caminos diversos hacia lo sacro.

En el grupo de poemas dedicados al origen se incluirán aquellos textos que tienen como tema central el nacimiento, abordándolo desde una perspectiva iniciática, en la cual nacer significa entrar a la existencia temporal y, al mismo tiempo, una forma de eterno retorno. Por otra parte, en el apartado dedicado al erotismo, se agruparán textos que poetizan sobre la mujer en su dimensión sexual y genésica; y aquellos que describen el contacto erótico entre los amantes. Y finalmente, en la sección dedicada a lo tanático, estarán reunidos aquellos poemas en los que se habla acerca de la muerte y la finitud como formas de afirmar la vida y también

como posibilidades de renacimiento. Con base en lo anterior, el corpus total que se trabajará, así como la manera en que será clasificado, son los siguientes:

- **En busca del origen. Los símbolos rojianos del nacimiento:** “Los niños”, “Crecimiento de Rodrigo Tomás”, “Oráculo”, “El recién nacido” y “Cada diez años vuelvo”.
- **Eros y trascendencia. Un misticismo concupiscente:** “Las hermosas”, “Cítara mía”, “Retrato de mujer”, “La loba”, “Los amantes” y “¿Qué se ama cuándo se ama?”.
- **Muerte, finitud y retorno. La conclusión del ciclo:** “Los días van tan rápidos”, “Contra la muerte”, “Mortal” y “A qué mentirnos”

El primer capítulo estará dedicado a ubicar *Contra la muerte* dentro de su contexto histórico en general y dentro de la obra de Gonzalo Rojas en particular. Para ello se describirá brevemente el momento histórico y cultural dentro del cual se originó la primera poesía rojiana, las preocupaciones a las que respondía esta labor creadora y las inquietudes y búsquedas que compartió con sus contemporáneos, además de los acontecimientos históricos que marcaron su proceso de creación poética. Posteriormente se comentará de la importancia de la poesía de Gonzalo Rojas dentro de las letras chilenas y la poesía latinoamericana en particular para, a partir de allí, establecer la importancia que en estos contextos tiene la obra que nos ocupa.

El segundo capítulo se enfocará a definir lo que en el análisis posterior se entenderá por sagrado. Tomando como base la idea de que éste constituye una experiencia originaria, previa al dogma y a la religión. En él se hablará de la naturaleza de tal experiencia y se definirán los rasgos principales que la caracterizan; aspectos tales como la oposición entre sagrado y profano o la trascendencia, potencia y carácter sobrenatural de dicha realidad. Además, se establecerán algunos puntos clave en la relación que el hombre establece con dicha realidad, tales como la irracionalidad, la fascinación y el sentimiento de criatura, entre otros.

Como fundamento teórico, se emplearán las obras *Lo sagrado y lo profano* de Mircea Eliade y la versión española de *Das Hēilige (Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios)* de Rudolph Otto; pero también se tomará en cuenta las observaciones hechas por Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado*, Georges Bataille en *Teoría de la religión*, entre los más cercanos a la propuesta planteada.

Los textos de Mircea Eliade, Roger Caillois, y Georges Bataille abordan el tema de lo sagrado a partir del estudio de las religiones primitivas, mientras que Rudolph Otto lo hace tomando como ejemplo principal el Cristianismo, por lo cual la conjunción entre ellos facilita construir una definición multifocal en la que las diversas perspectivas se complementan entre sí.

Se han elegido éstas obras por ser textos canónicos en el estudio del pensamiento religioso pero, más allá de ello, porque presentan una visión de lo sagrado que coincide con la

que se establece en esta tesis. Los puntos básicos de coincidencia entre ambas visiones son, que lo sagrado en ellas es concebido como una noción primigenia que responde a una necesidad originaria del ser humano y que dicha noción posee ciertos rasgos particulares que le son propios, sin importar la religión o momento histórico en el que se desarrollen

El tercer capítulo estará integrado por una definición del símbolo y la manera en que funciona en la construcción de una visión sacra del mundo. A partir de tal definición se pretende establecer algunas guías conceptuales y metodológicas que orienten el análisis posterior. Tal método se inspira en la lectura de los libros de Bachelard y lo que él llama “la imaginación simbólica”<sup>12</sup> que consiste en establecer un repertorio de símbolos personales en la obra de Rojas que permiten al autor presentar su experiencia cotidiana de forma sacra. Tal búsqueda simbólica será complementada, en cada apartado del análisis, con algunas reflexiones teóricas emitidas por George Bataille, Sigmund Freud, Mircea Eliade y Greta Rivara, a partir de las cuales las experiencias originarias analizadas pueden vincularse con lo sagrado.

Por su parte, el cuarto capítulo será una revisión panorámica de la obra general de Gonzalo Rojas, con la finalidad de rastrear en ella los aspectos que permiten ubicar esta producción dentro de una “poética de lo sagrado”. Aquí se retomarán las observaciones críticas, biográficas y las declaraciones del autor que se consideran pertinentes para sustentar la presencia de la sacralidad en sus textos.

Finalmente, los últimos capítulos serán dedicados al análisis de los poemas seleccionados. Como ya se afirmó, para llevarlo a cabo, se agruparán los textos en tres conjuntos, de acuerdo con la temática predominante dentro de cada uno de ellos. Estas temáticas serán: el nacimiento, lo amoroso y la finitud del hombre. El trabajo planteado pretende demostrar, como conclusión final, que en *Contra la muerte* Gonzalo Rojas escribe siguiendo una poética de lo sagrado, en la que el amor, el origen, la muerte, y la escritura misma buscan la trascendencia para acceder a una sacralidad primigenia que es fundamento, origen y esencia de todas las cosas.

---

<sup>12</sup> En sus libros: *Psicoanálisis del fuego*, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, *La tierra y los ensueños de la voluntad* y *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, el filósofo francés desarrolla una teoría de la imaginación material o “ley de los cuatro elementos”. En ella plantea que existen cuatro fuerzas que dominan el repertorio imaginario del ser humano: agua, fuego, tierra y aire y que para entender lo poético es necesario reconocer y desentrañar cada una de las manifestaciones de dichas fuerzas. Tomando como base este sistema de análisis los poemas de *Contra la muerte* se estudiarán a partir de una lectura de símbolos.

## II. LA OBRA DE GONZALO ROJAS.

### POESÍA ENTRE LA HISTORIA Y LA TRASCENDENCIA

Al inicio, leer la poesía de Rojas significaba sólo un impulso hacia lo alto, una experiencia verbal que revelaba tras de sí algo trascendente. Esta primera lectura proyectaba cierta búsqueda que parecía huir de la temporalidad, una búsqueda de algo, que en un momento originario, no se mostraba con claridad. Desde esta experiencia inicial la investigación desarrolló una línea interpretativa que se alejaba de lo histórico para privilegiar el estudio de elementos lejanos a los aspectos biográficos o contextuales. Ahondando en el camino de los símbolos y en la historia de las religiones, la investigación había permanecido al margen del contexto y del autor.

Muy pronto la naturaleza de la obra sobrepasó este primer límite y reorientó la lectura. Y es que el chileno poetiza desde la vida misma, desde la experiencia inmediata, el acontecimiento cotidiano y, especialmente, desde el compromiso y la conciencia social más profundos, la visión sacralizada de su poesía no puede escapar entonces a tales consideraciones.

Por ello, dentro de este capítulo se reflexionará acerca del papel que la obra rojiana desempeña dentro de las letras chilenas, así como la importancia de *Contra la muerte* en la producción total del autor. De este modo, además de una breve presentación de la obra, las siguientes páginas serán una aproximación inicial a la búsqueda poética del autor; las preocupaciones a las que responde su labor creadora y las inquietudes que compartió con sus contemporáneos, además de los acontecimientos históricos que enfrentó y la manera en que éstos determinaron su concepción de la poesía y la función del poeta.

La labor en este sentido será recopilar y reestructurar los datos que la crítica ha ido destacando en distintos trabajos; especialmente aquellos obtenidos del estudio crítico que Marcelo Coddou elabora para la colección Ayacucho<sup>13</sup>, con la finalidad de encontrar elementos conciliatorios entre lo vital, lo histórico y lo sacro en la poesía rojiana. Hallar, en los datos que proporciona la Historia, esos hechos y experiencias que vincularon al autor con una búsqueda poética que, desde el contacto y compromiso con lo real, se preocupará también por la trascendencia y lo sagrado.

#### A. GONZALO ROJAS Y LA GENERACIÓN DEL 38

Los primeros trabajos de Gonzalo Rojas nacen de la efervescencia. Su labor como poeta inicia en la década de 1930 dentro de un contexto de gran agitación política, espiritual e intelectual.

---

<sup>13</sup> Dicho estudio ha sido de gran importancia para guiar la ruta de investigación de la presente tesis. En lo relativo a la crítica especializada, tal edición funciona como texto base, a partir del cual se han obtenido importantes guías para el desarrollo de este trabajo, entre ellas, la forma de dividir el corpus, los datos biográficos más representativos y numerosas fuentes de consulta para complementar la investigación.

Diversos críticos, entre ellos Marcelo Coddou y Teodosio Fernández, así como el propio autor, colocan su producción literaria dentro de la denominada Generación o Promoción del 38, nomenclatura bajo la cual se reúne un grupo numeroso de poetas chilenos que comenzaron a crear en la segunda mitad de esta década.

A diferencia de otros casos, la apropiación del término “generación” para referirse a la del 38 no surge de críticos e historiadores con la intención de sistematizar las obras literarias y autores de dicho período; por el contrario, el reconocimiento de una Generación del 38 se origina en la conciencia de los escritores que forman parte de ella. Dichos autores se reconocen a sí mismos como interlocutores de una serie de acontecimientos históricos, ideológicos y culturales que los hacen compartir preocupaciones, tendencias y búsquedas determinantes en su proceso de creación. Uno de los primeros poetas autoidentificados como parte de dicho grupo es Volodia Teitelboim, quién considera que 1938 fue un año crucial para el desarrollo intelectual de su generación:

sería tal vez más significativo y ubicador denominar a la nuestra generación de 1938 o del 38 a secas. La mayoría de los componentes frisaba entonces los veinte años y se precipitó a la vida civil y literaria, bajo el torbellino sonoro del Frente Popular[...] Nos impulsaba un ansia apasionada y vaga de cambiar la vida nacional, de dar al obrero y al campesino y también al escritor y artista un sitio de dignidad bajo el sol, de crear una nueva atmósfera donde la poesía ocupara una silla dorada en el proscenio.<sup>14</sup>

Esta preocupación por cambiar el orden social desde las letras dialogaba con el acontecer cotidiano; el mundo era en ese momento un hervidero de movimientos y transformaciones sociales de grandes dimensiones: en Rusia se vivían importantes reformas constitucionales y el régimen estalinista realizaba constantes purgas en las filas del partido comunista, mientras que en España la Guerra Civil estaba en sus inicios y Europa enfrentaba el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. La unión de estas circunstancias funcionaría como caldo de cultivo para que en el mundo y en el espíritu de la época se gestaran transformaciones que propiciarían el surgimiento de nuevas formas de pensamiento en la esfera política, social y por supuesto, cultural.

Al mismo tiempo, Chile seguía sufriendo las consecuencias de la crisis económica internacional de 1929 que, en el ámbito nacional, había causado graves estragos en las capas medias y populares de la sociedad, en especial en el sector minero del salitre y el cobre. Estas dificultades habían puesto en evidencia la insuficiencia de las políticas emprendidas por el gobierno y generaban en la población la inquietud de buscar nuevas alternativas políticas que respondieran a las apremiantes necesidades que tenía la gente. De esta manera, comenzaba a

---

<sup>14</sup> Volodia Teitelboim: “La generación del 38 en busca de la realidad chilena” en *Atenea*, año XXV, tomo CXXXI, pp. 106-107.

debilitarse el poder político de la antigua clase gobernante y los nuevos partidos, con tendencias de izquierda, adquirirían mayor importancia.

A inicios de la década, en 1931, la honda crisis económica había obligado al dictador Carlos Ibáñez del Campo a renunciar a su cargo para ser sustituido por Juan Esteban Montero; sin embargo, su administración resultaría breve ya que, el 4 de junio de 1932, se llevaría a cabo un golpe de estado para derrocarlo y proclamar la República Socialista de Chile, que duraría sólo algunos meses. Después de varias juntas y gobiernos militares de breve duración, Abraham Oyanedel, presidente de la Corte Suprema, ocupó el gobierno del país y convocó a elecciones presidenciales, en las cuales resultó electo, por segunda vez, Arturo Alessandri. Durante el gobierno de este último, el debilitamiento de las clases más altas dio paso a nuevas instancias económicas que implementaron distintas medidas para tratar de superar la crisis económica.

Las ideas políticas que estaban gestándose, además de las transformaciones ideológicas y las confrontaciones con el antiguo sistema, alcanzaron su momento más agudo con las elecciones presidenciales de 1938, en las que contendieron Pedro Aguirre Cerda y Gustavo Ross. En este periodo, los sectores cultos e intelectuales de la población tuvieron una participación muy importante, al crear revistas en las que se manifestaban abiertamente a favor de la candidatura de Aguirre Cerda. En este momento se llevaron a cabo fuertes manifestaciones de violencia política en las calles, ejemplos de ello fueron el asesinato del joven escritor Héctor Barreto, durante una lucha callejera y la llamada "matanza del seguro obrero", en la que resultaron muertos sesenta jóvenes miembros del partido nacionalsocialista. Todos estos acontecimientos desembocaron en el triunfo del Frente Popular, representado por Pedro Aguirre Cerda, con el cual comenzó un periodo de gobiernos radicales que realizaron importantes renovaciones en el país, no sólo dentro el ámbito político sino también en lo relativo a las tareas culturales más profundas.

Ante las transformaciones y reformas que enfrentaba su país, Rojas y sus contemporáneos adoptaron una actitud profundamente crítica y consciente que les permitió reflexionar acerca del momento histórico al que pertenecían. De este modo, asumieron la escritura como un acto de compromiso con la realidad y se enfocaron a crear a partir de las letras, y especialmente desde la poesía, una respuesta a los requerimientos e inquietudes que se respiraban en el ambiente. La literatura fue entonces espacio de diálogo y frente de lucha desde el cual se pretendía consolidar y configurar una nueva realidad nacional. Esta actitud de responsabilidad social fue asumida abiertamente por la gran mayoría de los autores de la década y, más allá de los postulados estéticos y filosóficos se convirtió en el elemento primordial que posteriormente permitió agruparlos dentro de una generación. De esta manera lo reconoce Eduardo Anguita quien afirma:

Nuestra generación se embarcó en una empresa moral [...] en un cambio de sistema y costumbres, cambio de la conciencia. He ahí el nexo de todos los que formamos en ella, ya sean los que se comprometieron ortodoxamente con el marxismo, o los que, disparando por otra vía, buscaron la sabiduría esotérica y la magia como también, el peligroso método de David para disolver el dualismo antagónico entre Bien y Mal [...] en todos nosotros primó [...] una búsqueda de la realidad chilena, que era, naturalmente, nuestra propia realidad, tal vez ocultada por muchos prejuicios, por la misma estructura de una sociedad determinante de una literatura convencional (a la que todos opusimos una negativa cerrada) [...]<sup>15</sup>

La gran cantidad de cambios nacionales e internacionales llevó a los autores chilenos a desarrollar un compromiso escritural fuertemente fundado en lo social. La conciencia que tenían de estar viviendo un momento fundamental para la historia mundial impulsó a los representantes de las letras chilenas a cuestionarse y renovar su manera de crear. Gonzalo Rojas percibe esta serie de transformaciones como un factor que estimuló el crecimiento y maduración de los proyectos poéticos desarrollados en ese momento:

Aunque aparentemente distante a nosotros, la Segunda Guerra Mundial nos exigió crecer por dentro en el sentido de metamorfosearnos junto con empezar a ver la urgencia de un diálogo cultural más estricto para nuestra América Latina, tan incomunicada entonces como ahora. ¡1938! trabajábamos duro desde una conciencia que no se perdonaba a sí misma y ello nos exigió una formación estricta.<sup>16</sup>

Así, la situación histórica promovió que, con diferentes estilos y recursos, cada autor desarrollara un discurso propio para responder al llamado de la nueva situación mundial. De este modo comenzó un periodo de vigorosa actividad intelectual de diversa índole. Importantes instituciones como la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura, fundada por Pablo Neruda en 1937, alcanzaron gran importancia en el desarrollo artístico e intelectual; bajo su influencia, la prensa y el medio editorial prestaron más atención y espacios a la poesía y las diversas manifestaciones escritas. De estos años datan significativas publicaciones como el libro *Tala* (1938), de Gabriela Mistral o la revista *Multitud*, dirigida por Pablo de Rokha y compilaciones como *8 nuevos poetas chilenos* (1939), de Tomás Lago y la *Antología del verdadero cuento en Chile* (1938) de Miguel Serrano.

Por otra parte, se originaron nutridas agrupaciones artísticas que también crearon sus propias publicaciones periódicas y medios impresos. Gracias a ello fueron abundantes las revistas representativas de los distintos grupos literarios emergentes, algunas efímeras y otras de mayor trascendencia; ellas dan testimonio de las numerosas propuestas estéticas e intelectuales de la época y de la polémica que se vivió entre ellas. Algunos ejemplos son la revista *Multitud*, fundada y dirigida por Pablo de Rokha y la *Revista Nueva* producida por el Grupo Los

<sup>15</sup> Eduardo Anguita, *Páginas de la memoria*, pp. 35-47.

<sup>16</sup> Gonzalo Rojas, "Discurso de recepción del Premio Reina Sofía" en *Obra Selecta*, p. 290.

Alacranes al que pertenecían Jorge Millas, Nicanor Parra, Luis Oyarzún, pintores como Carlos Pedraza y futuros hombres de ciencia como Hermann Niemeyer y Arturo Arias, entre otros.

En la narrativa se desarrollaron tres propuestas estéticas fundamentales. De ellas, la que alcanzó mayor importancia fue la del grupo Angurrientos, encabezado por Juan Godoy, quien fungía como teórico y promotor del movimiento; a sus preceptos se unieron Fernando Alegría, Francisco Coloane, Leoncio Guerrero, Reinaldo Lomboy y Nicómedes Guzmán. Esta agrupación se caracterizó por tener una tendencia criollista preocupada por configurar una identidad propia, no limitada a la realidad chilena sino intentando integrar bajo los mismos rasgos a toda América del Sur, mediante una escritura que recibía el influjo de las producciones españolas contemporáneas y arraigándose a una tradición hispanizante que aspiraba al rigor y al mismo tiempo practicaba la experimentación.

Las otras dos vertientes narrativas, menos prolíficas que la de Juan Godoy, fueron el realismo social; con Reinaldo Lomboy, Daniel Belmar, Volodia Teitelboim, Guillermo Atías, Nicasio Tangol, Baltazar Castro y algunos otros y, por otra parte, el realismo mágico de Miguel Serrano, Juan Emar, Juan Tejeda, Carlos Droguet y Héctor Barreto. En cuanto a la poesía, el teórico Ted Lyon reconoce cinco vertientes: la hispanizante, la creacionista, la que se afiliaba al anguirrentismo, la surrealista y finalmente, como un caso especial, la propuesta estética rojiana a la cual califica de surrealista y expresionista.<sup>17</sup> De este modo, Lyon reconoce cierta singularidad en la obra de Rojas; característica que se revela tanto en su estilo como en su búsqueda personal, ya que el autor se aleja poco a poco de los postulados surrealistas a los que se afilia inicialmente para seguir sus propias indagaciones poéticas.

Resulta evidente, al ver la gran variedad de propuestas literarias planteadas por esta generación, que sus producciones no se agrupaban bajo un único propósito y mucho menos bajo un solo postulado estético. Los numerosos autores y la abundancia de medios para difundir su escritura permitieron que la literatura del 38 tuviera la posibilidad de desarrollar numerosos registros y tendencias para dialogar con su contexto. De esta manera, encontramos manifestaciones que van desde el hermetismo de un discurso poético visionario, a la claridad e inmediatez de las experiencias cotidianas. Los escritores pertenecientes a este período fueron interlocutores conscientes de un momento histórico que invitaba a la indagación y a la apertura de nuevas formas de vivir, lo cual hizo que compartieran la necesidad de exploración y autodefinición a partir de la palabra y la literatura. Al respecto Gonzalo Rojas comenta:

En la parca estricta tradición de nuestras letras, este momento se distingue por una mayor consciencia crítica del lenguaje y cierto proyecto con el mundo tal vez más coherente y lúcido, aunque sin duda menos creador que el de los grandes volcanes de la década de los veinte más la presencia inmediata, geológica y geográfica, de

---

<sup>17</sup> Marcelo Coddou, op. cit., p. XV.

otros dos grandes animales poéticos sudamericanos: Borges, de Buenos Aires y Vallejo del Perú.<sup>18</sup>

Germinaron así movimientos literarios que, al mismo tiempo que buscaban renovar el lenguaje y encontrar nuevas formas de construir lo poético, también se preocupaban por la situación que les tocó vivir. Fue en esta generación que se retomaron más claramente los planteamientos de la vanguardia europea que habían llegado a Chile durante los años veinte. La mayor parte de estos proyectos escriturales optaron por el cambio, la ruptura y la audacia, el verso libre se convirtió en constante y los autores comenzaron a experimentar con metáforas poco comunes; el lenguaje poético amplió sus registros sirviéndose de la lengua coloquial, el juego tipográfico y la mezcla de géneros.

Además de estas transformaciones formales, las funciones de la poesía y el lenguaje mismo se replantearon. Para muchos autores, Rojas entre ellos, la poesía comenzó a ser entendida como una realidad autónoma desde la cual la exploración de temas recurrentes como la existencia, el erotismo, el sueño y el mito la colocaron en el papel de vía de conocimiento o revelación. La realidad poética llegó a ser, en muchos casos, un elemento de manifiesta rebelión que, a partir del humor, la ironía y la transgresión buscaba ir más allá de los límites de lo poético incluso destruyéndolo. Como afirma Teodosio Fernández en su antología *Diez años de poesía chilena*:

La vanguardia poética iniciaba así un camino distinto al del creacionismo de Huidobro, y a la ruta abierta por el Neruda residenciario, y a las demás posibilidades que brindaba la tradición nacional. Por esa vía algunos jóvenes creyeron alcanzar la libertad y a la vez las profundidades de la conciencia, acercarse *al* verdadero ser y conquistar lo irreal. Desterrados del paraíso, encontraban en la poesía una posibilidad de salvación, al tiempo que se sumergían con ella en el mundo de los sueños e indagaban en el misterio de la vida y de la muerte. Esas búsquedas determinaron en buena medida la evolución de la poesía chilena posterior.<sup>19</sup>

De manera singular, ante la exploración de un lenguaje y estilo con los cuales pudieran expresar las preocupaciones de su tiempo, los poetas del 38 se alejaron de las manifestaciones propagandísticas o explícitamente políticas para abordar su compromiso social y político desde una perspectiva más profunda, llegando incluso a convertirlos en elementos tendientes a lo metafísico y existencial. Desarrollaron entonces múltiples puntos de vista para intentar dar respuesta a ello. Una de las maneras de hacerlo fue asumir la poesía con una actitud mística; con tal visión, su escritura se convirtió en posibilidad de conocimiento y experiencia reveladora que, frecuentemente, llegó a adquirir un valor decididamente religioso. La nostalgia de absoluto y la

---

<sup>18</sup> Gonzalo Rojas, “Discurso de recepción del Premio Reina Sofía” en *Obra Selecta*, p. 289.

<sup>19</sup> Teodosio Fernández, “Una Generación de Poetas Chilenos” en David Valjalo, *Diez años de poesía chilena (1915-1924)*, pp. 8-9.

añoranza de un paraíso perdido fueron la respuesta a la sensación de habitar en el caos de los conflictos políticos y sociales de su momento histórico.

Se planteó ordenar ese caos construyendo en la literatura un espacio habitable a partir de la fusión de todo con el cosmos y el acercamiento a lo ancestral, a lo telúrico y a lo mítico. Gonzalo Rojas pertenece a esta línea de autores. Entre la gran diversidad de tendencias que se desarrollaron en esta década, la primera poesía rojiana se inscribe al interior del movimiento surrealista, movimiento para el cual el año 38 fue también definitivo ya que fue en él cuando Braulio Arenas, abanderado del surrealismo chileno, presentó públicamente dentro de la Biblioteca Nacional de Santiago el texto *Mandrágora, poesía negra* que fungió como manifiesto para el movimiento. Dicho manifiesto colocaba al grupo, nacido en Latinoamérica, como el heredero directo del surrealismo francés, del cual habían retomado su indagación en el mundo de los sueños y del inconsciente. En busca de una realidad total y de una vuelta al misterio originario, los surrealistas se nutrían de lo irracional, intentando devolverle a la palabra su poder mágico y convocador.

El movimiento Mandrágora se desarrolló en Santiago de Chile y tuvo como plataforma para sus obras y propuestas una revista homónima de la cual se publicaron sólo siete números entre los años 1938 y 1943. En ella participaban Teófilo Cid, Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa, entre otros autores que seguían el postulado estético de Arenas sustentado en crear una poesía negra: "[...] NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto, como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la videncia, como la nostalgia, como la nieve, como la unidad, como el árbol, como la vida, como el relámpago [...]"<sup>20</sup>. En estas consignas se sintetizaba una visión de lo poético que debía dedicarse a encontrar lo real en la locura y el misterio. El surrealismo chileno de Mandrágora se fundaba entonces en una imagen antitética: una iluminación oscura que pretendía, desde la negrura y las tinieblas, revelar verdades profundas de la existencia.

Dicho movimiento enfrenta los acontecimientos políticos y sociales desde la irreverencia. No es que los artistas afiliados a él se alejen de su contexto, por el contrario, el surrealismo siempre estuvo ligado a la vida, no obstante, su postura política se opone a la evidencia panfletaria y claramente ideológica de varios poetas, especialmente la de Neruda, a quien consideran demasiado apegado a un discurso político, por lo cual algunos miembros del grupo lo critican en diversas conferencias y discursos. En este sentido resulta significativo el prefacio que Enrique Gómez Correa escribe para el libro *Nadir* de Rubén Jofré, en el cual manifiesta la posición del movimiento ante su situación histórica.

---

<sup>20</sup> Braulio Arenas, "Mandrágora, poesía negra", citado por Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara, "La revista Mandrágora: vanguardismo y contexto chileno en 1938", *Acta Literaria*, No. 15, p. 54.

Tened siempre presente las palabras del autor de *Los Cantos de Maldoror* : «La misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera como se gobierna un pueblo, no hace alusión a los períodos históricos, a los golpes de Estado, a los regicidas, a las intrigas de cortes. Ella no habla de las luchas que el hombre emprende y sólo, por excepción, con él mismo, con sus pasiones». Manteneos puro, libre de todo compromiso, libre de toda contaminación. Buscad lo desconocido, penetrad en el misterio. Huíd de los concursos, de los premios literarios, de la lepra y de Neruda.

No quiero yo decir que os mantengáis indiferente a los acontecimientos históricos o políticos: ello sería absurdo e imposible; pero que vuestra poesía no se mezcle a tales cosas, ni que sea el vehículo de propaganda de tal o cual credo político, por respetable que os parezca. ¡Seguid las enseñanzas de la Mandrágora!<sup>21</sup>

Gonzalo Rojas se afilia a este grupo en sus inicios pues la propuesta de Mandrágora lo convoca ya desde el nombre mismo. No se adentra en el movimiento buscando la experimentación vanguardista que plantea, sino siguiendo el ímpetu y la fascinación por el misterio que allí encuentra, pues el surrealismo promueve una poética de lo negro, de la furia, de la noche y de la carcajada trágica, pero también de la vida. Así, el autor llega al surrealismo desde su vena mística; irracional y turbulenta. Acerca de tal filiación entre el misterio, el misticismo y el movimiento poético planteado en Mandrágora, Enrique Gómez Correa declara:

La poesía actual limita con la metafísica y la mística: pero no es la fusión del hombre con la divinidad, ni pretende desentrañar el universo. La metafísica y la mística, consideradas en sí mismas, no pasan de ser otra cosa que síntomas de la poesía. El poeta más bien, fija puntos estratégicos en lo indefinido, en la sustancia. La palabra es el perfil del mundo. Reunid estos cortacircuitos y obtendréis la unidad, si tenéis necesidad de ella.<sup>22</sup>

Así, la poética surrealista intentaba conectar poesía, mística y acción para transformar el mundo. Seducido por la magia y el arrojado aire de libertad que ésta propuesta exhala, Rojas se une al grupo y aunque en él no encuentra una correspondencia exacta con su concepción de la poesía, sí descubre algunos rasgos afines a su propia búsqueda poética.

Me enganché con *Mandrágora* sin mayor fascinación por el experimento, pero me enganché. Con obsesión de mirón, a ver qué pasaba con esa magia, cuya leyenda ya me conocía: *Alraune* en alemán, *mandrágora officinalis* en los países mediterráneos; una planta herbácea de la familia de las solanáceas, como la dulcamara, la patata, la tomatera y el tabaco. Virtudes narcóticas, soporíferas, afrodisiacas: o maravilloso, *l'amour fou*, la belleza convulsiva. Raicillas en forma humana de doble ejemplar: masculino y femenino. Si uno logra arrancar desde el fondo la figurilla femenina sin caer muerto allí mismo adquiere de golpe el amor, la libertad, la gloria, la fortuna.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Orlando Jimeno-Grendi, "Mandrágora Mántica" en *Anales de Literatura Chilena*, año 6, diciembre de 2005, p. 114.

<sup>22</sup> Idem., p.116.

<sup>23</sup> Gonzalo Rojas, "Discurso de recepción del Premio Reina Sofía." en *Obra Selecta*, p. 289.

Sin embargo, más allá de categorías y filiaciones, la obra rojiana es singular, en ella se conserva la oscuridad de la poesía negra y la irrefrenable libertad del místico turbulento que ya manifestaba en las filas de Mandrágora, pero estas características se desarrollan de una forma que sólo podía ser suya; genuina, comprometida con lo social y, al mismo tiempo, personal, mística y trascendente; enraizada en lo pétreo del paisaje chileno y preocupada por el acontecer mundial.

Nuestro poeta remueve en la tierra de sus ancestros y contemporáneos no para ocultarse sino para encontrar el fundamento. Y allí, en lo telúrico, descubre la poesía convirtiéndola en medio para transformar una realidad dentro de la que reina el desorden. El lenguaje es en su obra la semilla que puede germinar dando como fruto un mundo en el que el diálogo y la justicia sean posibles. Así, revela una preocupación compartida con todos los autores de su generación, preocupación sintomática de los años treinta en los que la literatura asume la tarea de elaborar una interpelación al acontecer de su época. Rojas y su obra contemplan y dan testimonio de la realidad opresiva y de la injusticia que forman parte de lo real, pero no lo hacen a través de un reclamo partidista o con tendencias ideológicas apegadas a algún dogma. Su compromiso social es una suerte de hermandad y empatía con lo humano, un intento de conseguir justicia que parte del genuino anhelo de una libertad compartida. Así lo declara en 1964 cuando escribe su discurso titulado “La palabra”:

Pero vivimos en un tiempo que ni se detiene ni vuelve. Las semillas estallan en el aire, y en esta hora de América, hasta el mismo absoluto tiene hambre de justicia. Los poetas tenemos hambre y sed de justicia.<sup>24</sup>

El momento histórico en que se desenvuelve estimula a Gonzalo Rojas a elaborar una postura especial ante el papel que debe desempeñar el poeta dentro de la sociedad. El autor asume este papel y utiliza la palabra poética como espacio y medio para dar voz al fuerte deseo de transformación del orden social que imperaba en el espíritu de sus contemporáneos. Él es plenamente consciente de esta tarea y habla de ella con la firme convicción de quien cumple con un deber natural.

...la consigna y la ramplonería llamada arenga... ¡Dios me libre! Pero como no voy a dar testimonio si los poetas somos testigos o no somos nada. Aunque como dice Paul Celan, con su gracia: “Nadie atestigua a favor del testigo”. Uno es el testigo, como no va a hablar de sus compañeros. Pero debe hacerlo desde adentro.<sup>25</sup>

La responsabilidad que exige ser testigo de la realidad mueve al autor a desarrollar una escritura comprometida, rechazando cualquier tipo de discurso preconcebido. De este modo, la forma de abordar sus preocupaciones sociales es absolutamente íntima, a partir de ella el autor

<sup>24</sup> Gonzalo Rojas, “La palabra” en *Contra la muerte*, p.132.

<sup>25</sup> Gonzalo Rojas, citado por Marcelo Coddou en “Prólogo” a *Obra Selecta*, p. LXII.

se une al encuentro de una palabra fundadora con la cual crea su propia estructura del mundo que en el exterior se halla desordenado por la efervescencia de acontecimientos y transformaciones de su realidad.

Sin embargo, sus textos no permanecen en lo puramente histórico; si bien Rojas participa de su realidad y alimenta su poesía de ella, dicha poesía no está hecha de acontecimientos, fechas y divisas, sino de una especial sensibilidad ante el hombre y su condición. Así, su preocupación social se liga a la preocupación por sus semejantes, coincidiendo así con la postura poética planteada por Octavio Paz en *El arco y la lira* cuando afirma: “La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre se nombra efectivamente otro, y así él es, al mismo tiempo, éste y aquél, el mismo y el otro.”<sup>26</sup>

Como muchos de sus contemporáneos, Rojas encuentra en el momento histórico y la preocupación política un motor para crear, pero no desde el hecho mismo, sino de la revelación que hay detrás de él. Con miras a lo metafísico y la iluminación; descubre en lo inmediato su trasfondo universal y encuentra en los elementos concretos algo que los vuelve trascendentes. La agitación, los conflictos y las nuevas ideas permean su obra y se transforman en palabra poética sin ser nunca propaganda de alguna ideología explícita. De este modo, la obra rojiana va más allá de la historia sin negarla. En ella: “Todos los hombres son este hombre que es otro y yo mismo. Yo es tú. Y también él y nosotros y vosotros y esto y aquello. Los pronombres de nuestros lenguajes son modulaciones, inflexiones de otro pronombre secreto, indecible, que los sustenta a todos, origen del lenguaje, fin y límite del poema.”<sup>27</sup>

A pesar de que sus textos presentan una manifiesta vocación de ascenso, ésta disposición no los hace alejarse del acontecer de su tiempo ni escapar de lo real. De este modo es posible que Marcelo Coddou afirme acerca de ellos: “[...] si en un nivel metafísico — *numinoso* corregiría el poeta — al leer la obra lírica de Rojas cabe hablar de *resurrección* o *recreación*, en el orden político la propuesta parece ser de *reordenación* social del mundo”.<sup>28</sup> En distintos niveles Gonzalo Rojas es un autor que busca la trascendencia.

Textos como “El Testigo” escrito en 1964 dan muestra de este compromiso social que es denuncia y al mismo tiempo mito trágico. Dicho poema sobrepasa lo histórico para convertirse en elemento simbólico que sacraliza el mundo cotidiano. Dentro de él, el dolor causado por la pobreza en el Arauco se equipara al viacrucis de Cristo y convierte al yo lírico, que participa de esta pena, en mártir y héroe mítico, héroe que consigue elevarse por encima de los ricos justamente a partir de la miseria y el dolor de su circunstancia social e histórica.

Arauco desde el fondo de la historia le dijo al miedo abiertamente ¡no!

<sup>26</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 178.

<sup>27</sup> *Idem.*, p. 182.

<sup>28</sup> Gonzalo Rojas en Marcelo Coddou, *op. cit.*, p. LXII.

No pasará la araña por el ojo.  
 La araña con su tela tenebrosa. No pasarán los ricos  
 por el ojo difícil de la aguja.  
 Si el Pobre de los pobres  
 este viernes chillante de cien mil automóviles, la noche  
 farisea del aire, en el aullido  
 del lujo, y la arrogancia, ¡si el mudo Compañero!

Voy solo en el torrente como un testigo inútil. Llorarían  
 las piedras de vergüenza. Crucificalo.  
 Dólares y más dólares veloces la serpiente  
 que crece y crece y crece con el miedo. Voy solo  
 apurando este cáliz, pueblo mío.<sup>29</sup>

Hay en el poema un claro trasfondo religioso derivado a la tradición cristiana y sin embargo en él el discurso no es dogmático sino crítico. El tema del sacrificio se ve trastocado por completo para desplazarse de lo histórico a lo religioso y nuevamente volver desde lo sacro a lo social. No hay una relación fácilmente clasificable entre estos elementos, puesto que en una primera lectura pareciera que se mitifica la realidad existente en el Arauco y después parece que ocurre todo lo contrario y es el elemento religioso lo que se desmitifica, trayéndolo desde lo elevado hasta el espacio más mundano.

Ésta fue una de las grandes dificultades que se encontraron al interpretar cierto tipo de textos de *Contra la muerte*, porque cuando parecía que lo sacro estaba presente de manera ineludible el autor le daba la vuelta y colocaba lo terreno por encima. Sin embargo, en una lectura distinta, que pudo elaborarse a partir de la circunstancia del autor, se encontró que esta ambigüedad puede interpretarse no como una contradicción, sino como un procedimiento de flujo constante que va y viene de un espacio a otro, porque la relación del acontecer diario con el mundo de lo sagrado es, en la poesía rojiana, una relación dinámica.

De esta relación dinámica se hablará más adelante en la confrontación directa con los textos, por ahora baste decir que gracias a ella la escritura de nuestro poeta revela un poder convocador diferente al que le otorgaba el surrealismo de Mandrágora. La palabra poética sigue teniendo una carga de enorme potencia, pero en este caso el carácter mágico del conjuro se mezcla con la facultad transformadora del reclamo y la denuncia siendo al mismo tiempo invitación a actuar. Entonces, el elemento sacro en la poesía de Rojas no niega lo histórico, como podría llegar pensarse, sino que ambos se alimentan uno del otro consiguiendo que la permanencia y la trascendencia aparezcan unidas.

Conocer el contexto en el que se gesta la escritura de Gonzalo Rojas permite entender el hecho de que en ella convivan sin contraponerse la sacralización, el anhelo de trascendencia y un fuerte arraigo a lo terreno, lo histórico y lo nacional. El autor no busca lo sagrado en su poesía para huir del mundo sino para encontrar una forma de existir en él; es el mundo mismo

---

<sup>29</sup> Gonzalo Rojas, "El Testigo" en *Antología de aire*, p. 138.

con sus contradicciones y contingencias lo que lleva al poeta a indagar más allá, con esta inquietud en mente “le da un giro a la preocupación romántica: uno no escribe/lee para sobreponerse al tiempo (como Yeats o el primer Darío), sino el tiempo es la razón por la cual uno aún necesita leer, el tiempo irreversible, claro”<sup>30</sup>.

### **B. CONTRA LA MUERTE**

Tras reflexionar un poco sobre la manera en que el acontecer histórico que rodea la producción rojiana ha influido en su concepción de lo poético, cabe ahora dedicar algún tiempo a ubicar dicha obra dentro de las letras chilenas, desarrollando brevemente la manera en que esta poesía y se ha relacionado con la obra de los autores contemporáneos y posteriores, dejando una notoria marca en el tiempo. Finalmente se hablará del lugar que *Contra la muerte* ocupa en la producción general del autor.

La obra poética de Gonzalo Rojas es imprescindible en la historia de la poesía chilena del siglo XX. Heredero de múltiples tradiciones, el poeta ha construido un lenguaje tan poderoso y particular que la crítica y la historiografía literaria lo colocan al lado de autores fundacionales como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro. Singular y renovador, pero al mismo tiempo férreo partidario de los clásicos, ha escrito una de las obras más sólidas, originales y significativas de la poesía en habla hispana, de ahí su fuerte arraigo en la tradición literaria de nuestra lengua, que lo convierte en referencia obligada para lectores y poetas en el presente siglo.

El influjo de su poesía puede percibirse de manera directa o indirecta en la obra de numerosos autores chilenos contemporáneos y muchos otros posteriores. Marcelo Coddou, en la antología que prepara para Ayacucho, subraya el importante papel que Rojas, junto con Nicanor Parra, desempeñó al funcionar como “orientadores” de las generaciones posteriores a la del 38 que se adentraron en el camino de la poesía. No desde la academia, sino desde la escritura misma, el autor mostró senderos no explorados y búsquedas siempre renovadas para la creación, manteniéndose siempre fiel a un proyecto personal muy singular: “*Autenticidad, responsabilidad, rigor, estrictez, estremecimiento genuino*; son términos todos suyos que bien definen su presencia de guía para los más jóvenes”.<sup>31</sup>

Poetas como Enrique Lihn, Pedro Lastra, Delia Domínguez, Alberto Rubio, Jaime Giordano y David Turkeltaub, que comenzaron a escribir durante la década de 1950, así como algunos neovanguardistas entre los que están Raúl Zurita, Juan Cameron, Juan Luis Martínez además de algunos poetas pertenecientes a la generación de 1960, reconocen abiertamente la

<sup>30</sup> William Rowe, “Escribir en el viento” en *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*, p.99.

<sup>31</sup> Coddou, “Prólogo” a *Obra Selecta*, p.XVI.

importancia de los textos rojianos, si no como un modelo ejemplar de expresión, sí como un paradigma de compromiso, disciplina y vitalidad al asumir el quehacer poético.

En estricto orden cronológico, *Contra la muerte* es el segundo volumen de poemas que publica Gonzalo Rojas. La primera edición de este el libro se emite en 1964 acompañada de las ilustraciones de Julio Escámez. Sin embargo, el libro estaba concluido desde un año antes de su publicación. Ya en 1963, el autor había concursado con dicha obra para obtener el premio Casa de las Américas como una muestra de simpatía hacia la actividad cultural Cubana y al mismo tiempo en un intento de manifestar apoyo a la isla desde un ámbito distinto al académico, sin embargo, tal vez debido a que los textos incluidos en el libro no manifestaban abiertamente una postura política ni testimonial, éste no recibió gran reconocimiento y el premio fue otorgado ese año al argentino Mario Trejo.

Pese a esta primera recepción, al ser publicado en el 64, *Contra la muerte* resultó ser gratamente acogido por la crítica y los lectores latinoamericanos. De esta manera, el libro se convirtió en un volumen crucial para el desarrollo de la obra rojiana dentro de las letras chilenas ya que le permitió proyectar su obra hacia otros países y ampliar su número de lectores, además de que le ayudó a retomar públicamente la escritura poética. Al respecto el autor comenta:

Mientras mi primer libro había tenido una audiencia dispar, pero intensa, el segundo tuvo una acogida mayor. Sin presumir, puedo decir que situó mi nombre en América Latina.<sup>32</sup>

Aunado a ello, el libro funcionó como un texto fundacional para Rojas, debido a que, gracias a él, el estilo, lenguaje y voz de sus textos se volvieron inconfundibles para sus lectores. Dentro de la obra total del autor este volumen contiene algunos de los poemas más conocidos, además de aquellos que han sido antologados o citados por la crítica con mayor frecuencia. Poemas como “¿Qué se ama cuando se ama?”, “Al silencio”, “La loba” y por supuesto “Contra la muerte” aparecen en numerosas compilaciones volviéndose textos distintivos de la obra rojiana.

Dicho volumen desempeñó también un papel primordial dentro de la literatura chilena, llegando incluso a convertirse en libro guía para algunos poetas, así lo reconoce Floridor Pérez al colocar este volumen como libro clave para su generación junto con *La pieza oscura* de Enrique Lihn y los *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra. Pues en un momento en el que la experimentación y el juego verbal parecían haber monopolizado el ámbito poético, libros como éste proponían, además de una preocupación por la forma y la renovación, una búsqueda genuina y original que, sin pretensiones, fundaba un estilo particular al escribir.

A la edición inicial del texto han seguido algunas reediciones, la primera de ellas apareció en 1965 en La Habana, curiosamente como parte de la colección Casa de las Américas;

---

<sup>32</sup> Gonzalo Rojas en Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la poesía chilena*, p. 119.

en ella se agregó al volumen una nueva sección, numerosas correcciones a las erratas de la primera publicación y un ensayo denominado “La palabra” en el que el autor reflexiona sobre su compromiso escritural. Destaca además otra edición chilena reciente publicada en 2002 dentro de la colección Premio Nacional de Literatura que incluye un texto titulado “A la orilla del mundo”, uno de numerosos ensayos poéticos autorreflexivos en los que el autor piensa y escribe acerca de su manera de concebir la poesía.

Un aspecto particular de este libro es que se desarrolla lentamente a lo largo de los años; es un texto escrito en la demora. Desde surgimiento de *La miseria del hombre*, primer volumen de poemas publicado por Rojas en 1948, hasta la aparición de *Contra la muerte*, tuvieron que transcurrir dieciséis años, durante los cuales, el poeta desarrolló una intensa actividad académica y diplomática alrededor de todo el mundo. Impartió clases en la Universidad de Concepción, organizando importantes encuentros literarios. Ganó la beca Unesco para escritores y se instaló durante un breve periodo en París. Viajó a China invitado por el pintor chileno José Venturelli y participó activamente en el acontecer cultural de Chile y América Latina.

Algunos poemas como “El sol es la única semilla” o “Crecimiento de Rodrigo Tomás”, que integran este segundo libro, ya habían aparecido en el primero de manera casi íntegra. Pero la gran mayoría de ellos surgen poco a poco. A este respecto el autor declara: “En medio de esos años de mi estancia en Concepción escribí mi libro *Contra la muerte* de título, como se ve, vaticinante...”<sup>33</sup> Durante todo este tiempo, a pesar de no publicar sus textos, Rojas se mantiene absolutamente ligado a la escritura; ya desde sus primeros trabajos había asumido lo poético como una actitud vital y por ello la disciplina de escribir no lo abandona nunca, sin embargo, elige esperar y dejar que su poesía fluya sin la presión de ser publicada. Con lentitud, los poemas fueron gestándose hasta conformar el volumen completo. De la experiencia de emplear un método tan particular de escritura el autor declara:

Dos estrellas distintas me atrajeron por igual en esos días, la contemplación y la acción, y aún a riesgo de que se dijera de mí que estaba convirtiéndome en un poeta estéril y sin destino preferí callarme. Fue el plazo en el que casi todos los líridas de mi generación me dejaron atrás en la carrera. Los dejé pasar sin prisa; celebré sus laureles. Tiempo al tiempo, me dije, cediendo más al oficio de enseñar y de sembrar que al otro oficio alto de escribir. Asumí la poesía como conducta y entré en mi seso de hombre responsable.<sup>34</sup>

Después de la larga espera *Contra la muerte* se edita por vez primera. Esto ocurre durante un momento de particular agitación política en Chile. 1964 fue para este país un año electoral y por lo tanto se respiraba en él un clima de especial tensión. En la elección contendieron tres candidatos: Eduardo Frei, por el Partido Demócrata Cristiano, Salvador Allende por el Frente de Acción Popular (que agrupaba socialistas y comunistas) y Julio Durán

<sup>33</sup> Gonzalo Rojas, “Poeta a la intemperie” en *Obra Selecta*, p. 281.

<sup>34</sup> Id., p. 279.

Neumann por el Frente Democrático (representante de una derecha abiertamente radical y anticomunista). Gonzalo Rojas, como diversos intelectuales, era partidario de Salvador Allende quien para ese momento ya se había postulado a la presidencia en dos ocasiones en 1952 y 1958 perdiendo ambas contiendas.

Las propuestas de los tres candidatos eran completamente disímiles. Frei proponía una reforma estructural del gobierno basada en una política que él llamaba “revolución en libertad” cuyas principales propuestas eran una reforma agraria, la nacionalización del cobre y la implementación de ciertos cambios en la educación. Sus reformas y propuestas se fundamentaban en una ideología social cristiana a caballo entre las ideas socialistas y el capitalismo. Por su parte, Salvador Allende proponía también modificaciones radicales al sistema todas encaminadas a establecer en Chile un gobierno que gradual y pacíficamente se adentrara al socialismo. En el lado opuesto se colocó Julio Durán, cuya postura de ultraderecha pretendía conservar las formas anquilosadas de los gobiernos anteriores.

El Frente de Acción popular comenzó a presentar cierta ventaja sobre sus contendientes y esto hizo que los representantes del Frente Democrático tomaran la decisión de renunciar a la contienda para apoyar a Eduardo Frei, asegurando así su victoria sobre Salvador Allende. Aunado a esto, el gobierno de Estados Unidos también apoyó la candidatura de Frei lo cual dio como resultado el triunfo absoluto del Partido Demócrata Cristiano. Ante este triunfo claramente manipulado por diversos intereses, Rojas reaccionó desde las letras escribiendo el poema “El testigo”, citado anteriormente, como una protesta en la que si bien no se revela ninguna filiación partidista sí se da testimonio de una realidad de opresión y desigualdad.

El hecho de que *Contra la muerte* viera la luz en un momento político tan agitado quizá influyó fuertemente en su recepción ya que aunque no es un libro político, muestra el deseo de denunciar la desigualdad que existía entre los sectores de la sociedad chilena y en toda Latinoamérica, manifestando inconformidad ante la opresión la muerte y a pobreza. De este modo, es un texto que puede dialogar con sus contemporáneos de una manera vital sin volverse tendencioso o imparcial.

Pero los problemas sociales no son lo único que preocupa al autor en este volumen. *Contra la muerte* es un libro, como todos los de Rojas, que abarca múltiples registros. En la concepción rojiana de la escritura el libro es un cosmos, un mundo completo en el que hay cabida para todo lo existente: vida, muerte, eros y lenguaje se incluyen aquí. Siguiendo la forma del libro mundo, el autor estructura este texto en cinco apartados temáticos que, a decir de María Eugenia Urrutia,<sup>35</sup> integra una estrella de cinco picos: “Todo es tan falso y tan hermoso”, “Cambiar, cambiar el mundo”, “Las personas son máscaras”, “Eso que no se cura sino con la presencia y la figura” y “Ya todo estaba escrito” son los títulos de estos cinco apartados a los

---

<sup>35</sup> María Eugenia Urrutia, Reseña a *Contra la muerte*, 2002. p. 9.

cuales, en la segunda edición se agrega, como ya se mencionó anteriormente el apartado denominado “La palabra”.

Cada sección agrupa de ocho a once poemas siguiendo un criterio temático especial. Los primeros nueve, bajo el título “Todo es tan falso y tan hermoso”, se refieren a todo aquello que es efímero. La muerte, la fugacidad, el tiempo que transcurre y aquello que se acaba, son algunas de las formas que adquiere la finitud en ellos. Son textos de gran importancia en el libro porque se enfocan en una de las principales preocupaciones de su autor: lo mortal.

Por otra parte, la segunda sección, “Cambiar, cambiar el mundo” abarca los poemas enfocados a lo social. Siempre con un tono que es crítico y al mismo tiempo propositivo, los textos de este grupo surgen de la vocación rojiana de hermanarse con sus semejantes. Así se incluyen poemas dedicados a Chile, a los campesinos, a la tierra y a una raza de hombres que forman parte de la genealogía del autor. Muchos de ellos son además textos épicos en los que se enaltece al pueblo, a ciertos personajes o al paisaje mismo y muchos otros llegan incluso a alcanzar connotaciones míticas y fundacionales al hablar de un espacio y una identidad nacionales.

El tercer apartado contiene los textos más críticos e irónicos de todo el volumen; la mayoría de ellos dirigidos al ámbito de las letras y la intelectualidad. Poemas metacríticos y metaliterarios como “Victrola vieja” o “Sátira a la rima” manifiestan fuertes invectivas contra la manera en que se maneja el mundo cultural y la forma anquilosada y vacía con la que ciertos estudiosos se acercan a lo literario.

“Eso que no se cura sino con la presencia y la figura” es la sección dedicada al eros en el sentido amoroso y sexual. En ella se incluyen por una parte, textos dedicados a indagar en la belleza y el misterio femeninos y, por otra parte, a recrear el encuentro de los amantes en distintos contextos. Estos poemas se caracterizan por compartir una visión mística de erotismo que va desde la sacralización de la mujer amada hasta la búsqueda de trascendencia a partir de la experiencia erótica.

En la quinta parte del volumen, bajo el título “Ya todo escrito”, el autor coloca algunos poemas en los que se desarrolla una concepción particular del destino, concepción dentro de la cual el hombre parece desempeñar un papel ambiguo. En algunas ocasiones con una actitud resignada y pasiva y en otras con una impetuosa rebeldía, el sujeto lírico de estos textos reflexiona sobre su situación frente a esa fuerza que parece guiar su existencia.

Y finalmente, el apartado “la palabra” de la segunda edición, contiene dos textos homónimos ambos de carácter metaliterario. Ambos muestran, de distinta manera una reflexión acerca del papel social que, de acuerdo con la poética del autor, debe desempeñar el poeta especialmente en la configuración de una realidad Latinoamericana.

A pesar de que aparentemente el libro presenta una clara división temática en la organización de los poemas que incluye, en una lectura global es fácil percibir que esta

clasificación no es tan clara ni tan tajante como se puede pensar: la muerte y lo efímero pueden aparecer en poemas dedicados a desarrollar preocupaciones sociales, la crítica social permea en la idea de destino, el eros se mezcla con la finitud y todos los temas se interrelacionan constantemente. Esto se debe a que para el poeta hay una fuente en la que todas las temáticas confluyen y de la que todas parten, ésta es la convicción de su búsqueda poética: “Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre al ver el juego mortal, y es Uno: repetición de lo que es, *Antología de aire*, metamorfosis de lo mismo.”<sup>36</sup>

En esta concepción escritural se fundamenta la presente tesis. En describir algunos de los caminos por los cuales transita la poesía rojiana para hallar eso único y total que él llama lo numinoso y que aquí, con el fin de ampliar los alcances del término, llamaremos lo sagrado. *Contra la muerte* resulta para estos fines un texto ejemplar ya que en él se representa y abarca gran parte de las preocupaciones de la poesía de Gonzalo Rojas. Como afirma María Eugenia Urrutia al reseñar este libro:

Su temática ronda alrededor de la precariedad de lo humano y la sed de infinito. En su escritura se vislumbra una reminiscencia quevediana en el humor y en el desenfado al referirse a algunos temas. Su *ars poética* “Ya todo estaba escrito”, revela una actitud de compromiso ante el oficio de escribir. Penetra en una innovadora conciencia creadora que apunta a la escritura y al lenguaje como espejo de la realidad. Hay en ella un proyecto existencial enlazado con las visiones sartreana y Rimbaudiana de cambiar la vida y cambiar el mundo.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Gonzalo Rojas, “Del libro mundo” en *Obra Selecta*, p. 294.

<sup>37</sup> María Eugenia Urrutia, op. cit., p. 9.

### III. LA EXPERIENCIA DE LO SACRO. UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO

¿Quién será capaz de comprender, quién de explicar, qué- sea aquello que fulgura mi vista y hiere mi corazón sin lesionarlo? Me siento horrorizado y enardecido; horrorizado por la semejanza con ella, enardecido por la semejanza...

San Agustín.

El hombre es un animal que interroga, impera en él un afán de encontrar respuestas. La historia de la humanidad es el relato de dicha búsqueda de fundamento capaz de sostener y explicar su existencia. Una idea, un sistema, una respuesta para el misterio que se oculta detrás de todo aquello que aún no ha sido explicado por la razón. El filósofo habla del pensamiento, en especial de la duda, como la mayor prueba de la existencia. Pero dudar no revela sólo la realidad de un sujeto pensante; la pregunta da cuenta también de otra cosa; aquello que se desconoce y, por lo mismo, se anhela, eso que no soy yo pero que en su esencia posee algo que habla de mí mismo. Eso otro que parece contener todas las respuestas.

Entonces, a partir de una interrogante, surge el primer encuentro con lo sagrado. Éste se convierte en la primera respuesta, la que lo abarca todo. Es la fuente y la desembocadura, la verdad que da sentido. Por ello, todas las explicaciones que intentan desentrañar una realidad en términos absolutos vuelven a ella, así la Historia como la Metafísica, e incluso la Ciencia, sacralizan su discurso para convertirlo en incuestionable. Sin embargo, la gran diferencia que muestran estas disciplinas, frente a aquellas de índole plenamente religiosa, es que sacralizan lo racional, cuando lo sagrado, de manera esencial, es una verdad no poseída porque se manifiesta en términos irracionales. Tal como afirma Greta Rivara, siguiendo a María Zambrano: “la relación primaria, originaria del hombre con la realidad y con lo divino no se da en la razón sino en el delirio.”<sup>38</sup> Por lo tanto, dicha verdad permanece inaccesible para el entendimiento.

Para aproximarse a ella, el ser humano posee la intuición y los sentidos. No hay explicaciones lógicas pero la emoción y el estímulo sensorial que permiten adivinar lo sagrado encubierto detrás de los objetos; su presencia misma los crea y les da forma. Pero el mundo sensible es cambiante y subjetivo; la percepción no revela esencia sino mutabilidad, entonces, a pesar de los numerosos intentos realizados, no es posible asir por completo la verdadera naturaleza de lo sagrado. La búsqueda no concluye, la duda permanece y se continúan creando nuevos caminos por los cuales encontrarlo.

¿Cómo rastrear entonces la manera en que Gonzalo Rojas construye una visión sacralizada en su poesía? El primer paso en el camino será definirlo como una realidad

---

<sup>38</sup> Greta Rivara, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p.28.

primigenia, es decir, una noción surgida en los orígenes de todas las culturas y, por lo tanto, anterior a los sistemas, dogma o esquema religioso ya establecidos.

Por lo tanto, lo sacro no se estudiará partiendo de una doctrina religiosa específica, sino con una visión más general, para interpretar la obra de Gonzalo Rojas desde una postura distinta. Si bien se ha reconocido en la poesía de chileno una marcada tendencia a lo sagrado, las interpretaciones de ello se ligan siempre al misticismo cristiano o al sufismo. En contraste, lo que en esta tesis se desea proponer es que, aunque hay algunos rasgos que vinculan esta poesía con ciertas tradiciones religiosas, la visión general que manifiesta tiende más a una sacralidad primigenia, en la que la relación y contacto con lo sacro se fundamenta en la experiencia vital e inmediata con el mundo.

Para definir aquello que aquí se considerará sagrado, se tomarán rasgos constantes analizados por diversos teóricos en gran número de religiones. Dichos rasgos serán: lo sagrado como noción primigenia, la relación contradictoria y necesaria entre lo sagrado y lo profano, el carácter sobrenatural y misterioso que esta realidad encierra, la potencia y trascendencia que la caracteriza, su situación de superioridad frente al mundo cotidiano, su presencia ambigua a partir de las hierofanías y su perspectiva irracional.

Este último punto será fundamental para el análisis de la obra poética que se llevará a cabo, pues la poesía también es expresión de una experiencia que, aunque ha pasado por los filtros del lenguaje y la estética, conserva un grado de irracionalidad y misterio que sólo puede captarse sensiblemente. Como se mencionó previamente, para establecer y definir los rasgos mencionados se tomará como base lo propuesto al respecto por Mircea Eliade, Rudolph Otto, Roger Caillois, Emile Durkheim y Georges Bataille, entre otros.

La primera aproximación a lo sagrado, como noción primigenia, proviene de George Bataille, para él, en un momento inicial el cosmos era uno solo en todas las dimensiones del espacio y del tiempo. Todos los objetos y los seres vivos formaban parte, de manera inseparable, de esta unidad que fluía sin agotarse. No había límite para ella pues se extendía a lo largo del espacio absoluto, es decir, de la infinitud. Lo abarcaba todo y todo le pertenecía.

En estas circunstancias, el primer animal humano, participaba originariamente de dicha totalidad. Su condición era la inmanencia, en tanto que permanecía dentro de los dominios del cosmos, estableciendo con él una relación de continuidad. Habitaba el mundo; como una parte más, como “agua dentro del agua”, “fluir del ser en el ser”.<sup>39</sup> De tal modo, su existencia era eterna, atemporal y absoluta, pues la muerte y la finitud no lo perturbaban.

Su situación cambió al surgir la conciencia. El hombre consciente se percibe a sí mismo en el mundo, reconoce sus atributos, su esencia y la de aquello que lo rodea. Al descubrirse independiente y autónomo se percata de que su condición es diversa a la de lo otro. Entonces se

---

<sup>39</sup> Georges Bataille, *Teoría de la religión*. Madrid, Taurus, 1975, p. 37.

convierte en un ser que ya no forma parte de la continuidad entre los demás seres y el cosmos. Dicho conocimiento trastorna completamente su forma de vivir. Su existencia se convierte en vivir en el tiempo y, por lo tanto, en vivir hacia la muerte. De este modo, se percata de sus límites: las dimensiones físicas de su cuerpo, la capacidad psíquica de su mente, los actos realizados. Saberlo marca la forma en que se percibe lo sagrado y llevan a anhelar lo absoluto. Pensarse como un ser contingente hace que el individuo busque un fundamento fuera de sí, una realidad exterior de la cual sostenerse.

En la obra de Rojas este proceso, de la conciencia hacia lo sacro es frecuente, así ocurre en el poema “Leo en la nebulosa”<sup>40</sup>, uno de los textos de *Contra la muerte* que ejemplifican de una manera más evidente la compleja forma en que Gonzalo Rojas poetiza el vínculo entre el hombre y lo sagrado. Dicha relación se transforma dentro del poemario a medida que las experiencias vividas por el sujeto lírico lo llevan a distintos grados de revelación o lo alejan del numen.

El contacto primigenio que expresa el texto es la duda. El sujeto lírico dirige los ojos a lo alto para descifrar allí su destino. El cielo, hierofanía por excelencia, es el lienzo donde parece estar escrito el plan universal en forma de destino, fortuna o fatalidad. Así, a manera de astrólogo, adquiere la actitud de un vidente y afirma: “Leo en la nebulosa mi suerte”.

Pero el encuentro con lo sagrado no siempre se lleva a cabo de una manera armoniosa; con frecuencia adquiere rasgos muy diferentes a la salvación y la gracia. Cuando el individuo ha perdido la sensación de pertenencia que lo ligaba a la totalidad del universo, el mundo se le presenta como una realidad sin límite; inabarcable, incomprensible, angustiante. Así, lo sagrado puede presentarse como ajeno. En el poema citado previamente, Gonzalo Rojas expresa dicha sensación diciendo:

“No estaba Dios. Corrimos demasiado veloces  
con la antorcha quemada en nuestras manos  
libérrimos y errantes por volar al origen.”<sup>41</sup>

La primera frase es contundente “No estaba Dios”, no había sentido ni fundamento, el sujeto lírico asume una voz colectiva con la cual se lamenta por sentirse huérfano en el mundo. “Mi padre jugó sucio/dijo Kafka el testigo”. Aquí, la figura paterna alude a elementos biográficos del autor pero además ocupa el papel del fundamento ausente.

Esta sensación no anula el interés por lo sacro, por el contrario, a partir de ella se desarrolla el pensamiento religioso, desde el más sencillo, hasta el más abstracto y elaborado. Cada sociedad y cultura lo designa de distintas formas, le otorga características diversas y lo

---

<sup>40</sup> Gonzalo Rojas, *Contra la muerte*, p. 15.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

percibe en múltiples modos. Sin embargo, lo sagrado es una realidad que permanece, en diversos grados, oculta al entendimiento.

Para intentar desentrañarla una de las primera y más reconocidas aproximaciones teóricas se lleva a cabo mediante la oposición entre sagrado y profano. Gran parte de los autores que han emprendido dicha labor coinciden en hablar de lo sacro como algo “absolutamente heterogéneo”, Mircea Eliade afirma: “Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades “naturales.”<sup>42</sup> Y Roger Caillois declara: “en cualquier definición que de la religión se proponga, es sorprendente advertir que envuelve esta oposición entre lo sagrado y lo profano, cuando no coincide pura y simplemente con ella”.<sup>43</sup>

A partir de tal dicotomía, cada religión instauro un orden en el universo; sin ella la realidad aparecería como una continuidad homogénea que no podría ser valorada ni jerarquizada. El hecho de distinguir un lugar sagrado de otro que no lo es, o una experiencia sagrada de una cotidiana, plantea una relación jerárquica entre cada uno de estos aspectos y posibilita que el hombre establezca con ellos un vínculo de distancia o proximidad, otorgándole a cada uno cierto valor.

Así, lo sagrado permite que el mundo profano adquiera sentido y significación, puesto que halla su fundamento en él; mientras que lo profano revela al hombre el valor superior de lo sagrado que, sin la existencia de lo profano, no podría poseer un valor diferenciado. Uno de los textos de *Contra la Muerte* en el que puede interpretarse lo sacro desde esta perspectiva es “El sol es la única semilla”.<sup>44</sup> En él “la realidad”, como algo tangible, cierto y concreto, se opone a otro aspecto intangible, lejano y misterioso: lo sacro, representado en la imagen del sol:

Vivo en la realidad  
 Duermo en la realidad  
 Muero en la realidad

Yo soy la realidad  
 Tú eres la realidad  
 Pero el sol  
 Es la única semilla

De acuerdo con ello, podría pensarse que definir lo sagrado a partir de una polarización es un procedimiento satisfactorio para estudiar los poemas. No obstante, tal división implica cierta reducción del concepto pues la relación sagrado-profano dista mucho de ser antagónica. Ambas nociones, de manera particular en la poesía de Gonzalo Rojas, se vinculan de forma muy estrecha, llegando a mezclarse y confundirse. Esto ocurre también en el poema anterior. En un principio, el texto se constituye a partir de la oposición de conceptos o entidades, que pueden

<sup>42</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 2003, p. 14.

<sup>43</sup> Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 11.

<sup>44</sup> Gonzalo Rojas, *Contra la muerte*, p. 19.

interpretarse como contradictorios: Tú y Yo, vivir y morir, entrar y salir, pedir y dar, actuar y ser. Conceptos antitéticos que parecen confirmar una lectura polarizada.

No obstante, al leer cuidadosamente el poema, es posible notar que no son contradictorios sino análogos y forman parte de lo mismo. El juego de palabras lleva a pensar en una oposición que en el fondo no es tal. Dar y pedir se convierten en la misma cosa, al igual que entrar y salir. Las diferencias aparentes carecen de importancia porque todo conduce al mismo punto. De esta manera los discursos no se anulan sino que se complementan, del mismo modo en que se unen el tú y el yo:

A ti no te conozco  
Pero tu estás en mi  
Porque me vas buscando

Tu te buscas en mí  
Yo escribo para ti  
Es mi trabajo

Algo similar ocurre en el poema “Uno escribe en el viento”, en el que el sujeto lírico se vincula con lo sagrado al afirmar: “El ojo no podría ver el sol/ si él mismo no lo fuera”.<sup>45</sup> La sacralidad del sol se enfrenta a un espectador profano que, pese a ello, recibe cierto grado de sacralización para percibir el astro. Se establece entonces una relación de semejanza entre el ojo humano y el sol, manifestando que lo sagrado y lo profano también son semejantes.

Sin embargo, aunque en ocasiones se revele en el universo material, lo sagrado dentro de la obra de Rojas conserva siempre cierto grado de impenetrabilidad y está fuertemente ligado a la idea de misterio, es decir, a lo oculto, lo desconocido, lo que no puede comprenderse ni abarcarse: “...el misterio religioso, el auténtico *mirum* es –para decirlo acaso de manera más justa– *lo heterogéneo absoluto*...”.<sup>46</sup> Un poema de Gonzalo Rojas que expresa con gran claridad este aspecto es “Al silencio”.<sup>47</sup>

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.

El silencio, simboliza lo sagrado como verdad inaccesible y ajena; el lenguaje no alcanza para comprenderla. Es una expresión de lo inefable, de aquello que no tiene forma, y por lo tanto resulta impenetrable y oscuro. Su presencia es tan imponente para el yo lírico que sofoca todo lo que la rodea hasta volverse entidad absoluta, por ello es llamado “única voz”.

---

<sup>45</sup> Idem., p. 55.

<sup>46</sup> Otto, op.cit. p., 38.

<sup>47</sup> *Contra la muerte*, p. 9.

Además posee una magnitud mayor a la que pueden tener otros espacios: es más grande que el mar, mayor que el cielo y supera a la hermosura. Este procedimiento de sacralización corresponde con una de las características que Mircea Eliade otorga a lo sagrado cuando afirma “lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia”.<sup>48</sup>

Rudolph Otto también reconoce estas características y las agrupa bajo la categoría de *majestas* o majestad, término que manifiesta la potestad del objeto sagrado o trascendente con respecto a los objetos cotidianos. Para este autor, la majestad incluye energía, intensidad, vida y pasión. Es plenitud de potencia pero también de esencia. Así, lo sagrado es el ser absoluto y superior por excelencia: “Es el elemento de poder, potencia, prepotencia, omnipotencia. Para designar este elemento opto por el nombre *majestad*. Sobre todo, porque la palabra *majestad* conserva, en nuestro sentido actual del lenguaje, una suave, última, temblorosa huella de lo numinoso.”<sup>49</sup>De acuerdo con ambos autores, lo sagrado puede calificarse con atributos como omnipotencia, eficacia y poder sin límites.

La sacralidad en incorpora también la idea de límite. El mundo que conocemos está circunscrito por ciertas fronteras que lo contienen y dan forma; las principales son el espacio y el tiempo. Partiendo de este supuesto, aquello que permanece encerrado dentro de tales límites se denomina inmanente es por ser una realidad cerrada que se agota en sí misma, a este tipo de realidad pertenece lo profano.

Lo sagrado por su parte, es trascendente en tanto que supera dichos límites. Desde el punto de vista etimológico, la palabra trascender proviene de *trans* “más allá” y *scando* “escalar”, por lo cual su primer significado evoca una ruptura espacial. De este modo, trascender implica un movimiento; es pasar de un lugar a otro, atravesando y transgrediendo aquello que los mantiene separados. En este sentido, trascender también significa salir de sí mismo y convertirse en algo más, algo fuera del límite. Para aterrizar esta noción en la obra de Rojas, nuevamente sirve de ejemplo el texto “Leo en la nebulosa”<sup>50</sup>, en el cual sólo la muerte es el paso definitivo que transporta al hombre de nuevo hacia lo eterno.

Y otra cosa es la muerte que nos para de golpe.  
¿Dónde estamos?  
Sólo entonces el beso: ¡te palpo, Eternidad!  
¡Te oigo en la madre oscura cuando empiezan llorando las raíces!

En el poema, la muerte da paso a una anulación del espacio y el tiempo. ¿Dónde estamos? Pregunta el sujeto lírico pues ya no es capaz de ubicarse como individuo frente a la eternidad que lo domina todo. Esta muerte devuelve al hombre a su sitio originario: esa “madre

---

<sup>48</sup> Idem., p. 16.

<sup>49</sup> Rudolph Otto, op. cit., pp. 29-30.

<sup>50</sup> Gonzalo Rojas, *Contra la muerte*, p. 15.

oscura” y misteriosa en la que todo germina y vuelve a comenzar. De este modo, trascender significa liberarse de los límites, de los sentidos y del mundo físico.

Sin embargo, para nuestro poeta, lo sagrado puede experimentarse no sólo de manera abstracta, al contrario, la sacralidad de sus poemas se manifiesta, la mayoría de las veces, en las fuerzas y elementos naturales: el cielo, la tierra, el sol y el hombre mismo. Para entender un mejor como se da este vínculo es necesario hablar de lo que Mircea Eliade denomina hierofanías.

Dicho concepto se vincula con la irracionalidad de lo sagrado. Los autores que utilizan tal caracterización, propuesta inicialmente por Schleiermacher y seguida Rudolph Otto, consideran racional todo aquello que puede ser conocido y explicado a partir de la razón y que además es posible definir y calificar usando predicados lógicos, bien delimitados, claros y accesibles a la comprensión intelectual.

En contraste, lo irracional es aquello que no es posible captar mediante el intelecto y, por lo tanto, tampoco puede ser determinado por el lenguaje. En palabras de Octavio Paz: “La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció”.<sup>51</sup> Así, dicha experiencia también se vuelve incomprensible e inexpresable. Para Rudolph Otto, la irracionalidad de lo sagrado radica en que: “Por muy intensa que sea la atención no logramos sacarla a la luz de la inteligencia comprensiva, sino que permanece en la irremisible oscuridad de la experiencia inconcebible, puramente sentimental”.<sup>52</sup>

¿Cómo es posible entonces reflexionar o siquiera concebir lo sagrado? Esto se debe a que ninguna de las manifestaciones religiosas que ha desarrollado la humanidad ha intentado definirlo o describirlo de una manera puramente racional y neutra, como si éste fuera solamente el objeto de un estudio científico. Al contrario, el hombre religioso habla siempre de la sacralidad a partir de la relación que con ella establece. Entonces ésta, en términos humanos, es siempre expresada en la forma de una experiencia, es decir, de algo que siempre conlleva elementos emotivos y sensibles.

El término se refiere a un conocimiento adquirido de manera intuitiva y afectiva, a partir circunstancias o situaciones vividas. La experiencia surge de interpretar las significaciones y los valores que se obtienen del contacto cotidiano con el mundo. Es, ante todo, una realidad humana, inmediata y plenamente ligada a la existencia. Tal interacción entre el hombre y lo sacro se desarrolla siempre en dos momentos: el momento de captación de lo sagrado como algo objetivo y el sentimiento que dicha percepción produce.

La experiencia religiosa originaria surge del contacto primigenio con la realidad; nace de los límites de lo cotidiano, de la vivencia misma. Está cargada de ambigüedad pues se afirma

---

<sup>51</sup> Octavio Paz, op. cit., p.126.

<sup>52</sup> Rudolf Otto, op. cit., p. 84.

en lo vital para hacer referencia a lo otro, a aquello que asombra, que no es lo ordinario. Sólo a partir de ella es posible percibir, a partir de medios terrestres, lo completamente otro. En este punto es dónde aparece de nuevo en el concepto “hierofanía” definido por Mircea Eliade. Del griego *hieros* “sagrado” y *phainom* “mostrar”, las hierofanías son la manifestación perceptible de lo sagrado en el universo.

Gracias a ellas el ser humano entra en contacto con la sacralidad, revelada a partir de ciertos elementos físicos y materiales que posibilitan su entrada en el mundo. Los elementos que reciben la presencia de lo sacro son concebidos como reflejos de una realidad trascendente, pues forman parte de un espacio totalmente cargado de símbolos que revelan poder sagrado.

Dicho proceso es necesario al entender que el ser humano, a causa de sus limitaciones existenciales, es incapaz de tener un contacto directo con la sacralidad. Entonces, ésta se le presenta tomando la forma de una realidad profana, perceptible mediante los sentidos y el intelecto. En este sentido el primer momento de contacto con la sacralidad se da a partir de la relación directa con las cosas. Como afirma Juan Plazaola:

La experiencia religiosa, cualquiera que sea, no nace, de abstracciones, nace del contacto religioso con las realidades cósmicas, naturales y sociales. No existe experiencia religiosa sin la mediación de los sentidos. Toda hierofanía representa una inserción de lo sacro en el medio cósmico circundante, pero la hierofanía no anula en absoluto la normalidad de la experiencia sensible.<sup>53</sup>

Es así, que el mundo con sus límites se presenta como revelación de los múltiples modos de la sacralidad. Tal situación se lleva a cabo de una manera esencialmente ambigua, puesto que mezcla la trascendencia y la inmanencia en una sola realidad. Por un lado, las hierofanías son inmanentes en tanto que pertenecen a un mundo limitado y finito: el mundo natural; pero, en el momento en que lo sagrado entra en ellas, son capaces de trascender estos límites para convertirse en algo sacro. Como afirma Eliade: “Al manifestar lo sagrado un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante”.<sup>54</sup> Por lo tanto, en ellas, ambos aspectos se unen, no como realidades opuestas, sino como características necesarias para revelar al ser humano la experiencia de lo sacro. Entonces son reflejo inmediato y simultáneo de lo natural y lo sobrenatural.

Lo sagrado se vuelve así un elemento omnipresente y ausente. Está contenido en lo cotidiano y al mismo tiempo no forma parte de ello porque su naturaleza es absolutamente diversa. Citando nuevamente a Eliade: “En su conjunto el cosmos es a la vez un organismo real, vivo y sagrado: descubre a la vez las modalidades del Ser y la sacralidad. Ontofanía y hierofanía

---

<sup>53</sup> Juan Plazaola. *Estética y vida cristiana*. México, Universidad Iberoamericana, 1988, p. 21.

<sup>54</sup> Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 15.

se unen”.<sup>55</sup> Algunos ejemplos significativos que funcionan como hierofanías en la obra de Rojas son: el tiempo, el espacio y la propia experiencia humana. Estas realidades son depositarias de un valor sacro.

El espacio es una de las primeras formas en las que lo sagrado se revela porque en él se desarrolla la existencia de los hombres. “Para vivir en el mundo hay que fundarlo y ningún mundo puede nacer en el ‘caos’ de la homogeneidad y la relatividad del espacio profano”.<sup>56</sup> Rojas percibe el espacio como un territorio múltiple que tiende hacia la unidad. La idea del espacio sagrado en su obra está fuertemente vinculada con los elementos y fuerzas de la naturaleza: el agua, el cielo, el viento, la tierra, son al mismo tiempo fuerzas portadoras de la omnipotencia y energía sacras y espacios que permiten organizar la creación.

Dichos elementos le permiten ordenar el universo de su obra y hacen que su visión de lo sagrado se desarrolle dentro de un orden cósmico particular. Al analizar los textos se rastrearán y caracterizarán tales espacios para hallar cuál es su valor dentro de la concepción poética del autor y para descubrir cómo es que permiten que los poemas estudiados se constituyan como una búsqueda trascendente.

Otra forma en la que el poeta configura lo sagrado es el tiempo manifestando una postura fuertemente vinculada con los ciclos de la vida humana. Por lo tanto, al analizar los textos se llevará a cabo una división temática basada en la experiencia vital a partir del tiempo. Nacimiento, eros y muerte serán los ejes que servirán para estructurar el presente trabajo. Tales bloques temáticos también están fuertemente relacionados con una noción fundamental en la experiencia religiosa: el ritual.

La muerte, la sexualidad, el nacimiento y la reproducción son formas en las que la sacralidad se revela. Mediante estos procesos, sujeto lírico de los poemas rojianos recupera aquello que hay de sagrado en él. Morir, nacer, procrear o tener relaciones sexuales son vías de acceso a una realidad superior, son las formas en que participa de la eternidad y de la continuidad con el todo.

Muchos de estos momentos vitales se constituyen en los textos como rituales y representan una ruptura con la cotidianidad del mundo; ruptura que posibilita la entrada a ese universo completamente ajeno, en el que se mueven las realidades superiores: el mundo de lo sagrado. El ritual significa también la inauguración de un nuevo ciclo. Mediante él, se puede retornar al tiempo de la creación.

Por ello, hay una conexión muy estrecha entre los ciclos de la vida humana, los ciclos de la naturaleza y los ritos en la obra del poeta. Dentro de la búsqueda trascendente que se emprende en los poemas de “Contra la muerte” la importancia del ritual es crucial, éste marca cada una de las fases vitales del ser humano y propiciar que cada una de ellas sea una suerte de

---

<sup>55</sup> Idem., p.87.

<sup>56</sup> Idem., p.22.

iniciación en la que el sujeto lírico pasa de un estado existencial a otro. En estos ciclos rituales existe siempre una presencia de lo sagrado que se aleja y retorna alternadamente. Una de las preocupaciones centrales del análisis estará orientada a describir la forma en que se llevan a cabo estas apariciones alternadas dentro de cada experiencia; también se buscará analizar la manera en que el sujeto lírico reacciona ante ellas.

Al concebir lo sagrado como una experiencia irracional y afectiva es importante analizar no sólo el modo en que se percibe, sino también las emociones que produce en el hombre que la vive. En principio, elaborar un estudio exhaustivo de estas emociones parecería una labor casi imposible. Por ser de carácter subjetivo, cada experiencia religiosa es tan particular como la persona que la siente y, por lo tanto, hay tantas experiencias como individuos.

Sin embargo, existen dentro de todas las formas en que se da la experiencia de lo sagrado ciertos elementos comunes que permiten reconocer cierta continuidad entre ellas. La experiencia religiosa es ambigua por excelencia y los efectos que produce lo son también. Se presenta entonces una polaridad de sentimientos que oscilan entre el miedo y la fascinación. Rudolph Otto agrupa estos sentimientos en tres formas: sentimiento de criatura, *tremor* y *fascinans*.

El sentimiento de criatura proviene del contacto con la majestad de lo sagrado. Es una emoción que tiene su origen en el exterior, en algo ajeno que se percibe como superior. Ante la gran potencia de la sacralidad, el hombre se siente subyugado, absolutamente dependiente y sobrepasado.

Es entonces una emoción que pone al hombre y a lo sagrado en una posición de jerarquía y subordinación. Por un lado, el individuo se siente absolutamente impotente, porque sus fuerza limitadas son nulas ante la omnipotencia de lo sagrado; esto lo lleva a una anulación de sí mismo, a la aniquilación de su propio yo. Además de la impotencia, hay una sensación de absoluta pequeñez ante la magnitud inmensurable que se presenta en las hierofanías.

Otto define esta emoción como el “sentimiento de la criatura que se anega y se hunde en la propia nada y desaparece frente a aquél que está sobre todas las criaturas”<sup>57</sup> y lo considera uno de los efectos más profundos, intensos e íntimos provenientes del contacto con lo sagrado, pues tiene el poder de henchir y agitar el ánimo con una gran violencia.

Por otro lado se encuentran el temor y la fascinación. Estas dos emociones surgidas de la experiencia de lo sagrado se originan en la percepción del misterio. Ambas surgen ante la presencia de lo desconocido, lo inasible e irracional que forma parte necesaria de la sacralidad. Como afirma Octavio Paz: “Si se examina de cerca esa manera de pasar que tienen tiempo y cosas, se advierte la presencia de un centro que atrae o separa, eleva o precipita, mueve o

---

<sup>57</sup> Otto, op. cit., p. 18.

inmoviliza.”<sup>58</sup> Por ello Otto habla del *mysterium tremendum* y el *mysterium fascinans* como dos aspectos contradictorios y simultáneos de la experiencia religiosa. “Ambos elementos, atrayente y retrayente, vienen a formar entre sí una extraña armonía de contraste”.<sup>59</sup>

El *mysterium tremendum* es el aspecto de lo sagrado que causa temor y estremecimiento. Otto menciona que tiene una semejanza con el miedo, pero no es igual a él. Hablar de temor no es suficiente para tratar de explicar esta emoción. El causado por el *mysterium tremendum* es un miedo muy peculiar, capaz de paralizar a los hombres. Se aproxima un poco a aquello que se siente ante los fantasmas, demonios o espíritus. Su manifestación es brusca y repentina y puede combinar miedo, angustia y horror en grados exacerbados, provocando temblor y estremecimiento en lo más profundo del espíritu.

Tal temor se origina en el enorme y terrible poder de destrucción que posee la sacralidad. No es un temor cualquiera, manifiesta terror y estupor al mismo tiempo. “Es éste un terror de íntimo espanto, que nada de lo creado, ni aún lo más amenazador y prepotente, puede inspirar.”<sup>60</sup>

Por su parte, el *mysterium fascinans* es la parte de lo sagrado que maravilla y sorprende. El efecto que produce en los hombres es de perturbación y arrebató; cautiva los sentidos, los trastorna, e incluso los exalta hasta el vértigo y la embriaguez. Dicha parte del misterio es la que provoca que el ser humano se halle siempre en constante búsqueda de lo sagrado. La fascinación que éste le produce tiene como consecuencia un impulso constante por reunirse con la sacralidad e identificarse con ella para poder poseerla.

En el cristianismo, este sentimiento se intenta racionalizar atribuyéndole nombres como misericordia, compasión, piedad, gracia, bendición. Debido a ello, alcanzar lo sagrado se convierte en el bien máximo perseguido por todo hombre religioso. La fascinación por lo sagrado puede expresarse mediante diversas actitudes: la solemnidad, la absoluta devoción, la alegría, la adoración, el deleite, el ardor, el entusiasmo, entre otros.

Cada una de estas reacciones aparece en distintos grados y tonos, dentro de los poemas que aquí se analizarán. En algunos, el contacto con lo sacro conduce al sujeto lírico al reclamo la negación y la angustia, mientras que en otros su actitud es de franca aceptación o incluso alabanza. Descubrir en qué momento y bajo qué situación se presenta cada una de estas actitudes será una de las tareas que se llevarán a cabo en el último capítulo del presente trabajo.

Así, a partir de los rasgos definidos en este capítulo, se llevará a cabo una lectura de *Contra la muerte* que estará fundamentada en rastrear, identificar y describir la forma particular que cada uno de estos aspectos adquiere en los poemas de la obra que aquí nos ocupa. Del mismo modo, se buscarán las correspondencias y discrepancias que puedan establecerse entre

---

<sup>58</sup> Paz, op. cit. p.,126.

<sup>59</sup> Ibid., p.49.

<sup>60</sup> Ibid., p.23.

cada uno de los textos y los puntos aquí referidos; todo ello con la finalidad de definir la manera específica en la que Gonzalo Rojas establece una visión de lo sagrado dentro del libro aquí elegido.

### III. HACIA UN MÉTODO DE INDAGACIÓN SIMBÓLICA

La palabra símbolo tiene su origen en el latín *ymbōlum* y éste a su vez en el griego σύμβολον, cuyo significado era “arrojar con”, “juntar”, “hacer coincidir” dicho término se vincula con la imagen de una moneda dividida cuyas dos partes deben coincidir. “Aun cuando de las dos mitades una remita a la otra [...] esas dos mitades de la moneda sólo alcanzan la plenitud de su función en el momento en que vuelven a juntarse para reconstruir la unidad”.<sup>61</sup>

Dicha vinculación remite a la imagen del signo lingüístico saussuriano y sin embargo aquí las dos caras que se unen para crear significación no están relacionadas sólo por una elección más o menos injustificada entre diversas posibilidades, sino que responden a una serie de asociaciones existentes previamente entre el referente y el signo. Por ello, mientras un signo surge de la arbitrariedad, el símbolo parte de la semejanza e incluso de la necesidad entre elementos. Es gracias a esta relación de correspondencias mutuas que Paul Ricoeur puede afirmar que: “Sólo el símbolo da lo que dice”.<sup>62</sup>

De acuerdo con Gilbert Durand, esta singular forma de crear significación se vincula específicamente con cierto tipo de realidades que poseen la particularidad de ser huidizas a la comprensión lógica y racional y, por lo tanto, deben reconocerse a partir de otros procedimientos menos teóricos y más directos que devuelvan la mirada a la realidad misma con la que se vinculan. Esto se debe a que, elementos tan complejos para la comprensión sólo pueden ser referidos de una manera que permita contactar con su esencia propia, lo cual hace necesario concebirlos simbólicamente.

En este sentido Durand declara: “hay casos en los que el signo debe perder su arbitrariedad teórica: cuando remita a abstracciones, en especial a cualidades espirituales o morales, que es difícil presentar en carne y hueso”.<sup>63</sup> Es entonces cuando la arbitrariedad del símbolo se relaciona con las experiencias místicas, la espiritualidad y lo sagrado.

En su libro *Verdad y método* Gadamer escribe: “Es posible ser conducido a través de lo sensible hasta lo divino”<sup>64</sup> y, en su perspectiva, este traslado se realiza precisamente gracias a la labor mediática del símbolo pero ¿qué hay en esta forma de significación que pueda llevar al entendimiento por el camino de lo sacro?

El primer punto de unión es la experiencia, para representar algo tanto en términos espirituales como en términos simbólicos, es necesario no concebirlo como una idea o un concepto meramente teórico, sino experimentarlo y asirlo de manera directa y al mismo tiempo

---

<sup>61</sup> Umberto Eco, op. cit., p. 229.

<sup>62</sup> Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999, p. 31.

<sup>63</sup> Durand, op.cit., p. 11.

<sup>64</sup> Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Tomo I, p. 111.

profunda, con base en ello, es posible considerar que el lenguaje simbólico está basado en las relaciones primordiales del hombre con el mundo.

De acuerdo con dicho postulado, el primer medio de asir la realidad es simbólico, de allí que algunas de las elaboraciones culturales primigenias sean de esta índole: los mitos, los rituales y las religiones son una representación del mundo en estos términos y ayudan al hombre a encontrarse con su entorno de manera inmediata y significativa. Desde este planteamiento, religiosidad y símbolo parecen ser medios originarios de conocimiento estrechamente ligados.

Este cariz primigenio permite que los símbolos, siguiendo impulsos afectivo y significativo primordiales, surgidos de una experiencia profunda, ayuden al ser humano a expresarse sobrepasando los límites del mero lenguaje mediante el cual se estructuran. Dicho trasfondo emotivo del símbolo muchas veces también está acompañado de una fuerte carga espiritual que lo hace mucho más efectivo y conmovedor que cualquier otro signo. Debido a ello, una vez que un símbolo ha sido adoptado se vuelve muy difícil de sustituir, puesto que revela algo fundamental para quien lo emplea; hay algo en él que lo dota de eficacia y realidad. Umberto Eco llama a este trasfondo significativo “Voz real” y sobre ella declara: “Para que el símbolo en sentido estricto pueda vivirse como natural e inagotable es necesario considerar que alguna Voz Real hable a través de él”.<sup>65</sup>

Esta voz puede ser una experiencia concreta muy poderosa, un estímulo sensible conmovedor o un vínculo especial con algún elemento de la realidad, pero la metáfora proporcionada por Eco también tiene un sentido sacro, según el cual, los símbolos son aquello que le da forma a la voz inaudible de lo sagrado.

Una postura más abiertamente metafísica al respecto es la proporcionada por Gadamer quien declara que “el símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible.”<sup>66</sup> Aquí, la filiación con lo sacro es muy clara y devuelve la reflexión al tema de la falta de arbitrariedad, pero el énfasis en este caso se encuentra más que en la relación motivada de los símbolos, en el papel mediático que estos desempeñan. Simbolizar es de nuevo, como en la definición etimológica de Eco, juntar, hacer coincidir no sólo las experiencias y realidades inmediatas sino también aquellas que son trascendentes.

Sin embargo, aquello que el símbolo gana en afectividad y eficacia ante otros signos, no lo posee de exactitud, puesto que una realidad manifestada simbólicamente siempre permanece, en alguna medida, huidiza e inabarcada. Esto se debe a que el símbolo gira en torno a lo que quiere simbolizar, pero no lo atrapa nunca por completo; siempre algo de ambiguo e incierto en él; un misterio oculto. Esta falta de precisión no lo vuelve menos efectivo, por el contrario, parte de su poder representativo radica en ella.

---

<sup>65</sup> Eco, op. cit., p. 260.

<sup>66</sup> Gadamer, op. cit., p. 111.

Dicha característica es lo que Paul Ricoeur<sup>67</sup> ha denominado la dimensión “numinosa” del símbolo, gracias a la cual, tal como en la noción de “numen” desarrollada por Rudolph Otto, el símbolo es misterioso y, hasta cierto punto, irracional. Esto no significa que la elaboración simbólica no sea un procedimiento mental más o menos consciente sino que no responde totalmente a aspectos puramente conceptuales y pone más atención en experiencias sensibles y emotivas que no es fácil transmitir en términos concretos.

De manera un tanto paradójica, aquello que el símbolo oculta lo vuelve, en cierto sentido, un medio de revelación; así, aunque éste no logra una definición precisa de lo que refiere, sí consigue vincular al sujeto que lo experimenta con la realidad representada. En términos metafísicos, la labor simbólica permite al lenguaje mostrarnos las características más secretas y escondidas del Ser o, en palabras de Gilbert Durand “...conduce lo sensible a lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él.”<sup>68</sup>

Los símbolos convierten sus objetos en algo diferente de lo que se percibe de manera ordinaria y esto ocurre especialmente en los símbolos de carácter religioso, como señala Mircea Eliade “digamos que los símbolos religiosos que atañen a las estructuras de la vida revelan una vida más profunda, más misteriosa que lo vital captado por la experiencia cotidiana”;<sup>69</sup> dichas estructuras, al devenir símbolos, sobrepasan los límites concretos de su realidad y se vuelven elementos trascendentes, en tanto que van más allá de sus fronteras físicas y conceptuales.

Entonces, una realidad se vuelve simbólica por un procedimiento similar a aquel que convierte en sacra una entidad profana: el símbolo es una suerte de hierofanía en términos de lingüística. Así como en la hierofanía lo sacro se inserta en una realidad y la vuelve sagrada, en el símbolo, el objeto se carga de valor emotivo y significativo, tornándose una expresión absolutamente eficaz.

Otra forma de explicar dicho procedimiento consiste en considerar que todo símbolo tiene siempre como base un signo simple con un sentido literal, claro e inmediato; dicho signo, al adquirir una función simbólica, adopta también un nuevo valor significativo; así, el símbolo posee una doble significación: simbólica y literal. Sin embargo, no es posible hacer una división tajante entre el significado primario del símbolo y su sentido propiamente simbólico, porque ambos están ligados entre sí por un sistema de correspondencias; el sentido literal remite siempre, de manera analógica, al segundo sentido, que no es dado de otra manera que en sí mismo. En otras palabras, el sentido simbólico reside, de forma velada, dentro del sentido literal y éste a su vez dota al primero de una significación más amplia; así, una vez unidos, ambos sentidos resultan recíprocos e inseparables.

---

<sup>67</sup> Paul Ricoeur, “La metáfora y el símbolo” en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedencia de sentido*; México, Siglo XXI, 2001, p. 69.

<sup>68</sup> Gilbert Durand, op. cit., p. 14.

<sup>69</sup> Mircea Eliade, *Mefistófeles y el Andrógino*, p. 262.

En cuanto a la manera en que se establece la relación entre sentidos en un símbolo, es necesario resaltar que no ocurre por medio de una analogía convencional ya que, mientras una relación plenamente analógica surge de cierta comparación, más o menos evidente, entre dos elementos que son concebidos como realidades separadas entre sí, dentro del procedimiento simbólico, la unión de sentidos parece estar dada de una manera menos clara, puesto que en ella la relación entre ambos sentidos parece natural sin que sea muy fácil explicar cómo se lleva a cabo. Esto hace que el símbolo tenga un mayor efecto emotivo puesto que reafirma su poder misterioso.

Aunado a ello, el símbolo también se relaciona con lo sacro en tanto que permite la reunión de diferentes planos de la realidad. Así, además de tener una doble significación, el símbolo es capaz de integrar elementos irracionales, como las emociones y sensaciones, con elementos racionales del lenguaje con que se manifiestan, dando la sensación de devolver la realidad a una suerte de unidad. Entonces puede pensarse al símbolo como una conjunción de opuestos que por un lado, debido a la naturaleza de su referente, expresa algo inconsciente y por otro lado, gracias a la representación que hace de él, expresa algo consciente.

Un símbolo es a la vez sentimiento y pensamiento puesto que reúne contenidos racionales e irracionales. Su origen está en lo intangible mientras que su expresión se manifiesta en las ideas. Por ello Mircea Eliade afirma: “En última instancia, un objeto que se convierte en un símbolo tiende a coincidir con el todo, del mismo modo que la hierofanía tiende a incorporar lo sagrado en su totalidad, a agotar, ella sola, todas las manifestaciones de la sacralidad”.<sup>70</sup>

Además, gracias a que el procedimiento simbólico no responde propiamente a un sistema de correspondencias lógicas, los símbolos son capaces de reunir realidades que, desde un punto de vista racional, podrían parecer incompatibles o extrañas pues para asimilarlas no se toman en cuenta elementos afectivos o experienciales. Sin embargo, a pesar de reunir dichos elementos, el símbolo no los confunde ni fusiona lo que permite reconocerlos dentro de esta unión.

En este punto se encuentra una de las cualidades más difíciles de teorizar acerca del símbolo ya que parece ser un signo que en su estructura misma encierra la contradicción. Y es que el símbolo vincula elementos disímiles y heterogéneos que, a pesar de poder identificarse de forma independiente, al unirse hablan de una y la misma cosa. Dicha característica le permite sorprender y revelar al tiempo que comunica.

De las reflexiones anteriores es posible extraer algunos aspectos básicos sobre el símbolo. En primer lugar un símbolo es un signo multívoco y no arbitrario, que contiene tanto elementos racionales como irracionales. Además de estos aspectos, se tomará en cuenta que

---

<sup>70</sup>Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, p. 404.

dicho elemento de sentido posee una significación doble: literal y simbólica, cuyos componentes están recíprocamente unidos para conformar un sentido completo.

En cuanto a los aspectos que ligán al símbolo con lo sacro, será muy importante para el análisis tomar en cuenta que un símbolo está ligado frecuentemente con una experiencia primigenia y por lo tanto describe al mundo de una manera cargada de emoción. También se considerará el aspecto inacabado y misterioso del procedimiento de significación simbólica pues dentro del análisis poético muchas veces parece que el sentido se escapa o queda incompleto a favor de una comunicación sensible. Y finalmente se pensará que el símbolo es una suerte de hierofanía, es decir una forma de revelar lo sacro a partir del lenguaje.

La forma por medio de la cual se llevará el análisis al interior de los textos parte de una declaración de Paul Ricoeur según la cual: “Por una parte, el simbolismo requiere una interpretación porque se basa en una estructura semántica específica, la estructura del doble significado de las expresiones. Recíprocamente, hay un problema hermenéutico porque hay un lenguaje indirecto.”<sup>71</sup>

Si embargo, como afirma Carmen Boves Naves: “Resulta utópico pensar en unos límites claros, por muy minucioso que se haga el análisis, entre las unidades sintácticas, los valores semánticos y los valores pragmáticos, puesto que los tres son valores del signo.”<sup>72</sup> Aunado a ello, existe la dificultad de que, tanto en el símbolo como en la poesía, la expresión y la significación que llevan consigo se dan al mismo tiempo, en tanto que son recíprocas y ambas se ubican dentro del ámbito del lenguaje por lo cual resulta muy complejo separarlas y analizarlas aisladamente sin sesgar la interpretación.

Para fines de este trabajo se seguirá la premisa de que la poesía crea sentido por medio de procedimientos particulares de significación dentro de los cuales “... el símbolo se vuelve un modo particular de disponer estratégicamente los signos para que se disocien de sus significados codificados y puedan transmitir nuevas nebulosas de contenido”.<sup>73</sup> Es decir, dentro del texto poético todos y cada uno de los elementos, incluso el silencio, funcionan como unidades de significación, por lo tanto, en ellos todo se semantiza y funciona como signo y, más específicamente, como símbolo.

Partiendo de este postulado, los textos se agruparán en cinco bloques temáticos que se han clasificado de acuerdo a la experiencia vital a la cual representan: el nacimiento, la experiencia erótica, la experiencia poética, la muerte y la experiencia de lo sagrado. Estos grupos responden a una visión que, como ya se ha mencionado, concibe al símbolo como una forma de representar realidades vitales primigenias o iniciáticas ya que, como afirma Mircea

---

<sup>71</sup> Ricoeur, *Del existencialismo a la filosofía del lenguaje*, p. 11.

<sup>72</sup> María del Carmen Boves Naves, *La semiología*, p. 101.

<sup>73</sup> Umberto Eco, op. cit., p. 275.

Eliade, un símbolo “se refiere siempre a una realidad o a una situación que compromete la existencia humana”.<sup>74</sup>

Estas realidades implican para el poeta un contacto con lo sacro, pues comprenden momentos particularmente significativos en la existencia del hombre. Experiencias como la muerte, el nacimiento, el erotismo y la poesía, que conservan en su esencia un misterio profundo para la comprensión racional y guardan para el hombre el carácter de experiencias primigenias; por lo tanto se vinculan con un origen sacro y son asimiladas de manera simbólica.

Así, cada uno de los poemas se concebirá como un símbolo específico que representa, desde distintas perspectivas, una realidad trascendente y primigenia para el poeta. Cada uno de estos poemas-símbolo le permite a éste enfrentarse a lo sacro ya sea desde el asombro, la duda, la unión mística o el fervor; consiguiendo hallar en el lenguaje un medio de revelación de una verdad que lo sobrepasa y logrando construir una singular y característica “poética de lo sagrado”.

---

<sup>74</sup> Mircea Eliade, *Mefistófeles...*, p. 268.

#### IV. PORQUE TODO ES IGUAL A TODO

¿Qué hay de sagrado en la poesía de Rojas? ¿Existe en verdad un punto de unión entre ambas realidades? ¿Cómo se concibe dicha convergencia? Éstas son algunas de las inquietudes que surgen tras haber definido lo que se considerará sagrado al interior de la presente tesis. En respuesta a dichas preguntas, algunos críticos han establecido una vertiente mística en la obra del chileno, cuya búsqueda fundamental es la trascendencia.

Sin embargo, las diversas opiniones emitidas en ese sentido no establecen entre sí un diálogo para encontrar convergencias y disonancias. Éstas se limitan a esbozar generalidades respecto al tema, sin ahondar demasiado en él y sin manifestar una descripción clara y minuciosa de cómo tal relación se establece. Con la intención de entablar dicho diálogo y construir, a partir de él, una primera aproximación a la forma en que Rojas indaga poéticamente en lo sacro, las siguientes páginas serán una revisión general y panorámica de tales observaciones críticas.

Para reforzar las observaciones obtenidas del análisis posterior, en este capítulo se retomarán y agruparán las principales consideraciones planteadas por estos primeros estudiosos de la obra de Rojas, dando prioridad a las opiniones que, a manera de guías, proporciona el propio autor acerca del tema. Estas reflexiones serán complementadas con aquellas que provienen de mi experiencia propia de lectura.

El capítulo se dividirá en tres apartados (La multiplicidad en busca de lo uno. Experiencia irracionalidad y poesía; Unidad y misterio; características de lo sagrado y Alumbramiento; poesía y revelación) que responden a las principales convergencias entre la crítica, el autor y la visión de lo sagrado que aquí se pretende sustentar. En el primer apartado se hablará de la relación que establece el poeta entre vida cotidiana y trascendencia, correspondencia que, como puede verse en el capítulo anterior, es de gran importancia para la noción de lo sagrado que se trabajará a lo largo de toda la tesis. La segunda parte está enfocada a definir lo que el autor entiende como unidad y misterio, dos de los principales rasgos que caracterizan su propia noción de sacralidad y que lo aproximan a la poesía mística. La tercera sección incluirá aquellas reflexiones que Rojas hace de su propia labor y del trabajo poético en general para colocar al poeta en la posición de “iluminado” o, cómo el mismo lo llama: “alumbrado”<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> *El alumbrado* es el nombre del octavo libro en la cronología rojiana, publicado en 1986 y también es el título de uno de los poemas que constituyen dicho volumen. Sin embargo también representa uno de los símbolos de la poesía rojiana: “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” (citado por Elisa Di Biase, *El Cantar de los cantares como influencia determinante en la obra de San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas*:

El objetivo primordial de tal recapitulación será descubrir qué se ha dicho de lo sacro en la obra de Rojas y cómo esto dialoga con lo planteado en la presente tesis, para así poder definir una postura crítica propia de cara a los lectores de Rojas, que parta de un conocimiento de las múltiples perspectivas con las que se ha abordado la obra a estudiar.

#### **A. LA MULTIPLICIDAD EN BUSCA DE LO UNO. EXPERIENCIA RACIONALIDAD Y POESÍA**

La poesía profetiza desde el abismo  
de lo sensitivo.

Oscar Wong.<sup>76</sup>

Toda manifestación poética tiene su origen en la vida misma. La poesía nace del contacto con lo cotidiano. Suele partir de las vivencias inmediatas y frecuentemente posee una motivación sensitiva. Los sentidos, primer punto de contacto entre el hombre y el universo, son la fuente originaria del conocimiento humano y la poesía es, en este sentido, la expresión lingüística de un conocimiento originario.

De una manera diversa; intuitiva, sensorial y emotiva, la poesía indaga en el mundo, lo aprende y se apropia de él. Las situaciones vividas, los objetos captados y las sensaciones se agrupan para integrar una visión de la realidad que, si bien no es racional, por no manifestarse de forma sistemática y abstracta, conforma una noción del mundo llena de fuerza y vitalidad. Así, el poeta aporta al mundo un conocimiento esencial, cargado de inmediatez y, sobre todo, de existencia.

La palabra poética es, desde estas reflexiones, un *logos* primordial. Se origina en el asombro, en el temor, en todos los grados de emoción inmediata surgidos del hombre. Es fascinación y extrañeza, pasmo y maravilla ante lo inaprensible del universo; porque el mundo entero se muestra al poeta como absoluto y disperso. Después del grito y del canto, y unida a estos por su sonoridad y fuerza, está la poesía, expresión rítmica, verbal y emotiva del contacto con el mundo. En su estudio sobre filosofía y poesía María Zambrano desarrolla esta relación primaria de sorpresa que experimenta el hombre ante los objetos de la creación y el nacimiento del lenguaje poético. A ambos aspectos, asombro y poesía, les otorga un poder vital que impulsa al hombre hacia la trascendencia:

Porque la admiración que nos produce la generosa existencia de la vida en torno nuestro no permite tan rápido desprendimiento de las múltiples maravillas que

---

*estudio comparativo (Tesis para obtener el grado de licenciatura, p 87). De este modo el alumbrado es el vidente, el que profetiza y al mismo tiempo es el poeta, intermediario entre la sacralidad y el mundo.*

<sup>76</sup> Wong, op. cit., p. 34.

lo suscitan. Y al igual que la vida, esta admiración es infinita, insaciable y no quiere decretar su propia muerte.<sup>77</sup>

Los poetas se aferran a la multiplicidad, la cantan y describen. Su sensibilidad se siente arrobada ante ella. No niegan lo cotidiano, por el contrario, se plantan en ello y desde allí comienzan su ejercicio de vuelo. “Fieles a las cosas, fieles a su primitiva admiración extática, no se decidieron jamás a desgarrarla; no pudieron porque la cosa misma se había fijado ya en ellos, estaba impresa en su interior.”<sup>78</sup> La poesía se desarrolla entonces desde el asombro originario ante las cosas del mundo y no puede separarse de él, es ese asombro el que impulsa al poeta a continuar en su búsqueda y a aspirar a lo alto. Por ello este tipo de expresión permite ligar el universo concreto y las experiencias cotidianas con las experiencias místicas y sacras.

Así, el lenguaje poético representa, además de un lenguaje primordial, un *logos* integrador porque mediante él es posible reunir el conocimiento, la emoción y la vida misma. La poesía es hermana de la Filosofía, de la Historia y de la Ciencia, porque al igual que ellas busca respuestas para la existencia humana pero, para encontrarlas sigue los caminos que aquellas no consideran. Recorre las sendas de lo imaginado, de lo percibido y lo sensible. No aspira a lo abstracto pero sí lo universal. Así, desde las cosas mismas, la poesía encuentra la trascendencia. De cada objeto y experiencia obtiene una verdad revelada y única. En las palabras que la construyen, unidad y heterogeneidad se hallan mezcladas. Por todas estas razones la poesía puede aproximarse a lo sagrado. En su interior se encuentra la mejor expresión de la experiencia religiosa originaria.

Ambas, sacralidad y poesía, germinan en la comunión con el mundo y la vida, en la relación directa con los objetos. Son dos formas de experiencia trascendente. Desde ambas, las el cosmos se descubre como revelación de lo eterno. Esta unión primordial es una de las cosas que nos hacen estremecernos ante la lectura. “De ahí ese temblor, que quedó tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea toda la poesía”.<sup>79</sup> Es por ello que cada poema es una realidad viviente que logra conmover y cautivar, pero que también intriga con el misterio que parece ocultar y develar al mismo tiempo.

Tanto la experiencia de lo sagrado como la experiencia poética se dirigen hacia el mismo punto: la totalidad, pero no llegarían allí si no se movieran en el espacio de lo diverso. Su naturaleza es esencialmente ambigua, diseminada y única simultáneamente. “Y es una y es distinta para cada uno. Su unidad es tan elástica, tan coherente que puede plegarse, ensancharse y casi desaparecer; desciende hasta su carne y su sangre, hasta su sueño”.<sup>80</sup> Tomando como punto de partida esta poética que unifica lo uno con lo múltiple, y desde la cual se pretende

---

<sup>77</sup> Zambrano, op.cit., p.15.

<sup>78</sup> Ibid, p. 47.

<sup>79</sup> Ibid, p. 22.

<sup>80</sup> Ibid, p. 24.

hallar un punto de convergencia para las diferentes experiencias de la vida, Gonzalo Rojas desarrolla su obra. Su escritura es la unión de expresiones y experiencias completamente heterogéneas.

“En este sistema imaginario lo que me importa es la metamorfosis, pero no es la metamorfosis del progreso sino de lo mismo: porque todo es igual a todo”.<sup>81</sup> Declaró el poeta al describir proceso que sigue dentro de la escritura, dando con ello un primer indicio sobre la motivación que guía su conducta creadora. Escribir es para él, una tarea cíclica y envolvente; la labor de un obseso:

Voy a hablar de esta visión. No he cambiado nada. Yo no he progresado nada. Recuerdo que Baudelaire se reía de la palabra “progreso”. Es la misma visión que tenía de niño. Soy un obseso. Borges fue un obseso. Los poetas somos unos obsesivos. Registramos una, dos, tres o cuatro obsesiones. No he ganado mucho ni en lenguaje ni en visión. Justo así lo pensé. Este ejercicio de la poesía en mí es una metamorfosis de lo mismo. Ahora, la pregunta puede ser también: ¿y eso mismo no será una visión demasiado mística, que todo es igual a ti mismo? No lo sé. Yo creo en esto. Creo en el instante. El instante es lo eterno y no es un juego de palabras.<sup>82</sup>

Por lo tanto, no podemos hablar de una transformación lineal al analizar el *corpus* total de sus poemas; éstos no se construyen siguiendo tal esquema. En sus primeros libros hay textos que son constantemente reelaborados y reeditados en distintos volúmenes de manera íntegra o con ligeras variaciones. Poemas como “Crecimiento de Rodrigo Tomás” que aparece publicado por primera vez en *La miseria del hombre* (1948) después se publica de nuevo en *Contra la muerte* (1964) y en *Oscuro* (1977) o “Perdí mi juventud” que se encuentra también en *La miseria del hombre* y *Oscuro* son ejemplos de este proceso creativo.

En los libros posteriores del autor, si bien no se repiten los mismos textos, sí trabaja tópicos similares. Así, la trayectoria poética de Rojas está compuesta por un constante retorno a los mismos temas, análogas interrogantes y pasiones similares. Por ello el autor chileno llama a su obra *Metamorfosis de lo mismo* y reconoce vertientes temáticas en su búsqueda: el amor, la conciencia social y solidaria con los hombres y lo numinoso:

En la poesía tengo algunas constantes que son muy parecidas a las de otros poetas a Darío o a cualquiera de los poetas. No hay poeta que no tenga la cuerda del *eros*, la cuerda del amor. Ahora, hay un amor sentimentoso, ese no es el mío, el mío es la cuerda del amor del arcipreste, *l'amour fou*, como dirían hoy día los franceses, el

---

<sup>81</sup> Mary Carmen Sánchez Ambriz, “El cuchillo en el blanco” (entrevista con Gonzalo Rojas) en José Angel Leyva (coordinador) *Versos comunicantes I : poetas entrevistan a poetas iberoamericanos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Municipal del Arte y la Cultura, Ediciones Alforja, 2002, p. 20.

<sup>82</sup> Eduardo Milán, Entrevista con Gonzalo Rojas “El poeta genealógico” [en línea] *La Jornada semanal*, 25 de junio de 2000, [23/07/2010], disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/25/sem-rojas.html>

amor loco, el verdadero y loco amor, el que no espera nada y lo espera todo, bueno, no el amor fundado en la familia, entonces, ese no.

Después, otra cuerda: la tanática, es decir la cuerda de la muerte, con la condición, en el caso mío, de que no debo hacer elegías reverenciales ante el desconuelo por la pérdida de quien ha muerto y yo quise tanto; son, más bien, elegías irreverentes las mías; uno de mis libros se llama justamente *Contra la muerte*.

Después, otro tema; la vida inmediata, que nos juntemos, dialoguemos, pensemos... y la solidaridad, entonces, con los seres humanos.

Otra cuerda, la de qué diablos es escribir, qué quiere decir escribir. Entonces la idea mía es una muy simple; de lo que escribe uno no sabe, es decir, yo no creo tanto en que haya que escribir sobre este vaso, encima de esta mesa, en relación con los vasos y las mesas que yo viví o que conozco y qué sé yo o, desde otro nivel, encima de esta mesa yo puedo hablar, escribir una poesía abstracta, de abstracción a lo T. S. Eliot por ejemplo que es tan grande.

Pero hay también una cuerda más alta, una línea más alta, un nivel más alto, el de San Juan de la Cruz, por ejemplo, que es el más grande de mis poetas, ése es el enigma, lo que no sé, entonces, por ahí va el cuento mío.<sup>83</sup>

A partir de allí, los estudiosos amplían la clasificación para crear las propias. Marcelo Coddou, por ejemplo, en la antología que preparó para Ayacucho<sup>84</sup> clasifica los textos de Rojas en seis grandes grupos (el oficio mayor, lo numinoso, lo erótico, lo tanático y lo elegíaco, Genealogía de la sangre y del espíritu y El testimonio político pero sin consignas); por su parte Hilda R. May<sup>85</sup> aumenta la lista, llegando a distinguir hasta diez tópicos principales en la obra del chileno.

No obstante todas estas sistematizaciones, los críticos reconocen que tratar de clasificar por materias los poemas rojianos resulta complejo y muy ambiguo. A pesar de la aparente heterogeneidad en la producción el autor, todos los temas que en ella se abordan establecen entre sí una relación de profunda interdependencia. Textos como “Oscuridad hermosa”<sup>86</sup>, que posee tanto elementos eróticos como numinosos o “No le copien a Pound”, que habla de la creación poética pero también de la propia genealogía literaria del autor, son buenos ejemplos de las fuertes conexiones que establecen las líneas temáticas rojianas. Por lo tanto, cada texto puede integrar muchas e incluso todas las variantes temáticas registradas por la crítica, pues para el poeta, todas ellas confluyen en el mismo punto.

Esta diversidad que en el fondo busca lo unitario trae consigo una gran dificultad y ciertas insuficiencias al tratar de elaborar una clasificación temática de la obra del chileno. Sin embargo, para fines de la presente tesis se agruparán los poemas de manera que sea posible elaborar un análisis ordenado y coherente. Dicho análisis abarcará los tres tópicos antes

---

<sup>83</sup> Entrevistas con Gonzalo Rojas en Biblioteca de Autores Contemporáneos Cervantes Virtual [en línea]. España, Universidad de Alicante [13/02/08], disponible en la web: [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista\\_CHILE/&video=250&archivo=gonz\\_rojas\\_10\\_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=Constantes+po%E9ticas](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista_CHILE/&video=250&archivo=gonz_rojas_10_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=Constantes+po%E9ticas)

<sup>84</sup> Gonzalo Rojas, *Obra Selecta*, p. 15.

<sup>85</sup> Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Libros Hiperión, 1991, p18.

<sup>86</sup> Gonzalo Rojas, *Contra la muerte*, p. 25.

referidos, que se consideran aspectos vitales desde los cuales parte el autor para llegar a lo sagrado, estos son: el nacimiento u origen, el eros, la muerte y la finitud. Ésta no es una clasificación extraordinaria ni se opone a otras que ha realizado la crítica. Por el contrario, está fundamentada en dichas categorizaciones, a partir de las cuales se elaboró una reinterpretación de acuerdo con la lectura personal de los textos. La principal diferencia de este sistema respecto a otras maneras de sistematizar el *corpus* rojiano es que en él se busca unir todas las categorías mediante aquello que aquí se considera el tópico primordial de la poesía de Gonzalo Rojas: la sacralidad. En este sentido, el presente trabajo pretende comprobar lo declarado por Marcelo Coddou cuando afirma:

El núcleo que cohesiona el orbe temático de la obra de Gonzalo Rojas y que marca el temple con que lo plantea y resuelve, es un anhelo de unidad y sentido desde la conciencia y el rechazo de la multiplicidad. La búsqueda del encuentro total a partir de la dispersión.<sup>87</sup>

El amor, la muerte, la creación, el parentesco entre los seres humanos, todos son semblantes distintos de eso “mismo” que preocupa a Rojas. Visto desde diferentes ángulos y con múltiples alicios, “lo mismo” se muestra plural y abundante. Sin embargo es uno solo. Origen y meta, constituye el punto único en el que la diversidad de universo confluye, integrando “el gran palimpsesto de lo uno”:

Cada chispazo acierta a darnos una visión fugaz de esa Totalidad que recoge lo disperso. Allí, enfrente, pero ocultándose siempre, el *zumbido del principio*, que puede llegar a oírse por instantes, en fragmentos de tiempo: los de un orden que se descubre, para volver nuevamente a ocultarse en lo inescrutable, exigiendo, de tal modo, el reiterado clamor de la pregunta, la ansiosa búsqueda...<sup>88</sup>

Dicha búsqueda vehemente y constante es el propósito de la poesía rojiana. Usando el lenguaje como medio, el poeta intenta encontrar la realidad a partir de la cual se genera la experiencia poética y, más allá, la vida humana. Con este anhelo, su escritura ahonda de manera recurrente en ciertos temas vitales que funcionan como accesos, caminos distintos dirigidos hacia un sitio idéntico. En muchas ocasiones el autor escribe acerca de sus propias experiencias. Asume la creación como una tarea vital. Entonces vida y poesía se corresponden de manera recíproca. Lo escrito está lleno de vitalidad en tanto que cada acto de la existencia del poeta es capaz de ser transformado en instante poético. Antes de la escritura está el mundo, la interacción con los objetos. Por ello vivir y sentir son primordiales en la producción rojiana. Cada aspecto existencial puede proporcionar iluminación y gracias a ello es susceptible a transformarse en poesía.

---

<sup>87</sup> Marcelo Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>.

<sup>88</sup> Marcelo Coddou, Prólogo a Gonzalo Rojas, *Obra Selecta*, p. XXIII.

Para lograr el propósito aquí planteado, no es necesario elaborar una indagación exhaustiva de correspondencias biográficas al interior de los poemas. Sin embargo, resulta interesante mencionar algún ejemplo de ellas para dar cuenta de cómo el autor relata su propia vida desde una perspectiva poética y aún más desde una poética sacralizada. Muy significativo para hablar de este tema es la siguiente estrofa del poema “Celia”, escrito en memoria de la madre del autor y publicado por primera vez como parte de *Oscuro* en 1977:

Y nada, nada más; que me parió y me hizo  
 hombre, al séptimo parto  
 de su figura de marfil  
 y de fuego,  
                   en el rigor  
 de la pobreza y la tristeza,  
   y supo  
 oír en el silencio de mi niñez el signo,  
 el Signo  
 sigiloso  
 sin decirme  
 nunca  
 nada.  
           *Alabado*  
*sea su parto.*<sup>89</sup>

En el poema anterior, la madre es presentada a través de un proceso de sacralización, ya que el poder fecundo y genésico que le otorga la maternidad la coloca en un ámbito superior y poderoso. Su figura es de marfil, por la belleza y pureza de este material, que la vincula con las deidades griegas o con las vírgenes renacentistas, pero también es de fuego, pues está cargada de energía creadora y vital. Es una mujer terrenal, formada en el sufrimiento “en el rigor de la pobreza y la tristeza” a manera de los mártires cristianos o del sacrificio cotidiano de la mujer humilde. Posee también el don de los oráculos, que le permite oír “el Signo” la voz de lo que ya estaba escrito. Por ello, su figura es digna de adoración, haciendo que el autor concluya la estrofa imitando la invocación del padre nuestro que reza: “Alabado sea tu nombre”, pero en este caso aquello que ocupa el lugar del nombre es el parto, acto en el que reside toda la sacralidad de lo materno, puesto que ella también encarna algo de poder creador.

Entonces Celia, sin dejar de ser la madre de Gonzalo Rojas, se transforma en un símbolo de la maternidad y lo femenino. Pero no sólo eso, se convierte además en objeto de adoración y receptáculo de lo sagrado. Como en éste, en muchos otros textos, la vivencia concreta e individual del poeta se vuelve realidad universal que trasciende su propia temporalidad y límites concretos para tornarse experiencia que alude a todos los seres humanos.

Rojas poetiza sobre sus lecturas, sobre su natal Lebu, sobre el nacimiento de sus hijos y la muerte de sus padres, sobre los problemas sociales y sobre numerosos aspectos importantes

---

<sup>89</sup> Gonzalo Rojas, “Celia” en *Antología de aire*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 115.

de sus vivencias personales. Desde cada uno de sus temas, los poemas rojianos construyen rutas posibles para hallar el fundamento, encarnado en la unidad y afluencia de todas las cosas. Así, el autor consigue que su poesía sea vital y que explore los elementos que vinculan todas las cosas entre sí.

En lo que he escrito, he tratado de ver el parentesco que existe entre la variedad infinita de las cosas. Mi poesía ha sido una ardua lucha por capturar ese parentesco en una palabra que fuera viva y que contuviera la suma integral de lo que suena y resuena: todo ello desde el ritmo mismo de las cosas, de su más íntima interioridad".<sup>90</sup>

Si analizamos desde esta perspectiva la construcción de los textos de Rojas, y el *corpus* general de su obra, resulta claro que nos encontramos frente a una poesía que tiende hacia lo sagrado, puesto que aspira a la totalidad. A partir de tal construcción se pretende alcanzar una unidad absoluta que sirva para fundamentar y sustentar la multiplicidad de experiencias del poeta. Dicha unidad anhelada es una de las caras de lo sacro, aquella que manifiesta la completud, la perfección y la universalidad.

## **B. UNIDAD Y MISTERIO CARACTERÍSTICAS DE LO SAGRADO**

¿Cómo es la sacralidad a la que aspiran los textos de Gonzalo Rojas? Tal como se ha analizado, estos poemas se escriben a partir de una relación dialéctica entre la unidad y la diversidad. Dualidad que puede identificarse con la oposición entre sagrado y profano, desarrollada en el primer capítulo de esta tesis. Ambas correspondencias se dan de una manera recíproca y necesaria. Lo sagrado sin lo profano no puede concebirse, del mismo modo que la unicidad no puede alcanzarse sino es desde lo múltiple. Así lo reconoce José Olivio Jiménez al declarar.

Esta misma polaridad se erige como la central y resumidora de las muy variadas formas de dualismo que conceden su nerviosidad a estos poemas: la materia y el Espíritu, el instante y la Eternidad, el accidente y lo Absoluto, lo Hondo y lo Alto, la historia y el Origen, lo visible y lo invisible, la nada y el Todo, la palabra y el silencio, lo diverso y lo Único.<sup>91</sup>

Al interior de la concepción creadora del autor chileno, la unidad, entendida como parentesco entre todas las cosas, suma total de lo vivo y vital, es la primera forma que adquiere lo sagrado, una forma primigenia. Sacralidad, en este caso, es absoluto; al mismo tiempo que fundamento. Es umbral y límite de lo poético. Los aspectos temáticos que aborda son vitales, inmediatos y concretos pero el resultado final busca la trascendencia.

---

<sup>90</sup> Patricio Ríos, "Entrevista a Gonzalo Rojas" en *Aisthesis. Revista de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica*. Santiago, No. 5, 1970, pp. 275-277.

<sup>91</sup> José Olivio Jiménez, "Una moral del canto. El pensamiento poético de Gonzalo Rojas" en *Homenaje a Luis Leal*. Madrid, Ínsula, 1978, p. 187.

De igual manera, el cuerpo textual mismo se ve trascendido. Los poemas que integran esta producción poseen vínculos muy estrechos entre sí. Se entremezclan y comunican aspirando a convertirse en un texto único y total. Cada uno está relacionado con los otros, se hermana con ellos estableciendo un sistema de vasos comunicantes dentro del cual todos aspiran al mismo objetivo. Siempre consciente de su propio proceso escritural, el autor trabaja rindiendo constante fidelidad a este compromiso de hacer que la poesía trascienda el lenguaje, desde tal consciencia emprende la escritura de un “libro mundo” en el cual su objetivo es confirmar: “Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre a ver el juego mortal, y es Uno: repetición de lo que es, *Antología de aire*, metamorfosis de lo mismo.”<sup>92</sup>

Una forma en la que se da tal hermandad está presente en textos como “Numinoso”, “Versículos” o “Mortal”, que dialogan temáticamente entre sí, al abordar, con distintas perspectivas, el problema de la finitud humana; o, de manera distinta en poemas como “El sol es la única semilla”, “Cada diez años vuelvo” o “¿Qué se ama cuando se ama?” que comparten elementos simbólicos ígneos como el sol, aunque desarrollen una temática distinta. Pero la manera fundamental en la que los textos se hermanan es la búsqueda de la trascendencia, pues ella está presente en la gran mayoría de los poemas, sin importar la temática que aborden.

Considerando lo anterior, es posible ubicar el concepto de sacralidad de los textos rojianos en un ámbito externo e incluso previo a cualquier dogma. Dentro de ellos no existe, como primera intención, la voluntad de venerar o contactar a un dios concreto y definido. Tampoco manifiestan filiación a un sistema religioso único.<sup>93</sup> La preocupación de Rojas por lo sagrado nace de una necesidad mucho más antigua, absolutamente atávica, aquella en la que echan raíces todas las formas del pensamiento religioso: el deseo humano de retornar a un estado de continuidad con el todo.

Por ello, sus poemas buscan ser uno sólo. Por eso la gran variedad de sus temas se dirigen hacia el mismo sitio. “Rojas recoge el sentido trascendente del término religión: *religare*, volver a unir lo que nunca debió haberse separado”.<sup>94</sup> Y esta postura religiosa no parte del dogma sino de una pulsión mucho más originaria, una necesidad humana primigenia que busca retornar a su origen.

Es así, que se reconoce cierta tendencia mística en dicha obra, tendencia manifiesta en su férrea voluntad de encontrarse con lo uno. El sujeto lírico de muchos textos rojianos parte de una actitud reflexiva y contemplativa desde la cual busca trascender el ámbito de la afectividad

<sup>92</sup> Gonzalo Rojas, “Del libro mundo” en *Obra Selecta*, p. 294.

<sup>93</sup> Existen algunos poemas pertenecientes a diversas épocas de la producción rojiana en los que se invoca a Dios desde la tradición judeo-cristiana; hay también textos que hacen alusión a citas o pasajes bíblicos y se pueden encontrar muchos otros en los cuales la crítica, y el autor mismo, han reconocido cierto influjo del sufismo y de la mística cristiana (específicamente de San Juan de La Cruz y Santa Teresa). Sin embargo, la sacralidad que aparece en la obra de Gonzalo Rojas no se reduce a un misticismo erótico fundamentado en las tradiciones bíblica o sufi. Lo sagrado en ella, como se verá a lo largo de esta tesis, abarcan muchos más aspectos que lo hacen aparecer de una forma más amplia y universal.

<sup>94</sup> Coddou, prólogo a *Obra Selecta*, p. XLVIII.

humana mediante el lenguaje poético. En consecuencia, palabra y contemplación van enlazadas dentro del proceso creador. La actitud contemplativa para Rojas es una tarea activa y genésica que permite al enunciante participar de lo sagrado al contemplar la infinitud en cada uno de los elementos de la diversidad. Así lo percibe José Olivio Jiménez cuando declara:

La distancia entre aquella conciencia existencial de la humana transitoriedad y esta otra apetencia de integración y fijeza por la poesía trata Rojas de salvarla con su voluntad de sumergirse en una fecundante sustancia originaria que él designa como *oscuro y oscuridad*. Regresar de esos fondos, que a pesar de su aura semántica no han de identificarse con el mundo de lo críptico o inescrutable, provisto de los hallazgos más luminosos allí encontrados: tal es el sentido de su *oficio ciego*, de ese *ejercicio de diamante* en que para él, como poeta, consiste el acto de dar nombre al mundo y descifrar el misterio de su unidad primera y esencial.<sup>95</sup>

Entonces, para el crítico, el oficio poético de Rojas se sumerge en el misterio “*oscuro y oscuridad*” de lo sagrado y en él encuentra una revelación luminosa a partir de la palabra. Sin embargo, la unión sagrado-profano no siempre llega a concretarse en los textos. Por momentos parece que se ha alcanzado, pero en otros, las limitantes de lo humano y lo terreno se imponen. Ni la razón ni la irracionalidad son suficientes y el universo se mantiene múltiple y caótico. Por ello las actitudes ante lo sagrado son diversas. Entre ellas encontramos la alabanza pero también el grito de auxilio, el reclamo o la blasfemia. El poema “Imago con gemido” expresa dicha frustración del sujeto lírico ante un ascenso trunco al afirmar:

Demasiado pétalo en el ruido, pintarrajeada  
 apariencia espacial, turbosílabas  
 que no alcanzarán el acorde  
 original de las nubes, por mucho  
 que me corte esta oreja y le diga a mi oreja: Cállate<sup>96</sup>

En el texto anterior, el sujeto lírico quiere encontrar un asidero dentro del caos pero no consigue hacerlo. Las fronteras son más fuertes. La multiplicidad abruma y el cuerpo no responde; haría falta “oír /con el ojo, pensar/ pensamiento con la otra física/pineal, libre de lo salobre/ del sentido”. Apoyarse en el mundo, en el Yo y trascenderlos sin negarlos “no andar huyendo de mi Dios, ser/ uno mismo mi Dios, hablar con Él/despacito”.

Existe otra característica, ya mencionada en el capítulo precedente, que permite hablar de misticismo como parte de la poética de Gonzalo Rojas: el misterio. Etimológicamente, misticismo y misterio provienen del mismo origen, de este modo la mística puede definirse como el conocimiento de lo sagrado en tanto que éste es oscuro e inefable. Más allá de la frecuentemente reconocida relación entre la obra del autor chileno y diversas formas del misticismo cristiano e islámico, interesa destacar el vínculo que establece con el misterio

<sup>95</sup> Jiménez, op. cit., p. 201.

<sup>96</sup> Gonzalo Rojas. “Imago con gemido” en *Antología de aire*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p.127.

mismo. Porque la escritura del autor se asienta sobre lo desconocido. El asunto, el verdadero eje de la obra rojiana es el enigma. “Se escribe sobre lo que no se sabe” afirmó alguna vez el poeta, porque es en lo oculto y lo desconocido donde pueden hallarse las verdades más grandes.

Apegándose a esta tendencia, lo sagrado, esencia de todas las cosas, tiene como cualidad primordial ser enigmático. En este sentido, Rojas identifica su noción de la sacralidad con el concepto de lo numinoso, desarrollado por Rudolph Otto. Para ambos autores el numen se manifiesta como una verdad intermitente que a veces se revela y otras se esconde, manteniendo siempre su esencia oculta a la razón y el entendimiento. Es un sentido en permanente fuga sobre el cual se indaga, al cual se interroga y se persigue.

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 contexto único 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 [...] no se encuentra lejos, en mi opinión, de esas profundidades.<sup>97</sup>

Poesía y sacralidad se hermanan en este aspecto. Ambas se presentan de manera discontinua; algunas veces clara y luminosa y otras, las más frecuentes, oscuras e impenetrables. Como declara Javier Sicilia:

La sustancia de la poesía es inefable. Por ello, para entrar en sus abismos, se necesita un grado profundo de atención espiritual, semejante al que elige la contemplación religiosa. Nacida de la oscuridad del recogimiento su expresión tiene siempre un grado de oscuridad, cuyo misterio último sólo se revela a la luz de un conocimiento místico.<sup>98</sup>

El misterio poético es la expresión humana del misterio sacro. Manifestado en el verbo, pero de manera más efectiva en silencio o el balbuceo, lo sagrado se refleja en el poema de manera sonora. Rojas llama zumbido a esta revelación caótica de lo sagrado porque su forma es inaprensible, al menos de una manera total. En esta imagen sonora se representa la confluencia del universo en un único clamor dentro del cual todas las voces se escuchan como una sola.

### C. ALUMBRAMIENTO. POESÍA Y REVELACIÓN

Hay que pensar que el primer lenguaje tuvo que ser delirio. Milagro verificado en el hombre, anunciación, en el hombre, de la palabra.

María Zambrano.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Juan García Ponce. “El arte y lo sagrado” en *La opinión de lo invisible*. p. 77

<sup>98</sup> Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. p. 7.

<sup>99</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 42.

Dentro de la poética de lo sagrado, a la que se afilia Gonzalo Rojas, el hombre y en especial el poeta, son seres iluminados, “alumbrados”. Si el mundo y la poesía se manifiestan como misterio, entonces la condición humana debe enfrentarse a la oscuridad de lo otro, para ello le resulta indispensable una luz particular que permita leer en las tinieblas. Desde la visión rojiana el poeta es la figura más representativa de una búsqueda a ciegas o, como lo expresa en el poema titulado “Numinoso”, un “ejercicio de diamante”. De este modo, el sujeto lírico simboliza el arquetipo de lo humano. Se encuentra perdido en el mundo, sonámbulo entre la heterogeneidad. No alcanza a decir por completo; sugiere, canta sin pretender profetizar.

Vamos sonámbulos  
 en el oficio ciego, cautelosos y silenciosos, no brilla  
 el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no  
 somos augures de nada, no abrimos  
 las vísceras de las aves para decir la suerte de nadie, necio  
 sería que lloráramos.<sup>100</sup>

De manera contradictoria, hay algo de sagrado en la misma naturaleza de los hombres, que se ejemplificó en el sujeto lírico, y que les facilita alcanzar la trascendencia. En los poetas, esta característica resulta más evidente; gracias a ello, se convierten en portadores de los mensajes de lo sagrado al mundo. Posee sentidos exacerbados que le otorgan la posibilidad de percibir la realidad de una manera más intensa. Gracias a las experiencias que capta sensiblemente, su existencia es una forma de comunión y empatía en la que convergen potenciadas las diversas vivencias y emociones del hombre. La vida humana, en su cotidianeidad, al pasar por el filtro que representa la mirada del poeta, se presenta como una realidad profunda y universal. Reciben esta habilidad directamente de lo sagrado y son capaces de expresarla gracias al don del verbo. La iluminación poética proviene de los sentidos pero especialmente de la palabra. Es inspiración, soplo divino, encuentro, hallazgo, gracia. Así se manifiesta en el poema anterior. Gonzalo Rojas adopta esta posición y, desde ella, declara:

Justo porque el poeta es él y más que él: uno y todos los mortales [...] el *homo ludens*, casi nunca el *sapiens* pero a la vez el *homo religiosus*: el *zoon politikon*, el adivino, el nadie, el nada, el zumbido del Principio.<sup>101</sup>

Entonces la poesía nace de una situación ambigua, producto de una criatura dual; arrojada de la unidad pero que posee el don de volver a ella. Desterrados y huérfanos, los poetas son dueños de cierta luz gracias a la cual descifran el mundo. De ellos Rojas afirma:

Miseros los errantes, eso son nuestras sílabas: tiempo, no  
 encanto, no repetición

<sup>100</sup> Gonzalo Rojas, “Numinoso” en *Antología de aire*. p. 82.

<sup>101</sup> Gonzalo Rojas, “Oxígeno a modo de prólogo” en *El sur*, p. 2.



Gonzalo Rojas escribe con esta finalidad. Quiere esclarecer, develar, comprender pero sobre todo, unir. Restituir la conexión perdida entre el mundo inmediato y su fundamento. Por ello Marcelo Coddou describe la obra del chileno como: “Este vehemente y concentrado mirar que trasciende y va más allá de lo perecedero de los objetos para llegar a la contemplación de su eterna esencia, esa investigación esencial por medio de la palabra poética”.<sup>105</sup>

Así, las lecturas que marcan con más fuerza la producción del autor tienen, en su mayoría un cariz visionario y trascendente. Por una parte están los místicos españoles. Juan de Yepes y Santa Teresa muestran a Rojas un erotismo sacro, un encuentro amoroso que sirve de vía extática. Así lo reconoce el autor al declarar: “Yo soy un poeta del *eros*, muy fuertemente, pero creo que la poesía del amor en español hay que empezarla a leer en los místicos; los místicos son los grandes poetas del amor”. En esta vertiente místico-erótica están también las lecturas bíblicas, el cantar de los cantares y la doctrina sufi.

En el otro extremo, distantes pero fraternos se encuentra el romanticismo inglés y alemán. Novalis, Blake y Hölderlin comparten con Rojas la nostalgia de lo uno. De ellos aprende a ver la labor creadora como un acto casi religioso. Escribir para suplantar la adoración. También están Rimbaud, Apollinaire, Mallarmé, Lautremont. En las obras de todos ellos Rojas descubre el mismo placer, desenfreno e irreverencia que se manifiesta en su propia creación. Estas lecturas guían al poeta por un camino en el que lo sagrado y lo concupiscente se mezclan en uno, así puede verse en los siguientes versos dedicados a Blake.

Y si éste mi cuerpo corporal fuera la trepanación de Blake, ese caballo  
riente bajo el sauce, el mordisco  
de haberlo vivido todo hasta el hartazgo, el pellejo  
libertino que también tuvo trato con los ángeles  
en los muslos de las hermosas, durmió con ellas,  
oyó arder sus pezones, exageró  
la transgresión, besó en su culo el  
culo de Nínive, de New York el culo, rio la risa  
ronca, la áspera  
de Nietzsche, colorado  
el tres, lo tiró todo a la  
fragancia de la suerte.<sup>106</sup>

Como ya se revisó en el primer capítulo, el paso del autor por las filas del surrealismo es también muy importante en su desarrollo de una poesía tendiente a lo sagrado. Irreverentes seguidores de Bretón, los jóvenes que integran el movimiento Mandrágora buscan integrar palabra y acción. Aquí explota la veta de lo irracional. Encuentra en ella la libertad para escribir desde el delirio sin perder nunca el anhelo por lo total. Identifica Rojas en esta estética, otro camino para alcanzar lo Uno, construyendo desde la intuición, el sueño y el trance una realidad

<sup>105</sup> Marcelo Coddou, “Prólogo” a *Obra Selecta*, p. XXXVII.

<sup>106</sup> Gonzalo Rojas, “Trotando a Blake” en *Obra Selecta*, p. 181.

integradora, una suprarrealidad. Disidente entre la disidencia, nunca se integra completamente al movimiento, pero reconoce la aportación que obtuvo de él: “lo primitivo y mágico del pensamiento surrealista [...] oxígeno diverso del planeta loco que ha sido nuestro Chile, en el contacto directo con sus cosas”.<sup>107</sup>

Tras la lectura es posible la creación. La escritura, en tanto que acto genésico, es una emulación a nivel humano del origen del universo. El poeta, a semejanza del Dios creador, construye un microcosmos. Para ello, lo primero es ordenar el caos y elaborar un espacio habitable. Usando como vehículo la palabra, Gonzalo Rojas instituye en sus textos su propio universo, le da a las cosas nombre y definición. Nombrar es el primer acto fundador: “Si la creación del mundo es lingüística, habitarlo es transitar por un mundo poblado de letras y palabras”.<sup>108</sup> El propio autor describe este proceso en el siguiente fragmento de “Numinoso”.

Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante,  
uva a uva de su racimo, lo besamos  
soplando el número del origen,  
no hay azar  
sino navegación y número, carácter  
y número, red en el abismo de las cosas  
y número.<sup>109</sup>

Desde las lecturas, desde la experiencia o desde el mundo natural, el autor crea, pero siempre como respuesta a una revelación; concibe su existencia como un constante alumbramiento. Recibe de la vida diversas revelaciones que lo ponen en contacto con lo sagrado. A lo largo de su existencia, “nace y desnace” a partir de lo vivido. La sacralidad aparece en su vida como una revelación intermitente que se muestra y se oculta en los procesos vitales, en la naturaleza y en el lenguaje. Nuestro autor habla de este proceso de regeneración vital que se traduce en su poesía. “Lo que quiero decir es que nacemos incesantemente y cuando se nace se nace de alguien o de algo, no sólo de una mujer sino de un pensamiento, de alguna situación; del aire también se nace.”<sup>110</sup>

Rojas recibe el primer alumbramiento el 20 de diciembre de 1917, en el puerto de Lebu, pueblo marítimo, minero y carbonífero. En este ambiente comienza a encontrar ese íntimo parentesco entre todas las cosas. Su contacto con lo natural le revela una presencia poderosa que anima el universo. Por ello, Lebu se convierte en el primer espacio sagrado para el poeta, el ambiente primigenio dentro del que se originó todo.

<sup>107</sup> Gonzalo Rojas en Jiménez, op. cit., p. 104.

<sup>108</sup> Óscar Wong, *El lenguaje de Adán. Poética de lo sagrado*, México, Ediciones Coyoacán, 2006, p. 17.

<sup>109</sup> Gonzalo Rojas, “numinoso” en *Antología de aire*, p. 82.

<sup>110</sup> Eduardo Milán, “Entrevista con Gonzalo Rojas ‘El poeta genealógico’” [en línea] *La Jornada semanal*, 25 de junio de 2000, [23/07/2010], disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/25/sem-rojas.html>.

El paraje de mi niñez es el Golfo de Arauco, y ese pueblo carbonífero de Lebu. Maderas casi palpitantes, tablones de madera con las que se hacían las casas, esos puentes encima de esos ríos y las grandes rocas contra el oleaje, todo eso lo veo, lo registro, lo huelo, lo mismo en Pekín que en Nueva York o en cualquier párrafo del planeta por donde uno anda [...]. Infancia —paraíso— remolino del Pacífico sur, minas de carbón debajo del mar. De ahí viene, creo, más que la velocidad, la vertiginosidad de mi palabra entre el murmullo y el estallido".<sup>111</sup>

Después del origen viene la palabra pero, antes que ella, el relámpago, alumbramiento en forma de sonido, estertor, balbuceo. Aparece cuando Rojas es muy pequeño, cinco o seis años, como una revelación profunda a partir de la experiencia de escuchar en la tormenta marítima y, especialmente, en la voz del hermano "la palabra primigenia en lo tetrasilábico y esdrújulo de su fulgor: RE - LÁM - PA - GO".<sup>112</sup>

[...] ese niño que fui yo — en esa noche de invierno de mi Lebu natal—, recibió en lo centelleante del fenómeno, la revelación del todo y, desde allí, del instante. Porque parece haber sido que ese niño hubiera alcanzado a descubrir algo así como la fijeza en un rpto casi religioso.<sup>113</sup>

Este encuentro es un momento de embriaguez y posesión porque representa la manifestación de algo superior e incomprensible; otro gran alumbramiento del poeta. Simboliza un retorno al origen, un nuevo nacimiento a partir del cual el pequeño Rojas se enfrenta al sonido como si lo hiciera por primera vez. Es de nuevo el tiempo primigenio que permite reconstruir el mundo desde el inicio. Al descubrir la palabra el autor se enfrenta también al misterio, es decir, al numen. Destello, fulgor, poder. Presencia dual que amenaza y conforta, el relámpago es materialización de lo sagrado. Aparece y se oculta como una realidad intermitente y huidiza. Es instantáneo y eterno. De allí proviene su proceder en cuanto a la escritura. El autor lo describe en un texto que, como se lee en el título es su "Ars poética en pobre prosa":

Voy corriendo en el viento de mi niñez en ese Lebu tormentoso, y oigo, tan claro, la palabra "relámpago". —Relámpago, relámpago". Y voy volando en ella, y hasta me enciendo en ella todavía. Las toco, las huelo, las beso a las palabras, las descubro y son mías desde los seis y los siete años; mías como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa. Es el año 25 y recién aprendo a leer. Tarde, muy tarde. Tres meses veloces en el río del silabario. Pero las palabras arden: se me aparecen con un sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo. ¿Me atreveré a pensar que en ese juego se me reveló, ya entonces, lo oscuro y germinante, el largo parentesco entre las cosas?<sup>114</sup>

En el símbolo del relámpago se reúnen dos formas de revelación. La lumínica, que hace visible aquello que se encuentra oculto, y la sonora que permite una aproximación a lo sacro

<sup>111</sup> Miguel Ángel Zapata "Gonzalo Rojas entre el murmullo y el estallido de la palabra" en Enrique Giordano, *poesía y poética de Gonzalo Rojas*. Santiago, Ediciones de Maitén, 1987, p. 212.

<sup>112</sup> Gonzalo Rojas. "Discurso de recepción del Premio Reina Sofía". Palacio Real de Madrid, 2 de diciembre de 1992 en *Obra Selecta*, p. 288.

<sup>113</sup> Idem., p. 289.

<sup>114</sup> Gonzalo Rojas, "Ars poética en pobre prosa" en *Antología de aire*, p. 81.

desde la palabra. El aspecto más importante es el sonido, la palabra rojiana actúa desde su poder sonoro. Posteriormente están la significación y la grafía, el vertiginoso “río del silabario”. Los fonemas fluyen, arden, sobrepasan los sentidos; casi son palpables. Muchos críticos han visto en el relámpago el mejor símbolo de esta poética. La suya es una obra en la que imagen y sonido se hermanan. Su ritmo es poderoso, a veces entrecortado a veces como una respiración que se agita, en otros es una melodía épica. Porque para el poeta la palabra también es unitaria y anhela lo total. Una expresión absoluta.

Desde un plano sonoro, empleando imágenes, o tomando en cuenta las experiencias, Gonzalo Rojas escribe para trascender, reunir e integrar. En todos los niveles de su escritura, incluso en la reflexión meta-poética, su objetivo es lo uno. Contenido, forma y temática no son la excepción. Su obra, amplia, diversa y múltiple, aspira siempre a retornar a lo sagrado, ese “gran palimpsesto de lo uno”

Retomando todo lo anterior, es posible hallar una visión panorámica de la búsqueda poética orientada a lo sacro que emprende Gonzalo Rojas. De acuerdo con lo aquí planteado, tal búsqueda tiene como fundamento un anhelo de retorno a cierto origen concebido como total, único, irracional y misterioso y, para llegar a su encuentro, el poeta parte de una indagación poética en la multiplicidad de experiencias vitales que se le presenta. De esa manera, la creación poética se convierte en un ejercicio que combina la vida y la cotidianidad con la trascendencia y la iluminación.

A partir de estos primeros rasgos, ya identificados por otros autores en la construcción de una noción de lo sagrado dentro de la obra rojiana, la tarea que se desarrolla en este trabajo es descubrir y describir procedimientos, símbolos y construcciones textuales específicas por medio de las cuales el poeta elabora dicha noción en *Contra la muerte*. Por lo tanto, uno de los objetivos principales aquí perseguidos será profundizar concretamente en la manera en que ésta se manifiesta en cada poema.

#### IV. EN BUSCA DEL ORIGEN. LOS SÍMBOLOS ROJIANOS DEL NACIMIENTO

Nacer es la experiencia primigenia por antonomasia. Reflexionar sobre ella significa volver al origen, a la fuente primordial de la existencia. Sin embargo, tal retorno implica para el ser humano elaborar una indagación simbólica dentro de su imaginario personal puesto que, pese a lo significativo del nacimiento, no es una experiencia que se viva de manera consciente. El primer contacto con el mundo es tan temprano que su vivencia no se da de forma racional, lo cual no permite guardar un recuerdo de dicho momento, ocasionando que la mayor parte de las reflexiones acerca de él sean de carácter simbólico.

Así, las religiones, el psicoanálisis, la poesía e incluso los individuos experimentan el nacimiento construyendo alrededor de él un repertorio de símbolos personales. Dentro del imaginario poético que integra *Contra la muerte*, dicho repertorio está conformado por cinco poemas: “Los niños”, “Crecimiento de Rodrigo Tomás”, “Oráculo”, “Cada diez años vuelvo” y “El recién nacido”. En tales textos es posible apreciar tres diferentes representaciones simbólicas del nacimiento dentro de las cuales se manifiesta una visión distinta de lo que significa la experiencia para el poeta. Desde su creación, nacer puede recibir la forma de caída; un ciclo constante y reiterativo o de un momento mítico que da origen a un personaje épico o héroe.

Cada una de dichas representaciones permite vincular este momento primordial con la realidad primigenia de lo sacro. La interpretación de los poemas permitirá encontrar diversas similitudes y diferencias entre tales vínculos y descubrir la forma en que el autor expresa una visión sacralizada de dicha realidad.

##### A. “LOS NIÑOS” CAÍDA O VIAJE VERTICAL

En estricto orden de aparición, “Los niños”<sup>115</sup> es el primer poema del volumen cuya temática se centra en el nacimiento; es un poema de alumbramiento, de entrada al mundo. Dentro de él, la experiencia de nacer parte del aspecto simbólico de un desplazamiento espacial, una suerte de caída o viaje vertical que llevado a cabo desde un espacio indefinido hacia la tierra.

El poema comienza a articularse simbólicamente ya desde el título, pues “Los niños”, sujetos líricos que dan voz al texto, son en sí mismos una representación simbólica. Ellos, como seres humanos “nuevos”, encarnan a la humanidad en su condición más primigenia, en su primer contacto con el mundo. Así, al hallarse en una etapa temprana del desarrollo humano,

---

<sup>115</sup> Gonzalo Rojas, *Contra la muerte*, p.13.

permanecen aún ligados a una situación de descubrimiento y asombro ante la realidad; acaban de cruzar el umbral de la existencia. Por ello, desarrollar el texto a partir de la visión infantil ayuda al poeta construirlo manifestando una perspectiva originaria.

Dicha situación vincula, desde su carácter primigenio, el momento de nacer con la sacralidad. En el capítulo dedicado a lo sagrado, se mencionó que lo sacro parte de un impulso originario del hombre por encontrar respuestas, el poema de Rojas recrea ese instante primordial en el que los hombres, en este caso niños, se descubre a sí mismos en el cosmos. Los niños “narran” su entrada al mundo partiendo de dos momentos fundamentales, que corresponden a dos acciones presentadas en pretérito, estas son: “nos hicieron” y “saltamos”. Con base en ellas se desarrolla todo el poema. En la primera acción, los sujetos líricos no aparecen como agentes sino como receptores de la misma, por lo cual adquieren el carácter de entes creados, es decir, seres nacidos a partir de una acción externa, provenientes de una fuerza o realidad que les resulta ajena:

—Entre una y otra sábana o, aún más rápido  
que eso, en un mordisco,  
nos hicieron desnudos y saltamos al aire ya  
feamente viejos,  
sin alas, con la arruga de la tierra.

La expresión “nos hicieron” manifiesta un “sentimiento de criatura”, sentimiento que también fue descrito en el capítulo sobre lo sagrado. Dicha emoción, concebida por Rudolph Otto como una de las reacciones más características suscitadas por lo sacro, es uno de los rasgos que definen tanto la experiencia del nacimiento como la experiencia sagrada en la obra de Gonzalo Rojas. Acerca de tal emoción Otto declara: “El sentimiento de criatura es más bien un momento *concomitante*, un efecto subjetivo; por decirlo así la sombra de otro sentimiento, el cual, desde luego, y por modo inmediato, se refiere a un objeto fuera de mí...”<sup>116</sup> Tal sentimiento es la primera reacción producida en el ser humano por el contacto con lo trascendente.

Al presentar la sensación de los niños ante su creador, el poema revela uno de los primeros rasgos de la experiencia religiosa rojiana: la incertidumbre. Ésta se manifiesta mediante la omisión del sujeto al que corresponde la acción “nos hicieron”, el cual no aparece nombrado ni aludido mediante un pronombre o adjetivo colocando a los niños en una situación de orfandad y abandono. De esta manera el texto comparte la definición de lo sacro elaborada previamente, pues habla de esta realidad como lo otro, algo “absolutamente heterogéneo” que, sin embargo, es la fuente de la vida.

A causa de ello, la sensación predominante en el texto es el desarraigo, sensación a la cual se une también la imagen del desamparo representada por la desnudez; los niños nacen

---

<sup>116</sup> Rudolph Otto, *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, p. 19

desnudos, sin cobijo alguno y su condición es la precariedad. Tal situación de incertidumbre con respecto al creador y al origen genera una sensación de angustia por enfrentarse con lo que se ignora y es una de las emociones primordiales del sentimiento religioso.

La segunda acción a partir de la cual se desarrolla el poema presenta, en contraste con la anterior, una conducta activa por parte de los niños: "... y saltamos al aire" es acción plena, dinámica y efectiva, e incluso parece ser una actitud consciente y elegida. Es gracias a ella que el texto adquiere un cariz de verticalidad que lo convertirá posteriormente en símbolo de la caída. De este modo, en un primer momento la acción remite a diversas imágenes de vuelo, puesto que se expresa como un salto enérgico en el que no parece haber duda o miedo; en este sentido se vincula con la imagen dinámica del "vuelo onírico" a la cual Gaston Bachelard considera uno de los impulsos primordiales de la imaginación poética y sobre ella declara: "En el viaje a la altura, el *impulso vital* es *impulso hominizante*; o sea, en su tarea de sublimación discursiva los caminos de la grandeza se constituyen en nosotros".<sup>117</sup>

Sin embargo, la dinámica del poema pronto se transforma del vuelo al descenso, cuando se pone de manifiesto la imposibilidad que tienen los sujetos líricos para volar; los niños saltan al aire mostrando, desde su nacimiento, marcas de la finitud. Tal situación se refleja en los modificadores que acompañan al salto, los cuales no califican la manera en que dicha acción se concreta sino la condición esencial de quienes la realizan.

Así, a pesar de que en el espacio aéreo en el que se desplazan los niños lo natural sería que pudieran volar, éstos han nacido sin alas y no pueden elevarse. Se les ha negado el acceso a lo alto, que puede interpretarse como símbolo de lo sagrado y de la unidad con el mundo. Pese a dicha imposibilidad, los niños conservan el anhelo, esta actitud de los sujetos líricos corrobora la afirmación de Marcelo Coddou sobre la poesía rojiana: "la actitud básica del hablante de los poemas de Gonzalo Rojas es voluntad de ascenso, movimiento alado, *ánimo de Ícaro*, ansia de alzamiento al entorno de lo Absoluto, ese Absoluto que sólo se le entrega en su fragmentación esencial".<sup>118</sup>

Al considerar esta reminiscencia del mito de Ícaro, imagen clásica del vuelo interrumpido, es posible percibir en su plenitud la representación de la caída que se construye en el texto. Como los niños del poema, el joven hijo de Dédalo es vencido por el abismo. Pese a su voluntad de ascenso, no puede mantenerse en vuelo, ya que la cera que sostiene sus alas no resiste lo suficiente para enfrentar el calor del sol. En esta similitud con el relato mítico podemos encontrar uno de los primeros sentidos que posee este símbolo de caer: la finitud del ser humano. Tanto en el mito como en el poema, dicha condición finita del hombre se halla enfrentada a otra fuerza que parece ser infinita y que en el primer caso está representada por el

<sup>117</sup> Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 21.

<sup>118</sup> Marcelo Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

sol, mientras que en el poema de Rojas mantiene su forma velada y misteriosa al no adquirir una representación concreta.

Por lo tanto, el nacimiento se aborda dentro del texto a partir de una idea simbólica que tiene su correlato en el surgimiento de la autoconsciencia. Así, además de conservarse la idea del nacimiento físico, también se hace referencia a un nacimiento figurado que ocurre cuando el hombre se concibe a sí mismo como ser finito y frágil. El proceso de nacer es equivalente al despertar de la conciencia, conciencia que se sabe separada del mundo porque se ha dado cuenta de su finitud. Por ello, los niños del poema son “feamente viejos” puesto que desde su nacimiento ya poseen la marca de una condición mortal, marca que el poeta denomina “la arruga de la tierra”.

El nacimiento —en sentido plenamente biológico— también puede ser interpretado, desde el punto de vista psicoanalítico, y como una suerte de caída, o al menos como un proceso dinámico que implica cierto desplazamiento vertical. Al respecto Gilbert Durand, retomando la teoría de Betcherev Montessori afirma:

el recién nacido de entrada es sensibilizado a la caída: el cambio rápido de posición, en el sentido de la caída como en el del enderezamiento, desencadena una serie refleja dominante, o sea, inhibidora de los reflejos secundarios. El movimiento demasiado brusco que la comadrona imprime al recién nacido, la manipulaciones y los desniveles brutales que se producen luego del nacimiento, al mismo tiempo que ‘la primera experiencia de caída’, serían la “primera experiencia del miedo”.<sup>119</sup>

Entonces es posible pensar que quizá la unión simbólica nacimiento-caída tiene su origen en una experiencia biológica primordial de la cual se preserva una memoria inconsciente y profunda. En ambos casos: el del nacimiento como caída en términos concretos, por ser transición física de un estado de total protección a una situación de desamparo, y aquel en el que nacer es despertar de la conciencia, puede incluirse una interpretación más que hace referencia a la entrada del hombre a la temporalidad. Esta otra significación de la caída es revelada por Gilbert Durand quien declara: “La caída resume y condensa los aspectos temibles del tiempo, ‘nos hace conocer el tiempo fulminante’”.<sup>120</sup> Y es que caer representa pasar de lo intemporal de la eternidad, a la contingencia y el tiempo que transcurre.

Es necesario volver a las nociones de tiempo y espacio sacros, que se estudiaron previamente. En el poema dichos aspectos están estrechamente ligados y se desarrollan a partir de la relación dialéctica entre lo sagrado y lo profano. La temporalidad del texto está materializada de manera espacial en el ámbito aéreo. El aire hacia el que saltan los niños, y en el que deben moverse, es el espacio-tiempo de la vida, de lo humano y, por lo tanto, también de la

<sup>119</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 116.

<sup>120</sup> Idem., p. 117.

muerte: “aire: hálito vital, creador, espacio abierto, ámbito de movilidad y producción de procesos vitales, los elementos que con él se enlazan: el vuelo, la ligereza, la luz...”.<sup>121</sup> Desde el momento en que son creados, los niños se desenvuelven en un tiempo profano y efímero. Se saben hijos del instante, de la fugacidad, por haber sido engendrados con la misma fugacidad con la que vivirán:

Entre una y otra sábana o, aún más rápido  
que eso, en un mordisco,  
nos hicieron

Además de construirse a partir de una imaginación aérea, el poema conjuga el espacio simbólico del aire con la imagen de lo terrestre. Los niños surgen de un lugar indefinido que se presupone ubicado en un ámbito superior dentro del esquema de verticalidad, desde allí saltan hacia el aire pero su salto lleva como signo “la arruga de la tierra”. Se cierra así el proceso que conforma el viaje vertical del texto, coincidiendo con la imagen de la caída descrita por Gastón Bachelard “la caída imaginaria sólo conduce hasta las metáforas fundamentales a una imaginación terrestre. La caída profunda, la caída en las simas negras, la caída en el abismo, son casi fatalmente las caídas imaginarias en relación con una imaginación de las aguas o, sobre todo, con una imaginación de la tierra tenebrosa”.<sup>122</sup> Por lo tanto la caída en el poema es un componente dinámico que representa el movimiento y la temporalidad.

En la tradición religiosa judeo-cristiana, la construcción simbólica nacimiento-caída tiene una lectura moral relacionada con el pecado. Caer, en esta interpretación, posee el cariz de un castigo impuesto por la divinidad a quienes desafían sus designios, en esta tradición encontramos relatos simbólicos como la caída de Adán o la caída de los ángeles malos, ejemplos de dicha penalización que consiste en arrojar del paraíso a quienes no cumplen los mandatos divinos.

Sin embargo, en el texto rojiano, el símbolo de la caída no presenta tal connotación moral. Caer no se concibe como un castigo sino como una condición innata. El salto que llevan a cabo los niños no es el resultado de una sanción impuesta a una conducta indebida; el salto simplemente es. A pesar del desamparo y el aparente abandono con el que son creados, los niños no lo reprochan o lamentan, en lugar de ello lo reconocen y aceptan como parte de su condición existencial.

Afirma Gilbert Durand que “... la tercera gran epifanía imaginaria de la angustia humana ante la temporalidad debe ser suministrada por las imágenes dinámicas de *la caída*”,<sup>123</sup> sin embargo, en el poema no se manifiesta un temor explícito ante la experiencia de caer. Tal

<sup>121</sup> Marcelo Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

<sup>122</sup> Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 26.

<sup>123</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas...*, p. 116.

situación no se vive desde el vértigo sino desde la acción. Aunque existe cierta inconformidad ante ella, ésta no parece ser una condena sino una evocación dinámica de la condición terrenal, humana, y presente, de los seres humanos: “El hombre es la gran paradoja de un ser finito que habla del infinito; un ser material que habla de lo esencial y radicalmente ajeno a la materia, y que sin embargo es lo más propio”.<sup>124</sup>

“Los niños” constituye entonces un texto originario que permite al poeta reconstruir simbólicamente el instante primigenio de nacer. Salta el hombre hacia la tierra, desnudo y mortal y son su origen la prisa y el instante. Rojas recrea dicho instante a partir de esta misma brevedad: no busca el discurso grandilocuente o el artificio verbal, sus palabras desnudas revelan la fugacidad de la vida y la fugacidad del hombre.

Ligándose a diversos mitos y tradiciones, el autor encuentra en la verticalidad la representación espacial más significativa para mostrar el viaje de la existencia. Sin embargo, estas tradiciones no absorben al texto; el poema puede vincularse con la caída bíblica o con el vuelo de Ícaro, pero configura su propia visión del viaje vertical que es, más que castigo divino, marca de la situación del hombre, actitud vital y aceptación de la finitud, desde la cual es posible emprender el salto hacia la vida.

## **B. “CRECIMIENTO DE RODRIGO TOMÁS” DEL NACIMIENTO BIOGRÁFICO AL NACIMIENTO MÍTICO**

Como se ha mencionado, la poesía de Gonzalo Rojas es una poesía vital que tiene su origen en el contacto cotidiano con el mundo. Muchos de los poemas que integran su repertorio poético parten de experiencias concretas y suelen tener un trasfondo biográfico. Aunque no se busca elaborar una interpretación biográfica, ante algunos de ellos resulta inevitable recurrir, al menos para fijar algunos datos, a la vida del autor.

Tal es el caso de “Crecimiento de Rodrigo Tomás”,<sup>125</sup> poema situado en la segunda parte del libro, dentro de la sección “Cambiar, cambiar el mundo”. En él se presenta como tema central el nacimiento del primer hijo de Gonzalo Rojas, Rodrigo Tomás. Dicha temática coloca el poema dentro de una serie de textos que el autor ha dado en nombrar “genealógicos”, puesto que trazan una serie de lazos afectivos, familiares, sociales y de afinidades poéticas entre él y sus semejantes, construyendo así una suerte de árbol familiar, espiritual y literario:

De veras. Yo soy un poeta genealógico. No soy un poeta lírico ni telúrico. Soy genealógico porque creo en la proge. Creo que en el fondo todo esto es un gran coro —y por eso no creo gran cosa en la famosa originalidad— y que todo se me ofrece como un ejercicio de rescate. Eso me lo dijo Cortázar. No es que yo diga que soy pariente de Nietzsche o de Chaplin, pero ellos son mi parentela porque hay

<sup>124</sup> Eduardo Nicol, *Formas de hablar sublimes. Poesía y Filosofía*, p. 8.

<sup>125</sup> Gonzalo Rojas, *Contra la muerte*, p.43.

dos parentelas por lo menos: la sanguínea, que es la de tus ancestros, y la imaginaria, que es preciosa y te amarra en un juego lindo de hilos invisibles.<sup>126</sup>

De esta manera, dentro de los textos genealógicos de Rojas hay algunos con un tinte claramente biográfico, así como otros que hablan de un parentesco poético o sensible. En ambos casos, la relación entre lo real y lo poético se desarrolla de manera distinta. En “Crecimiento de Rodrigo Tomás” ocurre un proceso distinto al que puede verse en los otros poemas que se analizan en esta sección, pues mientras los demás textos presentan de inicio la experiencia del nacimiento en términos simbólicos, en este caso tal experiencia es, en primera instancia, una experiencia concreta e histórica, que se va volviendo simbólica a partir de un proceso de mitificación de lo real.

El poema desempeña una función mítica, en tanto que explica la forma en que una realidad aparece en el mundo, una realidad plena de valor emotivo para el poeta. Así, el procedimiento llevado a cabo coincide con la definición de mito que elabora Mircea Eliade cuando afirma: “...el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento de ella: una isla, una especie vegetal, una institución humana”.<sup>127</sup> El proceso de mitificación se lleva a cabo de nuevo gracias a la aparición del símbolo, pues mediante el uso de éste el hecho real se va cargando de un valor casi sacro.

Rodrigo Tomás nace en septiembre de 1943, en un pueblo minero llamado “El Orito”, dentro de la provincia de Atacama, donde Rojas realiza trabajos “semicontables” mientras enseña a leer a los mineros. En ese paisaje, que el poeta describe como “Un paraje sano, áspero y divertido”<sup>128</sup> entra al mundo su primogénito; es este paisaje también el que da las claves simbólicas al poeta para escribir acerca de dicho alumbramiento; “...los remotos ríos, los barrancos y los laberintos de la cordillera...”,<sup>129</sup> son parte de los elementos simbólicos que emplea para hablar del nacimiento de su hijo.

A partir de ellos construye un extenso poema en el que el nacimiento es visto como un acontecimiento primordial, que tiene su origen en una serie de fuerzas naturales con una fuerte carga significativa. El primer momento de mitificación se da al inicio del poema cuando se describe la concepción de Rodrigo Tomás como producto de la unión entre dos fuerzas genésicas primigenias:

Libre y furioso, en ti se repite mi océano orgánico,  
hijo de las entrañas de mi bella reinante:

<sup>126</sup> Eduardo Milán, Entrevista con Gonzalo Rojas “El poeta genealógico” [en línea] *La Jornada semanal*, 25 de junio de 2000, [23/07/2010], disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/25/sem-rojas.html>

<sup>127</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, p. 12.

<sup>128</sup> Gonzalo Rojas, en Esteban Ascencio, *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas*, p. 40.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

la joven milenaria que nos da este placer de encantarnos mutuamente, desde hace ya una triple primavera.

Así, el nacimiento del primogénito se plantea como una reencarnación de la fuerza vital del padre que en este caso adquiere la forma acuática del océano generador. Dicha imagen remite a diversas mitologías en las cuales el mar es el origen del mundo, como lo describe Durand “El engullidor primordial y supremo es realmente el mar [...] Es el abismo feminizado y maternal que para numerosas culturas es el arquetipo del descenso y el retorno a las fuentes originales [...]”.<sup>130</sup> Curiosamente, en lugar de representar el vientre materno, aquí el océano está vinculado a la fuerza viril masculina y a la paternidad, que posteriormente tiene su complemento en “las entrañas” de una “joven milenaria”.

Estas dos fuerzas reunidas se vinculan con la larga tradición mítica de la pareja creadora que aparece en las cosmogonías de diversas culturas. Nos encontramos entonces ante un texto genésico en el que, como en la definición de Eliade revisada en el primer capítulo, se crea una vida a partir del acoplamiento entre dos seres que se presentan como sobrenaturales. Tal correspondencia entre lo masculino y lo femenino lleva al texto a hablar del origen en términos de la unión sexual desde su aspecto pasional, físico e inmediato:

¿Cómo reconstruirte para mejor hallarte  
en tu luz esencial, entre el fulgor de mis pasiones revolcadas,  
y esa persecución que va quemando los cabellos de María?

No sé por qué te busco en lo hondo de lo perdido, en esas noches  
en que jugué todos mis ímpetus por un espléndido abandono  
en poder de las olas lúgubres y sensuales,  
a merced de una brisa que me daba a gustar la ilusión del cautiverio,  
donde el libertinaje hace su nido.

La fuerza originaria se vincula directamente en la pasión y el desbordamiento del deseo sexual. Dicha pasión que engendra y encuentra su momento en la oscuridad “...la noche se convierte en el sitio privilegiado de la incomprensible comunión es el júbilo dionisiaco que deja sentir a Novalis y los *Himnos a la Noche*”.<sup>131</sup> Y el sujeto lírico del texto rememora este momento originario en un intento de reconstruirlo y así recuperarlo. Sin embargo, el poder genésico de esta unión sexual no está en la pasión y el desenfreno por sí mismos sino en la fuerza creadora que se encuentra detrás. Por ello el texto continúa diciendo:

No. Tu raíz es una estrella más pura que el peligro.  
Es el encuentro de dos rayos en lo alto de la tormenta.  
Es el hallazgo de la llave que te abrió la existencia y el presidio.

<sup>130</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas*, p. 232.

<sup>131</sup> Durand, *Las estructuras antropológicas*, p. 276.

Entonces, el poder sacro de la unión sexual debe buscarse en las alturas, razón por la cual el texto se coloca de nuevo desplazándose alternadamente dentro de un eje vertical en el que se unen la raíz, imagen que representa la maternidad telúrica y lo terreno, con un elemento estelar que refiere lo trascendente: “una estrella más pura que el peligro”. Mediante este procedimiento los progenitores adquieren la función de hierofanías, encarnaciones vivas del poder sacro. Se establece entonces una relación ambigua de pertenencia y oposición entre aquello que está ligado al mundo y lo que se halla más allá de él.

Gracias a dicha relación, padre y madre adquieren la forma de dos rayos, símbolo muy frecuente dentro de la poesía de Gonzalo Rojas que manifiesta potencia y fugacidad al mismo tiempo, además de luminosidad y descenso de lo sacro hacia la tierra. Este elemento ígneo es un fuego dinámico que, en su carácter abrasador representa la fuerza, el poder y la energía pero, por ser dinámico y cambiante, también simboliza el instante. Así, lo efímero y temporal no dejan de estar presentes conviviendo y casi fundiéndose con lo sagrado y atemporal. Por lo tanto Rodrigo Tomás, lleva el relámpago en su esencia “reunido en materia de encarnación radiante”, es una personificación de esta unión sacro-profana. Su cuerpo físico y contingente es el que da forma a algo más esencial, es por lo tanto “el bulto vivo que contenía tu relámpago”. Así, este recién nacido tiene una existencia dual que combina la materialidad de una existencia corpórea con la esencia ígnea del relámpago.

Aunado a dicho símbolo, el poema hace referencia a lo ígneo en numerosas ocasiones, hablando del fuego como una energía esencial en la existencia de Rodrigo Tomás. De esta manera, a la representación acuática del origen, que apareció anteriormente, se une una imaginación ígnea, en la que la vida proviene del fuego desde su carácter poderoso y mutable. Por ello, la paternidad es referida como un proceso de combustión vital: “tu madre y tu padre quemaron sus entrañas para salvar tu fuego” e incluso la existencia misma aparece bajo una forma ígnea: “Qué esperáis a participarme vuestro fuego”.

De este modo, el poema desarrolla “la simbología del elemento ígneo cuyo sentido principal, según Heráclito, es el de ser ‘agente de transformación’, pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven”.<sup>132</sup> Tales menciones confirman la declaración de José Olivio Jiménez quien afirma que dentro la poesía de Rojas “de los cuatro elementos en las cosmologías elementales se da prioridad al fuego como origen de todas las cosas”.<sup>133</sup>

Pero, como se ha visto anteriormente, no es el fuego el único elemento genésico en la poética rojiana. En este texto específicamente, fuego y agua comparten este papel generador. Ambos principios se reúnen en una parte determinada del texto en la que se habla del parto como una “tempestad”, fenómeno en el que conviven el fuego del relámpago y el componente acuático de la lluvia. Además de tal dualidad originaria, en esta analogía la tempestad también

<sup>132</sup> María Nieves Alonso, “Mariposas...”

<sup>133</sup> José Olivio Jiménez “Una Moral del canto”

simboliza una entrada violenta al mundo, un nacimiento que es tormenta, relámpago y también grito “un grito que hizo cantar las estrellas”. Así, la irrupción de Rodrigo Tomás a la vida se presenta como un acontecimiento cargado de tal fuerza que perturba el cosmos. Por ello, con el asombro experimentado, el autor continúa el texto con una suerte de ofrenda verbal en la que brinda el mundo entero a su primogénito.

Trenes.  
Pájaros.  
Playas.  
Toda la geografía  
de Chile, para ti, mi hambriento hidalgo.  
Mi bien nacido soplo: para ti todo el fuego.  
Para ti lo telúrico, lo enardecido. Todo  
lo que te haga crecer más lejos que el relámpago.

En esta ofrenda aparecen nuevamente algunos de los elementos simbólicos mencionados: el fuego, la tierra, el relámpago e incluso “Toda la geografía de Chile” se otorgan al recién nacido. Tal ofrenda contribuye a la mitificación de Rodrigo Tomás, quien es llamado “hidalgo” pero recibe el trato de un personaje mítico. La mitificación concluye cuando el poema se proyecta hacia un futuro lejano, en el que el recién nacido será poseedor de una fuerza capaz de continuar la genealogía a la que pertenece y repetir eternamente, de un modo casi ritual, el momento sacro de su nacimiento, incluso después de la muerte de sus padres.

Cuando estemos dormidos para siempre,  
Oh Rodrigo Tomás: siempre estarás naciendo.  
Entonces,  
No te olvides de gritarnos:  
“Heme aquí.  
¿Qué esperáis a arrullarme en las ruedas de  
vuestra fuga?  
Qué esperáis a participarme vuestro fuego?  
Yo soy el invitado que aguardabais antes de ser ceniza”.

Así, se pone de manifiesto otra de las nociones simbólicas que posee la experiencia de nacer para Gonzalo Rojas, según la cual el nacimiento es un momento sacro recuperable que no ocurre una sola vez, sino que puede reconstruirse constante y periódicamente. Por lo tanto, nacer es para Rojas un proceso cíclico que acerca al ser humano a un tiempo originario que no transcurre. El primogénito se convierte entonces en el continuador de un linaje mítico cuyo poder emana de la naturaleza misma y su nacimiento adquiere el valor de un rito que permite la reafirmación de dicho poder.

“Crecimiento de Rodrigo Tomás” es un texto fundacional en un sentido muy diverso al que aparece en “Los niños”, en este caso la brevedad y contundencia del primer texto son sustituidas por una grandilocuencia casi épica. El autor construye en este poema un texto muy

importante en su genealogía personal y para ello recurre a los versos largos y al enaltecimiento de su primogénito. De este modo, la sacralidad del texto se constituye mediante la transformación diversos elementos de su experiencia cotidiana en verdaderas hierofanías a partir de las cuales lo sacro se manifiesta al interior de su historia personal,

### C. “CADA DIEZ AÑOS VUELVO. ORIGEN Y ETERNO RETORNO

Casi al final del libro, dentro de la sección “Ya todo estaba escrito”, se encuentra uno de los poemas de Gonzalo Rojas más reveladores en cuanto a la noción de nacimiento y su relación con la temporalidad, la vida, lo sagrado y la escritura, este es “Cada diez años vuelvo”.<sup>134</sup> En él se representa el nacimiento como un momento iniciático que implica la apertura del tiempo histórico y lineal para dar paso a un tiempo sagrado; un tiempo circular que al mismo tiempo es presente y esta colmado de significación.

Dicha interpretación parece ubicarse en el extremo opuesto a aquella que se ha manejado en otros textos, dentro de los cuales, nacer significa ingresar a una temporalidad que transcurre. Sin embargo, como veremos más adelante, ambas perspectivas se hermanan para integrar el repertorio simbólico rojiano. Y es que para Rojas el nacimiento es más que la experiencia biológica; nacer es también reconstruirse, autoconstruirse constantemente a partir de la experiencia vital: “Lo que quiero decir es que nacemos incesantemente y cuando se nace se nace de alguien o de algo, no sólo de una mujer sino de un pensamiento, de alguna situación; del aire también se nace”.<sup>135</sup> Con esta idea, el poeta concibe la existencia como una renovación constante, un tiempo cíclico que acontece y que también se repite.

“Cada diez años vuelvo” es un claro ejemplo de dicha noción. Ya desde el título, el texto revela un proceso cíclico y reiterativo, una suerte de eterno retorno en el cual el tiempo parece repetirse en períodos de diez años. Sobre dicha forma de concebir la temporalidad Rojas afirma: “El tiempo mío es circular y no es cosa mía, eso es de Heráclito y no es cosa de Heráclito, es de los egipcios y no es cosa de los egipcios, es de los hombres de siempre”.<sup>136</sup> Así, el autor se inserta dentro de una muy larga tradición en torno a la forma de percibir el tiempo, tradición que se halla presente desde tiempos muy antiguos dentro de las teorías religiosas, filosóficas y poéticas de numerosos autores, contextos y épocas. De ello da testimonio Borges en una de sus reflexiones acerca de la eternidad, cuando declara:

<sup>134</sup> *Gonzalo Rojas, Contra la muerte*, p. 105.

<sup>135</sup> Eduardo Milán, Entrevista con Gonzalo Rojas “El poeta genealógico” [en línea] *La Jornada semanal*, 25 de junio de 2000, [23/07/2010], disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/25/sem-rojas.html>

<sup>136</sup> Entrevistas con Gonzalo Rojas en Biblioteca de Autores Contemporáneos Cervantes Virtual [en línea], España, Universidad de Alicante [13/02/08], disponible en la web: [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista\\_CHILE/&video=250&archivo=gonz\\_rojas\\_16\\_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=El+tiempo+circular](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista_CHILE/&video=250&archivo=gonz_rojas_16_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=El+tiempo+circular)

Imposible formar el catálogo infinito de autoridades: pienso en los días y las noches de Brahma; en los períodos cuyo inmóvil reloj es una pirámide, muy lentamente desgastada por el ala de un pájaro, que cada mil y un años la roza; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro; en el mundo de Heráclito, que es engendrado por el fuego y que cíclicamente devora el fuego; en el mundo de Séneca y de Crisipo, en su aniquilación por el fuego, en su renovación por el agua; en la cuarta bucólica de Virgilio y en el espléndido eco de Shelley; en el Eclesiastés; en los teósofos, en la historia decimal que ideó Condorcet, en Francis Bacon y en Uspensky; en Gerald Heard, en Spengler y en Vico; en Schopenhauer, en Emerson, en los *First principles* de Spencer y en *Eureka* de Poe...<sup>137</sup>

En cada una de estas teorías, y de muchas otras no mencionadas, las nociones de tiempo cíclico y eterno retorno manifiestan diversos puntos de vista e interpretaciones. Para ejemplificarlas se tomará una de las más difundidas en el mundo occidental; aquella que se expresa dentro la tradición bíblica mediante la conocida frase de Eclesiastés: “¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será ¿Qué es lo que se ha hecho? Lo mismo que se hará; y nada hay nuevo debajo del sol.”<sup>138</sup> Tal noción coloca el eterno retorno como una repetición impuesta por la voluntad divina. Predeterminación que consiste en que, dentro del mundo creado por Dios, no puede existir nada más que aquello que proviene de su voluntad. Así, la voluntad divina ha asignado a su creación un límite que debe repetirse en el tiempo hasta el juicio final. Borges, en una traducción de las palabras de Nietzsche, traslada dicha visión a términos filosóficos de la siguiente manera:

El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble.<sup>139</sup>

Tomando en cuenta ambas perspectivas, el tiempo circular no correspondería al tiempo sacro, sino que se inscribiría dentro de un tiempo contingente y limitado que, debido a su propia limitación, está condenado a repetirse eternamente. La noción que plantea Gonzalo Rojas es muy distinta; pensada como una actitud contra la finitud del tiempo, el eterno retorno rojiano no es el retorno constante de la misma realidad, estática y limitada en su identidad, por el contrario, es la manifestación de una imagen dinámica que se produce en el orden simbólico y que permite interpretar el poema como el símbolo de una temporalidad sacra muy vinculada con la noción del ritual y con una forma primigenia de concebir el tiempo. El tiempo cíclico de Rojas es ritual

<sup>137</sup> Jorge Luis Borges, “El tiempo circular” en: *Historia de la eternidad*, p.111.

<sup>138</sup> *La Santa Biblia : Antiguo y Nuevo Testamento / antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602; otras revisiones 1862, 1909 y 1960. Con referencias*, Eclesiastés 1:9.

<sup>139</sup> Jorge Luis Borges, “La doctrina de los ciclos” en *Historia de la eternidad*, p. 89.

en tanto que constituye una vuelta al origen y a la unidad sagrada con todas las cosas. Éste no implica la repetición eterna de los mismos acontecimientos, sino la posibilidad de renovación encarnada en el renacimiento.

Siguiendo dicho postulado, el poema convierte el nacimiento en una suerte de ritual existencial; un retorno periódico que plantea la reconstrucción del sujeto lírico mediante un proceso reiterativo por medio del cual se intenta recuperar el momento primigenio del nacimiento biológico. De esta manera, texto y rito se perciben como realidades recíprocas que se acoplan para reunir lo vital con lo sacro. Así, el texto coincide con la noción poética que manifiesta Octavio Paz cuando afirma: “El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante. La sucesión se convierte en instante puro, manantial que se alimenta a sí mismo y transmuta al hombre.”<sup>140</sup>

En “Cada diez años vuelvo”, dicho proceso tiene la forma dinámica de un traslado cíclico que retoma la idea del vuelo onírico; según Bachelard, dicha imagen es la “síntesis de la caída y de la elevación.”<sup>141</sup> Siguiendo este esquema, el texto comienza cuando el sujeto lírico parte del espacio telúrico “mis raíces” y se eleva hacia un territorio cósmico estelar para descender de nuevo al aire y terminar en la “hermosura terrestre”; de esta manera, el traslado dibuja la imagen de un círculo que simboliza el desplazamiento espacial y temporal de la vida del hombre:

Cada diez años vuelvo. Salgo de mis raíces,  
de mi niñez, y vuelvo hasta las últimas  
estrellas. Soy del aire  
y entro con él en toda la hermosura terrestre

Nacer es ingresar a dicho proceso circular que representa la existencia humana. Esta circularidad se ve reforzada por el valor simbólico que posee el número 10. No es coincidencia que el poeta lo emplee para desarrollar su idea del eterno retorno, pues el diez, dentro del sistema decimal, es el número que expresa la plenitud, en tanto que concluye un ciclo y contiene todos los demás números. Según los pitagóricos, dicho número “...encierra el origen y raíz de la naturaleza eterna”<sup>142</sup>. También hace referencia al fin de un período y el comienzo de otro y al tránsito que se da de la muerte a una nueva vida, por lo que además está asociado a la muerte y resurrección de Jesús. Asimismo, dentro de la tradición cabalística hebrea, el diez es el número de las *sefirot* o atributos divinos, lo cual lo vincula con la perfección.

Por otra parte, en la antigua China se le relacionaba con el tiempo, en lo que tiene de cambio y transformación; de manera que el 10 se refiere a la totalidad y al mismo tiempo al movimiento. Aunado a ello, el número reúne los principios masculino y femenino en tanto que

<sup>140</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 25

<sup>141</sup> Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 49.

<sup>142</sup> Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, p. 109.

su representación gráfica es la conjunción del uno, elemento fálico y masculino, y el cero, representación de la femineidad.

Al interior de esta imagen cíclica existen diversos elementos simbólicos que agregan otra noción de temporalidad. Entre el inicio desde las raíces y el retorno a la tierra, el poema plantea una serie de imágenes que hacen referencia a la experiencia vital en su transcurrir finito y sucesivo: “el viento”, “el fuego”, “el vino”, “las espléndidas muchachas”, “las radiantes calles”. Estos elementos representan lo plenamente humano: el placer, la pasión, lo carnal, lo efímero y lo cotidiano de la vida, elementos que vuelven al sujeto lírico “príncipe” y “prisionero” del transcurrir del tiempo:

Soy del aire  
y entro con él en toda la hermosura terrestre:  
en el fuego, en el vino, en las espléndidas  
muchachas. Soy el mismo  
que silba su alegría en las radiantes  
calles, el mismo príncipe y el mismo prisionero.

Dentro de la última frase, el sujeto lírico se describe a sí mismo como prisionero; dicha imagen revela de nuevo la consciencia de sus límites y de su condición finita, pues el hablante del texto se sabe cautivo del tiempo y de un destino que lo mantiene atrapado. Pese a reconocer esta condición que determina su existencia, no se muestra rebelde o inconforme ante ella. En “Cada diez años vuelvo”, como en otros poemas que aparecen a lo largo de *Contra la muerte*,<sup>143</sup> la actitud de yo lírico ante su condición vital expresa aceptación y conformidad.

Dicho sujeto no es sólo “prisionero” sino también “príncipe” colocándose en una situación ambigua de poder y sumisión. Dicha dualidad remite con gran fuerza a la imagen de Jesucristo quien, pese a ser hijo de Dios, también se liga a un destino mortal, por ser prisionero de esta condición finita. Esta relación entre Cristo y el sujeto del texto se ve reforzada en la última estrofa del poema, dentro de la cual el yo lírico se pone una corona para enfrentar su destino mortal, frente a un público que ríe mientras contempla esta suerte de sacrificio:

Me pongo esta corona de diez años ardientes  
—diez rosas ya resacas por las llamas  
de mi cabeza oscura— y el gran público ríe  
de la farsa y yo río con ternura,  
pues mi fortuna es ésta: quemarme como el sol,  
mi único rey, mi único padre.

La corona de rosas alude a las espinas de Cristo, pero en este caso representa, además de la situación ambigua del personaje, su condición temporal, puesto que las diez rosas que la conforman corresponden a los diez años del ciclo vital. Continuando con la analogía, el texto

---

<sup>143</sup> Textos como “Los niños”, “Los días van tan rápido” y “Mortal”, son ejemplos de esta actitud del yo lírico que asume su mortalidad de forma natural.

concluye cuando el sujeto lírico habla de un padre, representado por el sol, que posee muchas de las características de lo sagrado enunciadas en el segundo capítulo, tales como: la potencia, la energía y la majestad.

Por estar en lo alto y ser materialización de energía, poder y fuerza creadora, el sol se coloca en un rango superior al profano, es sobrenatural, trascendente y misterioso. Al ser hijo del astro, el yo del poema, como el Cristo, también posee un origen ligado a lo sagrado.

Las similitudes mencionadas remiten al sacrificio de Jesucristo y aluden a una noción particular de la poesía de Gonzalo Rojas, que tiende a concebir al ser humano como partícipe directo de lo sagrado, desde un ámbito temporal y cotidiano. Así Cristo, en su condición de hombre-dios, es el símbolo ideal de la condición humana que se encarna en el yo enunciante de los textos rojianos, pues posee la finitud y características de un hombre, pero al mismo tiempo tiene la potestad de un origen sacro. Cuando el ciclo concluye, el hombre puede retornar a su origen, a la fuente de la que todo proviene, cumpliéndose entonces la sentencia bíblica: “Los ríos van al mar, y el mar no se llena; al lugar de dónde los ríos vinieron, allí vuelven para correr de nuevo”.<sup>144</sup>

Gracias a dicha circularidad, el poema se mueve alternadamente del espacio y el tiempo históricos a la infinitud y eternidad anti-históricos, sin privilegiar ni negar alguno de ellos. La noción de eterno retorno presente en el poema analizado se vincula con lo que plantea Octavio Paz al hablar del tiempo dentro de la poesía. Para Rojas, como para Paz, el poema es un medio por el cual el hombre participa tanto de lo cotidiano como de lo sacro:

La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció. Si se examina de cerca esa manera de pasar que tienen tiempo y cosas, se advierte la presencia de un centro que atrae o separa, eleva o precipita, mueve o inmoviliza.<sup>145</sup>

El texto poético se transforma entonces en una suerte de rito que, a través del lenguaje, consigue actualizar un momento originario. El sujeto lírico vuelve, se regenera de manera continua cada diez años y muere para renacer infinitamente. Dicho movimiento cíclico consigue que el tiempo transcurra y permanezca de manera simultánea, mediante esta suerte de acto ritual que, por una parte posibilita la comunicación del sujeto lírico con el mundo, en cuya forma contingente y múltiple se percibe la mutabilidad de la realidad cotidiana; y, por otra, le permite formar parte de la eternidad y el tiempo infinito que permanece.

---

<sup>144</sup>*La Santa Biblia*, Eclesiastés 1:7.

<sup>145</sup> Octavio Paz, op. cit., p. 126.

#### D. “EL RECIÉN NACIDO” PROXIMIDAD AL ORIGEN

En diversas ocasiones a lo largo de la presente tesis se ha hablado de lo sagrado, concebido como una experiencia primigenia, por lo tanto, dicha forma de experiencia aparece vinculada siempre de manera muy estrecha con el momento del nacimiento. Nacer es, como se ha afirmado previamente, el momento primordial más característico, puesto que marca la entrada del hombre al mundo. Sin embargo, aquello que liga al nacimiento con lo sacro no es el hecho de que mediante él ingrese al cosmos el ser humano, sino precisamente que es el instante más cercano del hombre con la fuente originaria de dónde proviene; es decir, es el momento más próximo al origen.

Tal característica forma parte de una muy importante búsqueda dentro de la poesía de Gonzalo Rojas, búsqueda que se orienta a indagar, en cada una de las vivencias del ser humano, el sentido de todas las cosas. La poesía rojiana en muchos casos tiene como preocupación central encontrar un orden para la multiplicidad del cosmos, volviendo al principio originario de cada realidad e intentando comprenderla o descifrar su esencia, en palabras de Marcelo Coddou: “El temple de ánimo básico del hablante de los textos de Gonzalo Rojas aparece conformado por un impulso a restablecer un Fundamento cuya presencia aparece perdida en medio de caos. Tal restauración exige del hablante —y, así, del receptor que oye el texto—, un desplazamiento a los instantes genésicos, el reencuentro con momentos fundacionales.”<sup>146</sup>

Dentro de los poemas que buscan volver al origen de las cosas para reinterpretar lo real se encuentra “El recién nacido”, último poema del libro que aborda la temática del nacimiento. Dicho texto, al igual que “Crecimiento de Rodrigo Tomás”, pertenece al conjunto genealógico-biográfico de Gonzalo Rojas, puesto que está dedicado al segundo hijo del poeta. No obstante, a diferencia del primero, éste aborda el tema desde una perspectiva muy distinta, que se manifiesta incluso en la extensión del mismo ya que en este caso no se trata de un largo poema mítico, como el dedicado a su primogénito, sino de un texto breve, mucho más concreto y menos desbordado.

El énfasis en él no radica en el hecho de que nacer sea el principio y la entrada a la vida; lo que se busca resaltar es que el “recién nacido” proviene directamente de una existencia previa, ligada a la sacralidad. De este modo, lo que daremos en llamar origen es en realidad una circunstancia previa a nacer, un estado anterior acerca del cual el “recién nacido” tiene un conocimiento directo, próximo y certero. Hallarse más cercano a dicho origen que el resto de los hombres dota a este “personaje” de cierto conocimiento privilegiado y esencial acerca del cosmos. Sin embargo, tal conocimiento no puede ser entendido en términos racionales; su

---

<sup>146</sup> Marcelo Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

carácter es irracional y casi instintivo en tanto que está en el sujeto de forma inmanente y no llega a él mediante un proceso de aprendizaje reflexivo. El poema comienza hablando del origen, de un origen cósmico primordial que no puede ser explicado en términos científicos ni lógicos.

Las galaxias estaban prácticamente en contacto  
hace seis mil millones de años,  
y los gallos de Einstein cantan desde otras cumbres  
pero nadie los oye. Leamos en el cielo  
libremente el origen.

Tal oposición entre racionalidad científica y conocimiento intuitivo se plantean desde un momento originario, que parece ser previo al origen del universo. Tal origen se representa de una forma muy similar a la postulada en la Teoría de La Gran explosión: un estado de unión primigenia en el que el cosmos estaba plenamente interconectado, lo cual remite a una suerte de totalidad absoluta y descomunal. Frente a tal unidad se opone la alusión a “los gallos de Einstein”, que remite al conjunto de explicaciones científicas encaminadas a desentrañar tal unidad, sin embargo, estos gallos “cantan desde otras cumbres” y nadie los oye, por lo cual la única manera efectiva de aproximarse a lo total se da desde el acercamiento directo, libre e instintivo: “Leamos en el cielo libremente el origen”.

El cielo, espacio de lo sagrado, es el lugar donde se escribe el origen y éste se transforma en una suerte de mensaje que puede interpretarse. El “recién nacido”, por descender de tal espacio, es quien posee el código que permite descifrar y volver a hallar un vínculo con dicha totalidad anhelada en el texto. Por ello el yo lírico, muy cercano a la propia voz del autor, eleva una suerte de plegaria al recién nacido, encarnado en su hijo Gonzalo, pidiéndole a éste que lo ayude a reencontrar la unidad perdida con la fuente sacra de la que procede:

Tú que vienes llegando con octubre gozoso  
Y los ojos abiertos en la luz de tu madre,  
oh Gonzalo invasor, amárranos sin término  
a la estrella más alta.

El hijo del poeta adquiere el papel de mediador y vínculo entre el mundo terreno y lo sagrado, no solamente por fungir como intermediario, sino también como “vidente”. Dicha situación ocurre gracias a que su llegada al mundo se da “con los ojos abiertos”, permitiéndole ver incluso aquello que está en el espacio anterior al nacimiento. Se convierte entonces en un iluminado que percibe y conoce más que la mayoría de los seres humanos. Además, posee un origen lumínico que el poeta refiere como: “la luz de tu madre” lo cual hace que su nacimiento, al mismo tiempo que iniciación, sea verdadera iluminación.

Por todo ello, el texto corresponde a lo que Marcelo Coddou denomina “poemas de alumbramiento: ‘... (vale decir, *de luz* o, lo que es lo mismo, de moralidad, intelectualidad, de

síntesis de totalidad, de fuerza creadora, energía cósmica, irradiación), buscan ser *una ventilación del caos aciago desde el verbo progenitor*, sin más orden y concierto que la pasión y la resurrección.”<sup>147</sup> En el poema, dicha fuerza creadora adquiere la forma de una totalidad temporal, una acumulación de instantes que se vuelve eterna y que de nuevo explora la idea del eterno retorno, pero en este caso lo hace hablando específicamente de un retorno al origen de todas las cosas: “Todo es parte de un día para que el hombre vuelva, /Para que el hombre vuelva a su morada.”

Finalmente, el texto concluye empleando de nuevo una imagen de vuelo onírico que representa el acceso del recién nacido a los mensajes de lo alto, pero que también lo vincula con la temporalidad aérea del mundo terreno: “Tú que entraste volando dinos qué pasa arriba, pero sigue volando”. Tal referencia a lo aéreo es, además de un enlace con lo sagrado, una característica muy distintiva en la obra rojiana que manifiesta en el poeta una voluntad de ascenso y un repertorio imaginario muy ligado a la respiración: “En la Poesía de Gonzalo Rojas el aire es la definición misma de la plenitud anhelada, del cumplimiento de las realizaciones positivas. Y el respirar constituye opción de un aproximarse a los ritmos del Universo que su poesía quiere acceder. O sea respirar, respirar hondo, consiste en captar el sentido de la existencia...”<sup>148</sup> Así, este poema expresa una afirmación contundente de la búsqueda de trascendencia emprendida por el poeta, manifestada concretamente en el respiro, en el soplo de la vida, en el salto.

## **E. ORÁCULO, PRESAGIO A MANERA DE CONCLUSIÓN**

En esta primera parte del análisis se ha elaborado una interpretación de los poemas tratando de orientar cada texto hacia una visión específica del nacimiento. Sin embargo, debido a la naturaleza de la obra, es posible observar que, aunque en cada poema predomine cierto elemento simbólico por encima de los otros, las distintas elaboraciones de esta naturaleza no se presentan de manera aislada y única. La caída, el vuelo, el eterno retorno o el origen conviven entre sí en los diversos textos.

De entre los textos de *Contra la muerte* centrados en la experiencia de nacer, “Oráculo” es el que ejemplifica dicha confluencia de símbolos de manera más notoria, poniendo de manifiesto el diálogo constante que existe entre cada uno de los recursos simbólicos del autor chileno. Como una forma de ilustrar tal característica y de recapitular el repertorio de símbolos que hasta ahora se han analizado, se llevará a cabo un breve análisis del poema mencionado, rastreando en él las distintas representaciones del nacimiento y su forma de interrelacionarse al interior del mismo.

---

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Ibidem.

En primera instancia, “Oráculo” es un poema directamente emparentado con dos de los textos analizados previamente: “El recién nacido” y “Crecimiento de Rodrigo Tomás”, pues también está escrito en honor a uno de los hijos del poeta. Dentro de la estructura del libro, dicho poema aparece justo después de “Crecimiento de Rodrigo Tomás”, quizá porque ambos están dedicados al primogénito. Sin embargo, la perspectiva desde la cual se aborda este poema es distinta a la de los otros dos, puesto que el momento de la enunciación desde el cual es elaborado no se ubica justamente en el nacimiento, sino tiempo después, cuando éste ya es un hombre.

Pese a tal situación, el poema continúa siendo un texto relativo al nacimiento pues, aunque Rodrigo Tomás ya es un adulto, el yo lírico, muy cercano al poeta, se remonta al pasado para llevar a cabo una reflexión acerca de la existencia humana y su vínculo con lo trascendente. De esta manera, el poema se constituye en una suerte de ritual que intenta recuperar el parentesco del hombre con el origen y con una unidad primigenia de todas las cosas. De inicio, el texto aborda el tema planteando una correspondencia entre el poeta y su hijo, como representación de todos los padres e hijos, elaborando así una suerte de dinastía humana que se repite cíclicamente:

Pero el hijo es el padre, dice el Coro Mortal  
ahí la rueda de la germinación.

Dicha “rueda” es una nueva manifestación del eterno retorno, puesto que en ella se representa la unión de todos los tiempos y de todos los hombres, tal conjunción se da de una manera reiterativa permitiendo reconstruir, a partir de lo finito, un tiempo que se asemeja a la eternidad. La “rueda de la germinación” establece una hermandad entre los hombres, elaborando, además de una síntesis total, una genealogía épica que, aunque linda con lo trascendente, se mantiene arraigada a lo terreno y a lo finito, elementos que materializados en la imagen del peligro:

En el peligro  
te hiciste hombre, Rodrigo Tomás. Dámela fuerte,  
compañero, tu mano.

En este contexto, el peligro simboliza la existencia humana desde su aspecto finito y limitado, vivir implica siempre el riesgo de la muerte y la incertidumbre del tiempo mutable. Así, desde el peligro que implica vivir una existencia material y terrena, el sujeto lírico se descubre a sí mismo en la imagen de su hijo y la relación paternal también se convierte en un vínculo entre dos seres análogos que pueden relacionarse incluso como hermanos. Por lo tanto, los versos anteriores revelan una preocupación frecuente para Gonzalo Rojas: la preocupación por encontrarse con la cotidianidad de aquellos que son sus semejantes o, en sus palabras: “la vida inmediata, que nos juntemos, dialoguemos, pensemos... y la solidaridad, entonces, con los

seres humanos”<sup>149</sup>, esta fraternidad filial permite vincular al poeta con su hijo, pero también con todos los hombres.

Después de establecerse tal identificación, el texto se remonta al momento originario en el que el primogénito nace, encarnado ya desde el primer instante en la forma de un hombre fuerte y valiente. Por lo tanto, Rodrigo Tomás es presentado con características que nuevamente lo vinculan con los personajes míticos o los héroes de las epopeyas, quienes, incluso recién nacidos, poseen esencialmente cualidades de poder y heroísmo:

“Las cinco y veinticinco, y es un varón”. Naciste  
varón, y vas entero, el espinazo duro  
del valiente. Subiste tan libre por el aire,  
oh aprendiz de las cosas visibles y temibles.

De tal manera, el nacimiento es expresado como la encarnación, o más específicamente osificación, de la energía vital en el cuerpo recio y duro de un hombre, cuyo destino es enfrentar y aprender “las cosas visibles y temibles”, es decir, existir en el peligro de ser humano y habitar un cosmos diverso y finito. Tal peligro es afrontado por el “personaje” de una manera vital, desde el impulso del vuelo onírico; gracias a ello es posible ver de nuevo que el nacimiento adquiere la forma de un viaje vertical. Sin embargo, en este caso, dicho viaje se lleva a cabo desde una perspectiva distinta a la que aparece en el primer texto analizado. No es ya la caída hacia la tierra desde un origen alto, sino el vuelo impetuoso en el que el sujeto se eleva hacia las alturas, asumiendo la total libertad de vivir. El espacio aéreo no simboliza el cielo trascendente de la tradición judeocristiana, sino el ámbito de la libertad humana: “El aire es esa sustancia infinita que se atraviesa de una vez, en una libertad ofensiva y triunfante, como el rayo, como el águila, como la flecha, como la mirada soberana e imperiosa”<sup>150</sup> y Rodrigo Tomás lo atraviesa con libertad y gozo, asumiendo plenamente su naturaleza etérea.

Paradójicamente, a esta gran afirmación vital de la existencia humana, le sigue un verso en el que se reconoce, con cierto abatimiento, la condición mortal implícita: “Hueso lo que fue llama”. Nacer es entonces materialización finita de una energía genésica infinita; el hueso representa la forma caduca de un cuerpo que alguna vez fue encarnación viva mientras que la llama es el hálito vital que da fuerza a tal encarnación. Así, nuevamente el fuego aparece como la fuente originaria de la vida y el ser humano presenta una naturaleza dual que lo liga con lo mortal pero también con lo trascendente:

---

<sup>149</sup> Entrevistas con Gonzalo Rojas en Biblioteca de Autores Contemporáneos Cervantes Virtual [en línea], España, Universidad de Alicante [13/02/08], disponible en la web:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista\\_CHILE/&video=250&archivo=gonz\\_rojas\\_10\\_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=Constantes+po%E9ticas](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista_CHILE/&video=250&archivo=gonz_rojas_10_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=Constantes+po%E9ticas)

<sup>150</sup> Gastón Bachelard, *El aire...*, p. 170.

El paraíso  
Y al fondo el moridero. O aguantamos  
o caemos. Lloramos, todavía lloramos,  
Por la abeja sagrada que perdimos.

Por lo tanto la verticalidad del texto permite establecer de nuevo una oposición espacial entre lo sagrado y lo profano. El paraíso desde las alturas “Y al fondo el moridero”. Dicha analogía espacial posibilita la aparición del símbolo de la caída que, en contraste con el primer poema, en este caso manifiesta una connotación negativa, pues representa la conciencia de finitud y al mismo tiempo el temor arcaico a la muerte: “O aguantamos/o caemos”. Es una afirmación de la vida que se asume como una condena, puesto que la única opción que existe frente a ella es el inminente descenso hacia la muerte.

Hay en este poema una actitud pesimista por parte del sujeto lírico que no se había manifestado en textos anteriores y que forma parte de cierta sensación de orfandad experimentada por el hablante en la poesía rojiana. En este caso, dicha orfandad tiene su origen en un anhelo de recuperar la sacralidad perdida que se poseía cuando el ser humano estaba plenamente ligado a la totalidad del cosmos. Tal anhelo se expresa como un claro lamento por aquello que se desea y no puede alcanzarse: “Lloramos, todavía lloramos,/por la abeja sagrada que perdimos.”

Aquí lo sacro está simbolizado en la figura de la abeja que, desde distintas tradiciones, es un símbolo metafísico muy recurrente. Para los antiguos egipcios, dicho insecto nace de las lágrimas de Ra y encarna el alma de los hombres;<sup>151</sup> es representada en las tumbas para simbolizar el viaje de ésta a través de la muerte pues “la abeja parece morir en invierno, pero retorna en primavera, de ahí que simbolice la muerte y resurrección”,<sup>152</sup> además, también es el emblema de las dinastías faraónicas y del poder en el Alto y el Bajo Egipto. Tal representación de las almas, forma parte de la tradición órfica debido a su organización en enjambres “igual salen las almas de la unidad divina”.<sup>153</sup>

Por otra parte, los antiguos persas creían que la miel era parte de la composición del celeste Soma; y en el Rig Veda las abejas ofrecen su miel a los Ashwins. Para los Griegos el dios Zeus fue alimentado en una gruta por una princesa cretense con la leche de Amaltea y la miel de la reina abeja Melisa por lo cual, en Eleusis y en Éfeso las sacerdotisas que celebraban los antiguos misterios se llamaban Melissai, “las Abejas”. De igual manera, el simbolismo cristiano adopta la figura de la abeja como representación de Cristo, asumido como la luz del mundo, y por lo tanto de las virtudes cristianas, debido ello miel y aguijón también adquieren valor simbólico “aquella representa la misericordia de Cristo, el aguijón, a Cristo juez de los

<sup>151</sup> Leon Deneb, *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 144.

<sup>152</sup> Udo Becker, op. cit., p. 9.

<sup>153</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ediciones Siruela, 2004, p. 64.

hombres”.<sup>154</sup> En el siglo XII dentro de su obra *Vida Mística*, san Bernardo retoma algunos de los aspectos metafísicos de este símbolo y los relaciona con el Espíritu Santo al afirmar:

... las abejas... son imagen de las almas que saben y pueden elevarse con las alas de la contemplación, que se separan, por decirlo así, de sus cuerpos, igual que el industrioso insecto abandona su colmena para volar hasta el jardín de las celestiales voluptuosidades. Allí encuentran reunidas todas las flores como el más rico de los tesoros, y saborean sus ricas delicias.

En el texto rojiano no hay elementos suficientes que vinculen el empleo simbólico de la abeja con alguna tradición específica, lo que sí es claro es que dicha “abeja sagrada” es un elemento mediático entre lo trascendente y el mundo cotidiano; sin embargo pareciera ser que este vínculo se ha perdido y por lo tanto el contacto con lo sagrado queda imposibilitado. Tal imposibilidad de alcanzar lo total se debe a que el ser humano posee ciertos límites marcados por su propia condición material, contingente y finita.

“Nadie puede el océano. ¿Qué saben los terrestres sino nacer desnudos?” es la estrofa que expresa más claramente dicha conciencia del límite. En ella el océano, con su apariencia infinita, simboliza la magnificencia de lo sacro y el hombre no puede con dicha realidad, por lo tanto el poema no coloca ningún verbo que complete la acción entre el hombre y el océano, “nadie puede...” abarcar, comprender, poseer “...el océano”, no se menciona, lo que se recalca en este caso es la imposibilidad, la clara frontera establecida entre el hombre y una realidad infinita que lo supera. Así, el texto finaliza con un tono pesimista en el que predomina la visión del nacimiento como una entrada al tiempo histórico que transcurre y conduce al ser humano hacia la muerte.

Pasa el tiempo.  
Pasa el tiempo, y no pasa, con sus tijeras sordas,  
Cortando en la raíz de la hermosura.

A partir de este último poema podemos concluir algunas generalidades acerca de la visión del nacimiento que manifiestan los poemas de *Contra la muerte* y la forma en que ésta se relaciona con lo sagrado. En primera instancia, el nacimiento es sagrado por ser una experiencia primigenia que liga al ser humano con una realidad previa en la que formaba parte de una unidad total. En cada uno de los textos, dicha totalidad recibe la forma de un elemento genésico primordial que puede ser representado por el océano, la madre tierra o el fuego generador. En el caso de los textos que se han analizado en este apartado es el elemento ígneo el que predomina como fuente de la vida humana, puesto que tal elemento representa una suerte de sople vital y energético que proporciona a la materia una esencia anímica.

---

<sup>154</sup> Udo Becker, op. cit., p. 9

Otro aspecto característico de los poemas del libro es el hecho de que presentan el nacimiento como un momento iniciático que marca la entrada del hombre a una temporalidad profana. El sujeto lírico de estos poemas experimenta dicha entrada tanto de manera física, mediante un cambio de estado corpóreo y material, como desde un aspecto interior en el que el hablante se vuelve consciente de su propia condición mortal. Por lo tanto, dicha irrupción al mundo físico puede ser representada mediante los símbolos de la encarnación y la caída.

Nacer es visto como una experiencia en el límite; experiencia que permite ligar la existencia profana del ser humano con una vida trascendente que proviene del origen de todas las cosas. Por lo tanto en los poemas muchas veces nacer se vive de manera cíclica, puesto que de este modo se consigue reconstruir el contacto con la fuente primigenia. Así el texto asume el papel de una especie de ritual regenerativo, a partir del cual se recupera el tiempo eterno que no transcurre y que se repite de forma reiterada.

Por otra parte, el tratamiento que se le da al nacimiento en la poesía rojiana pone de manifiesto una esencia dual sacro-profana que caracteriza la existencia humana. El hombre es un ser que vive entre estos dos ámbitos pues proviene de un origen sagrado, aunque se desarrolle en un ámbito plenamente cotidiano y temporal. De este modo, incluso desde la inmediatez vital, los textos encuentran siempre una forma de religar la vida cotidiana con su fuente originaria y trascendente. Dicho proceso se lleva a cabo en gran medida mediante el empleo de imágenes verticalizantes, en las que el sujeto lírico se desenvuelve entre el plano celeste y el terrenal, siendo el aire el vínculo primordial por medio del cual puede desplazarse en dicho eje.

## V. EROS Y TRASCENDENCIA. UN MISTICISMO CONCUPISCENTE

Afirma Bataille que “no hay pared medianera entre erotismo y mística”.<sup>155</sup> Y es que existe entre lo sagrado y la pulsión erótica una relación indisoluble que ha recorrido culturas, tiempos y representaciones. Gran cantidad de tradiciones religiosas simbolizan el encuentro directo con la sacralidad en la forma alegórica de la unión sexual de los amantes. Tales imágenes eróticas forman el repertorio de una tradición muy antigua, la de la literatura mística; dentro de la cual se integra una parte importante de la obra poética de Gonzalo Rojas. Sobre tal vertiente el autor chileno afirma: “¡Ahí está la gran conjetura! Pero no es mía, sino de San Agustín y, antes, de Plotino”.<sup>156</sup>

Tal tradición encuentra en el erotismo un camino por medio del cual puede acceder al misterio, es decir, al contacto íntimo con lo sagrado. En la obra rojiana esta exploración es, además de una búsqueda espiritual, una postura concreta ante el amor, el sexo y la relación con lo femenino que lleva al autor a elaborar una serie de textos en los que se manifiesta una experiencia trascendente sustentada en la vivencia cotidiana del eros. Sobre tal aspecto de la poesía de Rojas, Marcelo Coddou declara: “Son muchos los textos del autor en los cuales el motivo básico es el amor en su dimensión erótico-sensual, pero que culminan, en definitiva, en un apóstrofe a la divinidad”.<sup>157</sup>

Consciente de ello, Rojas ha establecido y descrito en diversas ocasiones la vertiente místico-erótica que se explora en su poesía. Un ejemplo al respecto aparece en una entrevista realizada por Eduardo Milán en la que el poeta chileno afirma: “En mí se da lo sacro y lo concupiscente a la vez, simultáneo. Soy un místico concupiscente. Así me puse en el mundo y qué le voy a hacer”.<sup>158</sup> El poeta asume tal búsqueda como un trabajo voluntario que, de una manera particular, lo lleva a construir otro camino hacia lo sagrado. En otra entrevista registrada para la Biblioteca Cervantes Virtual, el autor ahonda un poco más acerca de los elementos específicos que le interesa explorar en el amor y el erotismo:

No hay poeta que no tenga la cuerda del *eros*, la cuerda del amor. Ahora, hay un amor sentimentoso, ese no es el mío, el mío es la cuerda del amor del arcipreste, *l'amour fou*, como dirían hoy día los franceses, el amor loco, el verdadero y loco amor, el que no espera nada y lo espera todo, bueno, no el amor fundado en la familia, entonces, ese no.<sup>159</sup>

<sup>155</sup> George Bataille, *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, p. 165.

<sup>156</sup> Gonzalo Rojas en Ana María Larrain “Gonzalo Rojas poeta riente y oracular” en *El Mercurio*, Santiago, 31 de marzo de 1991, p. 4.

<sup>157</sup> Marcello Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

<sup>158</sup> Eduardo Milán, Entrevista con Gonzalo Rojas “El poeta genealógico” [en línea] *La Jornada semanal*, 25 de junio de 2000, [23/07/2010], disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/25/sem-rojas.html>

<sup>159</sup> Entrevistas con Gonzalo Rojas en Biblioteca de Autores Contemporáneos Cervantes Virtual [en línea], España, Universidad de Alicante [13/02/08], disponible en la web:

Por lo tanto, la postura erótica que se representa en los poemas rojianos concibe el amor como una energía desbordada e intensa; una pulsión que implica gran dinamismo y acción. Ésta es representada con la forma de la unión sexual de dos cuerpos que responden a ella y hallan, dentro del desbordamiento generado, la trascendencia de sus propios límites para reencontrarse con la totalidad. Como afirma Marcelo Coddou: “Poesía y amor son una *religión* que pueden reintegrar al hombre a la energía original de la cual se siente escindido.”<sup>160</sup>

El erotismo místico es una de las líneas temáticas más reconocidas dentro de la obra de Rojas. Diversos autores y estudiosos han hablado, o por lo menos mencionado, tal vertiente. Así, Berta López Morales afirma “hace de lo vicioso, de lo ambiguo y de lo orgásmico la clave de la ascensión humana hacia las esferas de lo numinoso y lo sagrado”,<sup>161</sup> por su parte, Adriana Valdés afirma que Gonzalo Rojas: “ha escrito los poemas más eróticos de la literatura chilena”.<sup>162</sup>

Siguiendo esta línea de interpretación, el presente capítulo estará constituido por un análisis dedicado a describir la manera en que se construye una “dimensión místico-erótica” dentro de *Contra la muerte*. El punto de partida para ello serán seis poemas “Las hermosas”, “Cítara mía”, “Retrato de mujer”, “La loba”, “Los amantes” y “¿Qué se ama cuando se ama?” cuyos ejes temáticos giran en torno al eros el amor y la mujer. Para elaborar dicho análisis se tomara como base el texto “¿Qué se ama cuando se ama?” que servirá como eje para entrelazar la lectura de los demás poemas.

El fundamento de interpretación continuará siendo un rastreo simbólico al interior de cada texto, pero en esta ocasión no se elaborará una lectura individual, sino se dividirá en 3 apartados: el erotismo como experiencia primigenia, la transgresión en el ritual de los amantes y la sacralización de lo femenino. Con tal división se pretende analizar y establecer las tres características que se considerarán primordiales en la construcción de una postura místico-erótica dentro del libro y de gran parte de la obra rojiana.

Asimismo, se retomarán algunas observaciones acerca de la poesía de Gonzalo Rojas a partir de la filiación que ésta establece con la tradición mística cristiana, especialmente con la obra poética de Juan de Yepes. Ha sido el propio Rojas quien ha proporcionado las claves para dicha interpretación al declarar: “Yo soy un poeta del *eros*, muy fuertemente, pero creo que la

---

[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista\\_CHILE/&video=250&archivo=gonz\\_rojas\\_10\\_&titulo=Biblioteca+de+im%Elgenes&titulo2=Constantes+po%Eticas](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista_CHILE/&video=250&archivo=gonz_rojas_10_&titulo=Biblioteca+de+im%Elgenes&titulo2=Constantes+po%Eticas)

<sup>160</sup> Marcello Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

<sup>161</sup> Berta López Morales, “Las hermosas. Poesías de amor” en, *La discusión*, Chillan, 12 de julio de 1987, p. 2.

<sup>162</sup> Adriana Valdés, “Festejo de Gonzalo Rojas” en *La Nación*. Santiago, 27 de septiembre de 1992, p. 16.

poesía del amor en español hay que empezarla a leer en los místicos; los místicos son los grandes poetas del amor...”.<sup>163</sup>

Siguiendo estas reflexiones y diversos elementos de los textos, algunos críticos han estudiado dicha vertiente de la obra rojiana para encontrar semejanzas temáticas y estilísticas entre el autor chileno y dicha tradición. Un ejemplo de ello puede verse en lo expuesto por Elisa Di Biase en la cual se afirma:

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 a lo absoluto como lo hace su propia obra.<sup>164</sup>

En este capítulo se retomarán algunas de tales consideraciones, puesto que el vínculo intertextual en ellas señalado es innegable. Sin embargo, la propuesta de lectura a desarrollar tiene como objetivo plantear una interpretación distinta, que busca ligar la preocupación erótica rojiana con una vía mística que no está necesariamente ligada a un pensamiento religioso específico, sino que sigue una ruta trascendente más amplia; ruta que a lo largo de esta tesis se ha calificado como “primigenia”. Por ello, la lectura estará más encaminada a rastrear elementos simbólicos que ligen el erotismo con lo sagrado desde un aspecto inmediato, sensible y en ese sentido, originario.

## A. EROTISMO Y EXPERIENCIA PRIMIGENIA

Como se mencionó anteriormente, así en la literatura sufi como en el misticismo cristiano, o incluso en la poesía romántica, la manera ejemplar para simbolizar la experiencia mística es una representación erótica. El erotismo, en el sentido del acoplamiento sexual, por ser la unión material entre dos individualidades heterogéneas, es el símbolo más eficaz para transmitir una unión trascendente con lo sagrado. En palabras de Juan Antonio Rosado:

La unión erótico-amorosa ha sido el único símbolo de la *unio mystica* utilizado por prácticamente todas las tradiciones místicas, incluida la cristiana, y a diferencia de cualquier otro símbolo sagrado, la sexualidad inmanente en el amor y el erotismo es universal y ahistórica: el humano jamás ha podido prescindir de ella, y cuando lo ha hecho con ejercicios del ascetismo, recurre a metáforas o alegorías para hallar

---

<sup>163</sup>Entrevistas con Gonzalo Rojas en Biblioteca de Autores Contemporáneos Cervantes Virtual [en línea], España, Universidad de Alicante [13/02/08], disponible en la web:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista\\_CHILE/&video=250&archivo=gonz\\_rojas\\_11\\_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=Poeta+del+%27Eros%27](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista_CHILE/&video=250&archivo=gonz_rojas_11_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=Poeta+del+%27Eros%27)

<sup>164</sup> Elisa Di Biase, op. cit., p. 2

una vía que le permita expresar la inefabilidad *de la continuidad del ser*, de la participación de Dios por medio de su símil con el acto amoroso.<sup>165</sup>

Lo anterior puede encontrarse en la literatura religiosa de diversas culturas, entre ellas, la tradición cabalística del Zohar, libro del siglo II que recupera un largo repertorio de exégesis bíblicas que formaban parte de la tradición oral hebrea; dentro de él, una de las formas para hablar de la revelación mística es la unión entre un rey y su consorte:

[...] el Rey supremo se sienta entre las delicias coronadas, como está escrito, “Mientras el Rey se halla en su diván, mi nardo exhala su fragancia”(Cantar de los Cantares 1:12). Esta *Yesod*, que produce bendiciones para que el Santo Rey pueda tener relaciones con su Consorte. Entonces, las bendiciones se difunden a través de todos los mundos, y los reinos superiores e inferiores quedan bendecidos [Zohar III, 61b-62a].<sup>166</sup>

En el ejemplo anterior, la relación sexual se convierte en la fuente de todas las bendiciones, puesto que simboliza la unión del alma con Dios o el encuentro del hombre con la verdad que de Él emana. Pero este tipo de representación de la experiencia mística no es exclusiva de la tradición bíblica judeo-cristiana. Hay en esta forma simbólica un trasfondo originario que se vincula con cierta pulsión instintiva en el ser humano: el “Eros”, definido por Freud como pulsión de unión entre el individuo y sus semejantes:

Aquel impulso amoroso que instituyó la familia sigue ejerciendo su influencia en la cultura, tanto en su forma primitiva, sin renuncia a la satisfacción sexual directa, como bajo su transformación en un cariño coartado en su fin. En ambas variantes perpetúa su función de unir entre sí a un número creciente de seres con intensidad mayor que la lograda por el interés de la comunidad de trabajo.<sup>167</sup>

De acuerdo con la teoría freudiana, el Eros se traduce en apetito de unión que puede concretarse como amor, actividad sexual o afán por mantener la propia unidad física y psíquica. Por lo tanto es, además de necesidad fisiológica, un instinto psíquico primigenio que permea en todas las manifestaciones humanas. El instinto erótico, según esta teoría, permite que el ser humano se vincule con sus semejantes y construya así grupos sociales, instituciones y comunidades.

Tal voluntad integradora también constituye la pulsión originaria de todas las religiones: del latín “*religare*” dichas elaboraciones culturales tienen como fundamento constituir una vía que permita al hombre retornar a la unidad perdida con un todo. Con esta perspectiva, la experiencia erótica se liga a lo sacro, no desde un dogma religioso, sino a partir de su carácter primigenio. Eros es instinto que empuja a recuperar una continuidad con el cosmos que el ser humano ha perdido desde que se reconoce como sujeto individual. Así, aquello de lo que el

<sup>165</sup> Juan Antonio Rosado, *El engaño colorido y otros ensayos literarios*. México, Universidad de la Ciudad de México, 2003, p. 105.

<sup>166</sup> *Zohar: libro del esplendor*, p. 61.

<sup>167</sup> Sigmund Freud, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 21.

hombre ha sido despojado, al adquirir conciencia de su individualidad, es recuperable mediante el erotismo y la unión de los cuerpos.

El eros en *Contra la muerte* es entendido como pulsión física y psíquica originaria, esto se manifiesta en diversos textos; el ejemplo más claro de ello es el poema “¿Qué se ama cuando se ama?”. Dicho texto se estructura en su totalidad como una interrogación poética acerca del instinto erótico en su expresión amorosa y sexual. Tal interrogación está dirigida explícitamente a la divinidad, en este caso representada en la figura personal de Dios, por lo que ya en el primer verso el poema vincula directamente la manifestación amorosa del eros con lo sacro, al tratar de indagar la verdadera esencia del amor en lo divino. Así, ya desde el título mismo, el poema se construye a partir de una serie de preguntas que surgen de la experiencia amorosa, la cual se concibe, de inicio, como un misterio insondable, una iluminación, una búsqueda, un hallazgo, un cuerpo que revela y oculta algo profundo y verdadero:

¿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?

Por estar planteado como una gran pregunta, el poema presenta desde el inicio un erotismo instintivo e irracional que encierra en sí mismo cierta esencia oculta que debe ser desentrañada; por lo tanto encierra una duda inmanente, es decir, un misterio. El texto confirma lo que ya había afirmado Marcelo Codoou sobre la poesía de Rojas al declarar: “la presencia del misterio en ninguna esfera se le revela mejor que en la erótica, a la que tan consustancial le es un impulso místico, entendido éste como tendencia hacia la unión con un Orden trascendental”.<sup>168</sup>

Como se revisó en el primer capítulo del presente trabajo, el misterio es uno de los rasgos más característicos de lo sagrado. Definido por Rudolph Otto, “...el concepto de misterio no significa otra cosa que lo oculto y secreto, lo que no es público, lo que no se concibe ni entiende, lo que no es cotidiano y familiar...”.<sup>169</sup> Dicho carácter misterioso, en diversas culturas, es una cualidad estrechamente ligada con lo sacro. De este modo, en la tradición cristiana se conoce como “misterios” a los episodios que integran la vida, pasión y muerte de Jesucristo.

La Real Academia de la Lengua Española coloca, en varias de sus acepciones para dicha palabra, elementos que la relacionan con la sacralidad. La primera de ellas se vincula con la religión cristiana, pues define el misterio como una “cosa inaccesible a la razón, que debe ser objeto de fe”. También puede referirse a “Cualquier paso de estos o de la Sagrada Escritura,

<sup>168</sup> Marcelo Codoou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

<sup>169</sup> Otto, *Lo santo...*, p. 22.

cuando se representan con imágenes”; o a una “Pieza dramática que desarrolla algún paso bíblico de la historia y tradición cristianas”, refiriendo especialmente a determinadas obras medievales de Francia y del antiguo reino de Aragón. Por último identifica el término con “Ceremonias del culto sagrado”.<sup>170</sup>

Dentro del poema de Rojas, el amor es misterio debido a que el sujeto lírico del texto desconoce de dónde proviene tal emoción y no comprende por qué, si ésta habita dentro de él, no es capaz de controlarla o reconocerlo racionalmente. Entonces la pulsión erótica parece provenir desde el exterior y por lo tanto es una realidad heterogénea, determinada desde fuera como una suerte de designio o voluntad ajena que se halla más allá del dominio humano. El mismo texto sirve de ejemplo para revisar cómo Gonzalo Rojas concibe tal heterogeneidad al escribir:

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.

Aquí puede verse cómo el yo lírico encuentra cierta impotencia al tratar de dominar la forma en que experimenta la pulsión erótica debido a que, a pesar de que su voluntad le dicta actuar de cierto modo, existe algo predeterminado que le impide llevar esto a cabo. Entonces, aunque él desearía amar trescientas mujeres a la vez, sólo puede amar a una que le fue asignada por Dios “en el viejo paraíso”. Tal idea de la mujer predestinada encuentra un fuerte eco en la figura de la pareja primordial que existe en los mitos de diversas culturas y cuya función es engendrar a la raza humana.

Además, el texto también presenta una visión del amor ligada de cierta manera al Banquete platónico, en el que Aristófanes narra un mito según el cual los seres humanos originariamente poseían una forma redonda: con dos caras, cuatro piernas y cuatro brazos. Pero debido a su deseo de competir con los dioses causaron la ira de Zeus, quien los partió en dos con su rayo, transformándolos en seres incompletos, condenados a buscar por siempre su mitad perdida: “La causa de esto es que nuestra naturaleza primitiva era una, y que éramos un todo completo, y se da el nombre de amor al deseo y persecución de este antiguo estado.”<sup>171</sup>

El amor rojiano, siguiendo al platónico, es concebido como la búsqueda del otro ser humano capaz de complementar la unidad originaria que se rompió en un momento primordial. Tal idea de la pareja predestinada también aparece en los últimos versos del poema “La loba”. Dentro de éste, el sujeto de la enunciación se dirige a la mujer que ama vaticinándole que está condenada a repetir una historia de amor con él de manera reiterada. Es este reencuentro

<sup>170</sup> *Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición* [en línea], Real Academia Española [01/09/2009] disponible en la web: <http://buscon.rae.es/draeI/>

<sup>171</sup> Platón, *Diálogos*. México, Porrúa, 1962, p. 364.

constante de ambos el medio por el cual ellos consiguen alcanzar momentáneamente la ascensión y la eternidad.

[...] 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.

Para el hablante del texto sólo la unión carnal con ésta mujer hace posible la reintegración con lo sacro. Dicha situación también se vincula estrechamente con algunos de los aspectos que Bataille encuentra en el erotismo:

Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una posible continuidad vislumbrada en el ser amado. Le parece al amante que sólo el ser amado —cosa que proviene de correspondencias difíciles de definir, donde a la posibilidad de unión sensual hay que añadir la de unión de los corazones— puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos.<sup>172</sup>

Sin embargo la estrofa anterior también manifiesta la presencia de un deseo que sólo puede realizarse imaginariamente a través de la enunciación de estas palabras que funcionan como una suerte de conjuro. Mediante tal invocación de un encuentro predestinado y reiterativo, el yo lírico halla una forma de satisfacer el deseo de fundirse con su amada, lo que permite que el texto sirva también como un vehículo de la trascendencia, pues son éstos versos el medio que posibilita, al menos verbalmente, que la unión se lleve a cabo.

De lo anterior surge otra perspectiva desde la cual es posible hablar de heterogeneidad y erotismo: la otredad. Eros es esencialmente un encuentro con lo otro porque representa la conciliación entre dos realidades distintas, conciliación que encarna en la imagen de la pareja amorosa, pero también en la identificación de un sujeto individual con otros seres. Como se mencionó previamente, la experiencia erótica es necesidad de encuentro y unión del yo con algo que le es distinto, pero que al mismo tiempo le resulta propio.

Además de hablar de la unión entre dos seres diversos, la vertiente místico-erótica de la poesía de Rojas expresa una visión unificadora de la experiencia amorosa al mezclar dentro de ella las dos pulsiones humanas reconocidas por Freud: Eros y Thanatos o, cómo menciona el autor en *¿Qué se ama cuándo se ama?*: “la luz terrible de la vida/ o la luz de la muerte”. En ambas pulsiones, opuestas dentro de la realidad humana, el sujeto lírico rojiano intenta hallar el fundamento esencial de lo amoroso. De este modo, vitalidad y finitud se enfrentan en una sola

---

<sup>172</sup> George Bataille, *El erotismo*, p. 11.

experiencia, coincidiendo así con la noción del erotismo planteada por Bataille, según la cual: “Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte”.<sup>173</sup>

Entonces el amor se percibe como una necesidad originaria, ligada a los principios básicos de la existencia. Un ejemplo al respecto puede observarse en la parte final del poema “Cítara mía” dentro del cual el encuentro amoroso engendra y a la vez destruye, es energía vital y también fuerza de destrucción puesto que a partir de él es posible que el sujeto trascienda y, al mismo tiempo, permanezca ligado a la temporalidad contingente de su cuerpo mortal:

[...]  
 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.

Como ya se ha visto, eros es exploración y hallazgo, interrogante y respuesta que proviene de los propios instintos, pero otro aspecto que lo vincula con lo primigenio es el hecho de estar ligado al estímulo inmediato del cuerpo y el deseo. El deseo es un elemento primordial en la pulsión erótica y también en la poesía de *Contra la muerte*, no en vano los poemas que abordan dicha temática se hallan todos incluidos dentro de la sección llamada “Eso que no se cura sino con la presencia de la figura”; título que alude, sin nombrarlo, al deseo mismo.

Dicha frase, al ser una insinuación velada, permite que el deseo conserve su carácter misterioso y al mismo tiempo lo presenta como algo semejante a una enfermedad que debe curarse. Por ello, los poemas que integran tal sección responden a las exigencias de este instinto. De tal manera, muchos textos del libro son un intento del sujeto lírico de hallar respuesta su propio deseo, que sólo se alcanza a satisfacer por medio del acto amoroso. Tal pulsión se convierte, dentro de la poesía rojiana, en un móvil para encontrar la unidad, pero también en una fuerza que impulsa al sujeto a afirmar la existencia misma desde el eros. Así, la postura erótica del poeta coincide con la que plantea Greta Rivara al reflexionar sobre el erotismo, el deseo y la finitud:

Deseo: motor de la vida, proyecto de muerte, hechizo del ser, embrujo de los sentidos: ser otro, hacerse otro en el placer insoportable del ardor compartido, de la muerte en soledad. Deseo: amor y muerte, desamor y locura, ansia repleta que estalla en intentos frenéticos por completar nuestro ser fragmentado, escindido, profundamente solo, abismalmente mortal. Hacerse otro, hacerse del otro: jugar a la pertenencia, al sentido, reír del desalmado sentido de nuestro azar irrefrenable. El erotismo afirma la vida al Hermanarla con la muerte.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Idem. p. 15.

<sup>174</sup> Greta Rivara, op. cit., p. 37.

El deseo impulsa al sujeto hacia el otro, a vincularse con él pero también a destruirlo y a aniquilarse a sí mismo en pos de la totalidad. Dicha destrucción se lleva a cabo mediante la transgresión del cuerpo a través de la unión sexual. Volviendo al ejemplo de “¿Qué se ama cuando se ama?”, el deseo adquiere la forma de una fuerza natural originaria muy característica dentro del imaginario poético Rojiano, el fuego, materializado en la imagen astral del sol: “este sol colorado que es mi sangre furiosa/ cuando entro en ella hasta las últimas raíces”. Así, es nuevamente una imagen ígnea la que da forma a la fuerza genésica masculina. Como en otros textos, el sol es la representación material de la potencia, virilidad e ímpetu ligados, en este caso, a la pulsión erótica.

En contraparte, el elemento femenino en la relación sexual recae en un símbolo telúrico: las raíces, que lo ligan con diversas tradiciones mitológicas dentro de las cuales la tierra es la madre primordial. Así, cuando el sol las penetra se lleva a cabo un acto casi mítico que, en términos de imagen visual, recuerda la puesta de sol y en el sentido religioso del texto representa el momento extático que permite la trascendencia de los amantes.

De este modo, la elaboración simbólica del acto amoroso lleva a reflexionar acerca de otro factor fundamental dentro de la visión rojiana del eros: el encuentro sexual ritualizado. Desde dicho aspecto, la unión sexual de la pareja se vuelve un acto que, de manera consciente, lleva a recuperar un instante primordial y, al mismo tiempo, posibilita la trascendencia.

## **B. CUERPOS TRANSGREDIDOS. EL RITUAL DE LOS AMANTES**

La experiencia erótica, en su sentido plenamente sexual, además de responder a un impulso originario del ser humano es, por sí misma, una experiencia trascendente y transgresora. Ya sea por el placer extático del orgasmo o por una búsqueda explícitamente religiosa, resulta difícil hablar de unión sexual sin pensar en un cuerpo transgredido que se libera de sus límites y los sobrepasa para alcanzar algo que de otro modo se encuentra fuera de sus posibilidades. Es por ello que George Bataille, en sus reflexiones acerca del erotismo, considera que el éxtasis erótico llega ser tan fuerte que incluso es capaz de superar la discontinuidad y la finitud del ser humano:

Acercarse a la continuidad, embriagarse con la continuidad, es algo que domina la consideración de la muerte [...], la perturbación erótica inmediata nos da un sentimiento que lo supera todo; es un sentimiento tal que las sombrías perspectivas vinculadas a la situación del ser discontinuo caen en el olvido.<sup>175</sup>

Por un momento, la unión de los amantes hace pensar en la posibilidad de que el sujeto deje de ser uno y aislado para fundirse con su pareja y, al mismo tiempo, con el todo, volviendo entonces a cierto estado de comunión con el cosmos y con lo sacro. Dicha posibilidad

---

<sup>175</sup> George Bataille, *El erotismo*, p. 13.

reunificadora proviene, en primera instancia, del desbordamiento causado por el placer, detonador inicial de la transgresión en la experiencia erótica. El placer hace al hombre desprenderse por un momento de su racionalidad y entrar en una suerte de trance que es pura energía y vitalidad; al respecto, Juan Antonio Rosado declara: “la unión en el orgasmo es acompañada por un desprendimiento que desintegra la mente y absorbe el cuerpo hasta fulminarlo en la continuidad de la impersonalidad y olvido de sí. El placer nos precipita a ese olvido de la razón para hacernos entrar en el *desorden* de lo irracional.”<sup>176</sup>

El acoplamiento sexual se vuelve una vía que permite al ser humano trascender, puesto que, a partir del estado de paroxismo suscitado por el éxtasis amoroso, la cotidianidad de los dos amantes se rompe y da paso a una realidad distinta y renovada que se desarrolla en el ámbito mismo de lo sagrado. La exaltación de los sentidos causa una especie de explosión del yo que se desprende de sí y se vuelca hacia la totalidad. Dicha visión de lo erótico es la que predomina dentro de los textos rojianos. A partir de ella, éstos adquieren un vínculo con la tradición mística, pero también lo hacen con las nociones de mito, ritual y ciclo generador. En palabras de Elisa Di Biase:

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, 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<sup>177</sup>

Para ilustrar éste punto, nuevamente sirve de ejemplo el poema “¿Qué se ama cuando se ama?”, dentro del cual la experiencia mística llega a su punto culminante precisamente a partir de la transgresión del yo. En el texto, la unión de los principios masculino y femenino permite al sujeto de poema atisbar un estado de comunión en el que hombre y mujer, como individuos aislados, desaparecen, y queda entonces la totalidad de Dios, un dios ubicado espacialmente en el plano cósmico estelar y temporalmente en la eternidad.

¿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 particular fugaces  
de eternidad visible?

Este “juego” del amor y el sexo que el yo lírico del texto alcanza a intuir, es realmente un rito de trascendencia, pues hace que dos seres mortales tengan contacto momentáneo con lo sagrado. En este sentido, resulta revelador lo que propone Bataille al afirmar: “Lo sagrado es

---

<sup>176</sup> Juan Antonio Rosado, op. cit., p. 104.

<sup>177</sup> Di Biase, op. cit., p. 22.

justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo.”<sup>178</sup> Así, la sacralidad de la poesía rojiana tiene la característica de ser una y múltiple, puesto que logra la unidad constituyéndose a partir de la diversidad misma.

En este mismo sentido, el poema “Cítara mía”, que ya se ha citado anteriormente, resulta ejemplar para hablar del ritual amoroso. En él, la unión sexual se plantea como un acto de alabanza hacia lo sagrado, una suerte de homenaje realizado por la pareja humana. Por ello, el hablante del poema presenta tal acto reverencial como algo consciente y voluntario y, para llevarlo a cabo, exhorta a su amada con una actitud que combina la concupiscencia y la religiosidad:

Cítara mía, hermosa  
muchacha tantas veces gozada en mis festines  
carnales y frutales, cantemos hoy para los ángeles,  
toquemos para Dios este arrebatado velocísimo,  
desnudémonos ya, metámonos adentro  
del beso más furioso,  
porque el cielo nos mira y se complace  
en nuestra libertad de animales desnudos.

Dicha combinación de actitudes se da a partir de la convivencia, en apariencia antitética, de elementos plenamente sacros, como los ángeles, al lado de otros que presentan el impulso erótico desde su perspectiva más primitiva y salvaje: “nuestra libertad de animales desnudos”. Aunado a ello, las líneas anteriores manifiestan una clara y consiente noción del acto amoroso como ritual. Un ritual plenamente dionisiaco, en tanto que el placer mismo domina en él, como medio para alcanzar la trascendencia. Asimismo, el cuerpo femenino aparece como la fuente primordial de dicho placer; en primera instancia, al ser comparado con un instrumento musical y posteriormente al convertirse en vianda: fruto y carne de los festines celebrados por el enunciante del poema.

Entonces, el texto fluctúa entre la carnalidad y la sublimación, representada mediante una analogía musical en la que el sexo aparece como un concierto dedicado a Dios y los ángeles. Ambas facetas del eros, a pesar de parecer opuestas, se unen entre sí a partir del elemento irracional de la pasión puesto que, así como los festines conllevan la idea de exceso y energía desbordada, la musicalidad del acto también tiene una fuerte carga de “arrebatado”. En este sentido, el erotismo místico rojiano se caracteriza por una dualidad material y trascendente.

Finalmente, la culminación de la experiencia mística se lleva a cabo, de nuevo, a partir del clímax sexual y la fusión de los amantes. Mientras más se aproximan los cuerpos, la transgresión de los mismos es mayor, permitiendo que cada uno de ellos se libere de sus límites para desbordarse en el otro o hasta llegar al punto en que, en palabras de George Bataille: “Los

---

<sup>178</sup> George Bataille, *El erotismo...*, p. 12.

amantes se vislumbran el uno al otro en la profundidad del ser.”<sup>179</sup>. En “Cítara mía”, dicha transformación de la pareja se lleva a cabo progresivamente; desde el contacto de los cuerpos hacia su sacralización, llegando finalmente a su destrucción en el orgasmo. Para conseguirlo el yo lírico exhorta a su amada diciendo:

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,  
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.

De este modo, el cuerpo de ambos sufre diversos cambios y adquiere formas simbólicas distintas. Ella, en un principio terrena, se traslada de la oscuridad a la luz al elevarse desde un ámbito telúrico hacia lo celeste. Se transforma entonces de racimo a estrella y posteriormente en nube y cielo, volviéndose así el objeto de adoración del sujeto lírico. Éste, por su parte, también sufre transmutaciones, primero al ser equiparado al David bíblico, en su faceta de músico y poeta, para finalmente, en el éxtasis del acto sexual, adquirir un poder divino que se manifiesta en la fecundidad de su “semilla”; ésta, al diseminarse “como un latido múltiple”, se desplaza a través del cuerpo de ella hasta lograr que la fuerza desbordada que la impulsa “destruya” “los pechos de mármol” y la “armónica figura” de su amada, consiguiendo así la trascendencia.

Curiosamente, dicha trascendencia parece tomar un giro inesperado en los últimos versos del poema, en los cuales no se habla de elevación o sublimación sino de un descenso hacia “la belleza de la vida mortal”. Ésta aparente contradicción es frecuente en los textos rojianos, puesto que, si bien lo sagrado y lo profano son realidades diametralmente opuestas, en la poesía del autor chileno, desarrollan una interdependencia fuerte que permite que una lleve inevitablemente a la otra y viceversa. En el caso particular de éste texto, dicho descenso hacia la belleza mortal puede también interpretarse como el momento en el que la pareja engendra un nuevo ser.

Una forma diferente en la que se manifiesta el erotismo ritual en *Contra la muerte* es considerar la unión sexual como vía para recuperar un instante sacro. El texto ejemplar de ello es “Los amantes”, poema que aborda un encuentro amoroso que ha sido sacralizado por el sujeto lírico y que se repite cíclicamente para recuperar su potencia genésica y vital:

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

---

<sup>179</sup> Di Biase, op. cit., p.13.

en ese taxi urgente, y el gentío. Está escrito que esta noche  
dormiré con tu cuerpo largamente, y el tren interminable.

De manera similar a lo que ocurre en “La Loba”, el poema se convierte en un ritual cíclico que permite al enunciante del texto ver realizado un deseo irrealizable. Así, a partir de la palabra, consigue revivir eternamente cierto instante amoroso que ha perdido, pero que en la ausencia se ha vuelto sacro. Dicha sacralización se lleva a cabo nuevamente a partir de la elaboración simbólica, de manera que, el acto sexual de nuevo es comparado con elementos ígneos que resaltan la energía, pasión y desbordamiento que lo caracterizan:

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.

Elementos como el fósforo y el relámpago llevan consigo dicho poder de transgresión, rasgo que permite a los amantes arder y consumirse uno en el otro. La estrofa anterior muestra una vez más la ambigüedad que caracteriza al sujeto lírico y, como a él, a la humanidad misma. Tal ambigüedad radica en el hecho de que, tanto él como su amada, tiene un origen divino puesto que han sido cosidos por los dioses, pero al mismo tiempo están condenados a lo corpóreo mediante una “red que nos une en lo terrestre”. Ésta característica dual permea en todas las vertientes temáticas de “Contra la muerte” pero posee una representación muy clara en la manera en que el sujeto de los textos habla de su amada, de las mujeres y de lo femenino.

### C. MUJER, BELLEZA Y SACRALIZACIÓN

Uno de los rasgos más característicos que Gonzalo Rojas toma de la tradición mística española es la manera en que el yo lírico se refiere a su amada. En ellos, la mujer y lo femenino desempeñan un papel importante, tanto en la faceta erótica y sensual, como desde su aspecto originario, al ser ellas la fuente de la vida. Por lo tanto, las mujeres poetizadas por Rojas presentan características constantes muy particulares. En palabras de Roberto Hozven: “La mujer está allí para testimoniar los bordes del lenguaje, más allá de los cuales subsiste la exasperación que provoca la materia innombrada junto con el deseo furioso de nombrarla y de habitar lingüísticamente ese horizonte mudo pero preñado de ansias.”<sup>180</sup>

Tal poetización de lo femenino resulta un tema de interés para el presente trabajo puesto que, tanto en lo femenino, como en lo poético, se elabora un proceso de sacralización. Al respecto Marcelo Coddou declara: “Su poesía magnifica al ser amado, deifica a la mujer,

---

<sup>180</sup> Roberto Hozven. “Sobre el oficio mayor. La poesía de Gonzalo Rojas”. *Cuadernos americanos*, No. 2, p. 182.

convertida muchas veces en el término de la procesión mística, capaz de tomar el lugar de lo Absoluto y, así, del Fundamento.”<sup>181</sup>

Dicha sacralización parte de una admiración profunda de Rojas hacia lo femenino que no se manifiesta de manera única; sus diversos aspectos se traducen en variadas formas de representación. Esto se debe a que para el autor las mujeres son esencialmente complejas y fascinantes: “son un enigma por cierto y a la vez son una infinita realidad”.<sup>182</sup> De acuerdo con ello, el misterio constituye uno de los aspectos fundamentales que las caracteriza. Gracias a esta cualidad, el hablante de los textos las percibe como seres vinculados con lo sacro. Desde la sublimación de su belleza hasta la animalización de sus instintos, los textos rojianos configuran figuras femeninas cuyos rasgos las vuelven seres casi sobrenaturales: la sangre encarnada en cuerpo de “La loba”, el mármol ardiente de “Las hermosas” y la nariz de arcángel plasmada en “Retrato de mujer”, son algunos de los rasgos que configuran la belleza de las mujeres de *Contra la muerte*.

Heterogéneas, incomprensibles y ajenas, representan una realidad inasible que, por lo mismo, es objeto de deseo por excelencia. Aquello que ocultan parece entrañar una verdad profunda de la existencia y por lo tanto en ellas se busca respuestas a los enigmas de la misma. Este carácter oculto e inalcanzable las aproxima a lo sagrado, pues las liga con el misterio, elemento que, como se estableció previamente, es una de las cualidades más representativas de dicha realidad. Ante tal misterio, el autor se confiesa sobrepasado e incluso derrotado, lo cual hace crecer su atracción y deseo. En tales sentimientos radica el interés del poeta por indagar en lo femenino:

La mujer es mi fascinación tanto en las cuerdas fisiológicas como en el orden del eros. Octavio Paz, nuestro niño que se acaba de morir o no morir, decía algo así como: “dialéctica del amor”. No entiendo. Yo entiendo el pensamiento mío, que es la peripecia del perdedor respecto al eros. ¡Cuándo no pierde uno, y qué bueno además perder y alcanzar a entender eso de la pérdida! La mujer es epicentro de todo mi ejercicio pero no se crea que por eso soy un concupiscente, un libidinoso o un pornógrafo.<sup>183</sup>

Entre los poemas que conforman el volumen aquí analizado, el que aborda más abiertamente el tema del misterio femenino es “Retrato de mujer”. En él, el sujeto lírico dedica una despedida llena de añoranza y melancolía a una mujer que amó y que ahora ya no está presente. Es a partir de ello que elabora un “retrato” en el cual no habla de las características

<sup>181</sup> Marcello Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

<sup>182</sup> Esteban Ascencio, op. cit., p. 63.

<sup>183</sup> Eduardo Milán, Entrevista con Gonzalo Rojas “El poeta genealógico” [en línea] *La Jornada semanal*, 25 de junio de 2000, [23/07/2010], disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/25/sem-rojas.html>

físicas de su amada, sino de los momentos compartidos y de la impresión que ella ha dejado en su espíritu, una de esas impresiones es la fascinación ante su misterio y ausencia:

Vienes y vas, y adoras al mar que te arrebató con su espuma,  
y te quedas 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.

Entonces, aquello que permanece de la imagen de dicha mujer es su fugacidad y misterio; es una mujer mutable y no poseída, de este modo se convierte en sacra, puesto que se halla fuera de todo alcance para el yo lírico. Un ejemplo similar de una mujer inasible se encuentra en el poema “La loba”, en él, igual que en el anterior, el tema central que aborda es el del amor perdido que se ha vuelto imposible. Tal amor se manifiesta en la figura de una mujer (loba) a la que el sujeto lírico ama a la distancia:

impalpable, profunda,  
[...] girante, así, perfecta, con tu negro vestido  
y tu pañuelo verde, y esa cintura, amor,  
y esa cintura.

Pero hay en estas mujeres algo que las mantiene lejanas y que está muy ligado al misterio. Ellas presentan en su esencia algunos elementos de superioridad que las vinculan con lo sagrado. En “La loba” uno de ellos es la levedad y el carácter volátil que le permiten elevarse por encima del sujeto lírico, quien no puede más que sublimar la imagen de su amada, llegando al grado de venerarla y colocarla en el sitio de la divinidad:

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 [...]

Dicha percepción de lo sacro en la mujer también aparece en la descripción realizada dentro del poema “Retrato de mujer” en el cual el yo lírico habla de una mujer sobrenatural que es capaz de mirar lo invisible y cuya belleza celestial, eterna y sagrada es tan grande que consigue agitar profundamente el ánimo de aquél que la ama. Para elaborar tal descripción sublime de su amada, el yo lírico compara cada uno de sus rasgos con un elemento simbólico distinto; cada uno de ellos liga lo femenino y lo sacro, desde múltiples perspectivas, así los ojos que permiten ver incluso lo invisible, convierten a la mujer en ser mágico con la cualidad de los videntes; la nariz, que posee la belleza de un arcángel, le proporcionan un carácter celestial y, de

forma más evidente, “algo sagrado y sin edad” en la frente redondean la imagen de la mujer sagrada cuyo rostro “es rostro del Espíritu”:

[...] Voy a pintarte tu rostro en un relámpago  
tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible,  
una nariz arcángel y una boca animal, y una sonrisa  
que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuela de tu frente,  
mujer, y me estremece, porque tu rostro es rostro del Espíritu.

Sin embargo, de entre todas estas características hay una que parece alejarse de la elevación sacra: “una boca animal”. Y es que la animalidad remite a todo lo corpóreo, temporal y por lo tanto profano. De este modo surge otro aspecto importante que caracteriza a las mujeres en la poesía rojiana; presentan siempre una esencia ambigua que fluctúa entre la corporeidad y lo etéreo. En algunas de ellas domina su parte física y tangible y en otras está más presente su carácter sublime y trascendente, sin embargo ambos aspectos conviven de forma constante e inseparable al interior de cada uno los textos. Con respecto a tal convivencia, Elisa Di Biase declara: “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”<sup>184</sup>.

Es decir: la materialidad física de las mujeres es parte imprescindible de su sacralidad. Así, el cuerpo y lo sagrado, en apariencia lejanos, se complementan de manera similar a la que lo hacen los elementos sacros y profanos en otros textos de *Contra la muerte*: uno depende del otro y ambos son indispensables en el camino humano hacia la trascendencia. Tal aspecto puede verse en “Las hermosas”, texto ejemplar para hablar de la elaboración de la belleza femenina en *Contra la muerte*, puesto que en él aparecen condensados los rasgos más característicos que presentan las mujeres en la poesía rojiana:

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.

Como puede verse, en ellas no domina ni lo eterno ni lo contingente, en su lugar, la combinación de ambos elementos hace que ellas sean “algo más”, algo profundamente incomprensible y al mismo tiempo lleno de sabiduría. En el mismo texto, una de las primeras manifestaciones de dicha corporeidad es la belleza: “El poeta no deja de exaltar la belleza, la rotunda presencia de lo corpóreo, su capacidad para abrirnos las puertas de lo Eterno”.<sup>185</sup> Es por ello que elabora una representación del cuerpo femenino a partir de los rasgos que lo vuelven eróticamente atractivo.

<sup>184</sup> Di Biase. op. cit., p. 95.

<sup>185</sup> Idem., p.17.

En un primer momento, la mujer es presentada como energía encarnada: electricidad y calor hechas cuerpo: “Eléctricas, desnudas en el mármol ardiente que pasa de la piel a los vestidos”, “Cálidas impalpables del verano que zumba carnicero”. Ellas son una fuerza poderosa que mueve al sujeto a desearlas y buscarlas con fervor:

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.

Otro rasgo particular que aparece en este poema es el empleo de imágenes que hacen referencia a elementos de la naturaleza, ejemplo de ello es que “Las hermosas” “germinan, germinan como plantas silvestres/ en la calle,/y echan su aroma duro verdemente.” De este modo, el autor recurre a una simbología elemental que también aparece en “¿Qué se ama cuándo se ama”. En este texto, el cuerpo femenino es descrito a partir de: “sus rosas, sus honduras, sus volcanes”, que remiten a los elementos físicos de la sensualidad femenina; lo senos, las caderas, los genitales, tal vez los labios. Entonces la mujer es equiparada con el espacio natural y telúrico; su materialidad física se asemeja a la madre tierra, pues posee una hermosura primigenia y por lo tanto adquiere la fuerza genésica que de ella emana. Tal elaboración se origina en el hecho de que, para el poeta, la mujer es el origen de la vida, la fuente y el fundamento de la existencia humana: “De la mujer es de donde sale la especie; ellas son la especie.”<sup>186</sup>

Como afirma Elisa Di Biase: “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”.<sup>187</sup> Puede verse en la última estrofa de “Los amantes”, en la cual el sujeto lírico, al descubrir que su amada espera un hijo encuentra en una revelación que le muestra la fuente de la vida misma: la maternidad. De tal modo la mujer pasa de ser amada a ser madre y recibe así elementos de sacralización distintos, sin que por ello pierda su materialidad física anterior; es entonces mater-matriz-materia, elementos que representan su fecundidad sacra. Así la culminación del eros, transfigurado en la preñez femenina lleva al enunciante de los textos a vincularse de manera inmediata con lo sagrado:

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.

<sup>186</sup> Esteban Ascencio, *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas*, p. 63.

<sup>187</sup> Di Biase, op. cit., p. 21.

Tal poder fecundo es representado en el texto a partir del símbolo de la sangre “[...] esa palabra “sangre”, esa palabra suprema, esa palabra reina, siempre tan plena de misterio, de sufrimiento y de terror, esa palabra vaga, pesada y glacial.”<sup>188</sup> La sangre es para el poeta la manifestación física de la sacralidad femenina, gracias a ella la mujer es capaz de concebir y por lo tanto es una fuente de vida innegable. Asimismo, la sangre menstrual liga lo femenino con la luna y al mismo tiempo con la temporalidad, puesto que la sumerge dentro de un proceso cíclico que se repite periódicamente: “la sangre es temible porque es dueña de la vida y la muerte, pero también porque en su femineidad es el primer reloj humano, el primer signo humano correlativo del drama lunar.”<sup>189</sup>

Dicho fluido corporal también puede vincularse con lo oscuro, con el misterio y con lo desconocido, permitiendo nuevamente que se lleve a cabo un proceso de sacralización de lo femenino, misterio que, según Octavio Paz, al revelarse “[...] abre las puertas de la noche y de la verdad; la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida, la noche y el día.”<sup>190</sup>

En este texto la experiencia erótica, desde el mero impulso de unión, constituye una vía de trascendencia, porque despoja al hombre de su identidad como sujeto individual para devolverle la unidad perdida con el todo y porque le otorga la posibilidad de penetrar en el misterio sacro de lo femenino, a partir del cual consigue perpetuarse y volver al origen de la vida en el acto mismo de engendrar un nuevo ser.

Así la construcción del eros en los poemas de *Contra la muerte* adquiere diversas representaciones que van desde el deseo puro e idealizado, hasta la unión sexual, pasando por la sacralización de lo femenino, la procreación y la inquietud mística. Todas estas connotaciones tienen, en mayor o menor medida, una tendencia hacia lo sacro que convierte la experiencia erótica en camino hacia lo trascendente.

---

<sup>188</sup> Citado por Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas...*, p. 113.

<sup>189</sup> *Idem.*, p.115.

<sup>190</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 245.

## VI. MUERTE, FINITUD Y RETORNO. LA CONCLUSIÓN DEL CICLO

De entre todos los aspectos de la existencia humana sin duda alguna el más determinante en la búsqueda de lo sagrado es la muerte. El hombre sabe que morirá y que no puede escapar a ello, por lo tanto, la muerte resulta la mayor de las certezas y, al mismo tiempo, el más grande de los misterios. Ésta, con su presencia imperiosa, significa para el sujeto la revelación de los límites que enmarcan y condicionan su manera de ser en el mundo pero, al mismo tiempo, lo empuja a intentar transgredirlos, a buscar la trascendencia, la eternidad.

La conciencia de mortalidad ha llevado al ser humano a construir, a preguntarse, a crear caminos para encararla, conocerla e incluso intentar vencerla. El mayor de ellos es la religión, la que le permite encontrar respuestas ante los enigmas que se esconden tras la muerte y le ayuda a explicarla elaborando escatologías diversas en las que tal realidad se presenta íntimamente unida a lo sagrado; la creencia en el paraíso, el inframundo, la transmigración de las almas y todas las teorías acerca de la vida después de la muerte son manifestaciones de dicha relación.

De tal manera, la conciencia de la muerte implica cierta paradoja esencial, puesto que, gracias a ella, el hombre puede partir de lo finito hacia la infinitud. Greta Rivara, explora la paradoja esencial que representa tal obsesión humana por ella: “La muerte es, paradójicamente, una de las obsesiones más inmortales del ser humano. Certeza única que nos ha aguijoneado para la construcción de la inmortalidad”.<sup>191</sup> Así, ante la innegable noción de su esencia mortal, el hombre comienza a elaborar una serie de construcciones culturales que le permiten aproximarse a dicha realidad.

Sin embargo, lo cierto es que no es posible tener una comprensión clara y total acerca de la muerte. Más allá de saber que tarde o temprano llegará, el conocimiento sobre ella permanece vedado, puesto que es imposible experimentarla y dar cuenta de ella, en tanto que al hacerlo el ser deja de existir. Por lo tanto, las reflexiones que se elaboran al respecto siempre se vinculan, más que con la muerte en sí, con la vida misma. Desde muy diversos ámbitos: el intuitivo, el fisiológico, el emotivo, el religioso y, por supuesto, el filosófico, dichas reflexiones parten de la muerte para desarrollar una actitud vital.

La reflexión poética no escapa a dicha situación; la gran mayoría de los poetas dedican una parte importante de su escritura a poetizar acerca de la muerte, manifestando así una postura existencial y una cosmovisión particular que emanan de ella. Gonzalo Rojas no es la excepción. En su poesía, el chileno se preocupa también por indagar en lo mortal, con todo lo que esto implica, y es esta preocupación, como todas las demás en su obra, una búsqueda elegida que lo lleva a vincularse con lo sagrado. Al respecto, Marcelo Coddou identifica en la poesía rojiana

---

<sup>191</sup> Greta Rivara, op. cit., p. 13.

una relación dicotómica fundamental entre vida y muerte que sirve de eje estructural para la escritura del poeta, en sus palabras: “la estructura fundamental de su obra parece fundarse en una oposición clave, VIDA/MUERTE, en que cada término —y la oposición misma— conllevan múltiples valencias, pero cuyos sentimientos e intuición poética básicos no varían sino que van afirmándose —haciéndose, así, cabalmente precisos—, en tanto que para su expresión el poeta encuentra la palabra más justa”.<sup>192</sup>

Sin embargo, como se desarrollará más adelante, la relación vida-muerte en la poesía rojiana no se da precisamente de manera antagónica. El autor no coloca estos dos aspectos como polos opuestos, por el contrario, muerte y vida en sus poemas forman partes inseparables de la realidad esencial del ser humano y se integran para permitirle acceder a lo sagrado. Es por ello que el autor, en sus textos dedicados a la muerte, manifiesta una postura muy clara que se hermana con las demás vertientes de su poesía. De tal modo, declara la presencia en su obra de: “otra cuerda: la tanática, es decir la cuerda de la muerte, con la condición, en el caso mío, de que no debo hacer elegías reverenciales ante el desconsuelo por la pérdida de quien ha muerto y yo quise tanto; son, mas bien, elegías irreverentes las mías; uno de mis libros se llama justamente *Contra la muerte*.”<sup>193</sup>

El hecho de nombrar un volumen completo, él que aquí nos ocupa, de tal modo, revela la gran importancia que tiene la muerte para el poeta. Dicho título manifiesta un claro interés por lo mortal que, como él mismo menciona, no es una actitud de desgarró y temor, sino un enfrentamiento activo que mantiene cierta solemnidad y tristeza pero se aleja de la rigidez y el llanto desbordados: “por tono personal, la muerte no se me da por miedo, sino por una reverencia elegiaca.”<sup>194</sup> La manera en que se lleva a cabo tal enfrentamiento será el punto central de reflexión del presente capítulo.

¿Qué es lo que importa de la muerte al autor? ¿De qué manera se asume tal realidad al interior de su obra? ¿Cómo se vincula ésta con lo sagrado? Para responder tales interrogantes, en el presente apartado se llevará a cabo un análisis de los poemas del libro que abordan como tema central la muerte desde el punto de vista de la finitud y el retorno al origen. Dicho análisis estará sustentado en la búsqueda de un repertorio simbólico dedicado a representar la muerte, pero, más allá de ello, se enfocará a descubrir la postura poética y religiosa que ante tal fenómeno se asume en cada texto. Como apoyo se retomarán algunos de los postulados que hace Greta Rivara en su estudio sobre la finitud anteriormente citado, además de las reflexiones que ella hace acerca de la idea del “ser para la muerte” enunciada por Heidegger en *El ser y el tiempo*.

---

<sup>192</sup> Marcelo Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

<sup>194</sup> Esteban Ascencio, op. cit., p. 83.

Con base en lo anterior, este capítulo constituirá el cierre del ciclo temático-vital que estructura el presente trabajo y a partir del cual se construye una visión de lo sagrado en el volumen analizado. Aquí la muerte, al igual que el erotismo y el nacimiento, será planteada como una posibilidad vital del ser humano que deja entrever en cada poema una búsqueda religiosa y trascendente, búsqueda que al mismo tiempo se afirma en cada uno de los fenómenos de la vida misma.

#### A. FINITUD Y CONDICIÓN HUMANA

"El ser pensó su muerte y se volvió humano",<sup>195</sup> declara Greta Rivara al comenzar a reflexionar sobre la finitud del hombre, y es que la conciencia del ser humano acerca de su propia situación mortal define la condición de éste ante el mundo y ante su propia existencia. Saberse finito le permite diferenciarse de los otros seres y lo conmina a crear, a vivir en el tiempo y, por lo tanto, a existir humanamente. Es gracias a ello que la noción de finitud está presente en toda la historia del pensamiento, desde Platón hasta Heidegger, pasando por San Agustín, la poesía romántica, el existencialismo y la gran mayoría de las creaciones humanas.

Sin embargo, el carácter finito del ser humano atañe no solamente a su condición mortal: "La finitud no se reduce a la muerte: el hombre es finito en todo lo que hace, hasta en el conocimiento, pues en todo es ese ser frágil pero inmensamente libre y creador de su mundo".<sup>196</sup> Es por ello que tal noción posee diversos rostros, todos ligados entre sí por constituir un límite que enmarca el ser de los hombres. De tal modo, finitud es también diversidad, contingencia, temporalidad, espacio físico limitado, constitución biológica y muchos otros aspectos que sirven de frontera para marcar la individualidad de un sujeto.

Finitud es entonces un atributo esencial del hombre que caracteriza cada aspecto de su constitución como tal. Esto permite que existan diversos puntos desde los cuales puede reflexionarse acerca de tal limitación constitutiva. Según el que se elija, puede hablarse del hombre como ontológicamente finito, gnoseológicamente limitado o existencialmente circunscrito, entre otros calificativos. Desde el punto de vista gnoseológico, la finitud humana se manifiesta en el hecho de que el hombre está ceñido a ciertas barreras que delimitan los alcances de aquello que conoce y comprende; tales limitantes le impiden extender las fronteras de su conocimiento más allá, haciendo que sólo sea posible asimilar algunos fragmentos de la realidad.

Por otra parte, la finitud, en su sentido existencial, está vinculada con la reacción afectiva del sujeto ante el conocimiento de sus límites. Tal aspecto afectivo se manifiesta como frustración e impotencia en el hombre al plantearse ciertos objetivos en su vida cotidiana y no poder alcanzarlos todos a plenitud. Sin embargo, aquella faceta de la finitud humana que

---

<sup>195</sup> Greta Rivara, op. cit., p.19.

<sup>196</sup> Idem., p.110.

engloba todas las otras es la ontológica, es decir, la finitud como característica primordial y determinante del ser. Ésta noción se relaciona profundamente con la mortalidad y el carácter temporal e histórico del hombre. Una de las reflexiones filosóficas contemporáneas más significativas al respecto es la que lleva a cabo Heidegger en *El ser y el tiempo*, libro dentro del cual denomina tal condición finita del hombre (“ser-ahí”) con el término “ser para la muerte”. Como afirma Greta Rivara:

‘Ser para la muerte’ es la expresión con la que Heidegger denomina la estructura ontológica propia del ser-ahí a partir de la cual explica la finitud y la temporalidad que ontológicamente nos constituyen. Asimismo, la expresión designa la realidad existencial de un ente cuya estructura finita lo hace ser ‘relativamente a su muerte’ en el sentido en que la muerte no es un hecho que venga a agregarse sobre otros, sino que en la medida en que el ser-ahí es finito ontológicamente es ‘ser para la muerte’.<sup>197</sup>

Tal reflexión acerca de la finitud planteada por Heidegger coincide en diversos puntos con la que se presenta en los poemas de *Contra la muerte*. El primer punto de contacto entre ellos se presenta precisamente en el reconocimiento de la muerte como un rasgo ontológico que determina al hombre como ser finito. El poema que manifiesta tal consciencia con mayor claridad es el titulado “Mortal”:

#### MORTAL

Del aire soy, del aire, como todo mortal,  
del gran vuelo terrible y estoy aquí de paso a las estrellas,  
pero vuelvo a decirte que los hombres estamos ya tan cerca los unos  
de los otros  
que sería un error, si el estallido mismo es un error,  
que sería un error el que no nos amáramos.

Desde el título el poeta pone de manifiesto de forma muy evidente la temática y perspectiva que desarrollará en el poema, en él la muerte se expresa ya como la condición determinante del ser humano, puesto que aparece, no en su aspecto abstracto, sino calificando al sujeto lírico desde su esencia “Mortal”. El primer verso del poema confirma lo anterior, pues comienza con una autodefinición del hablante del texto que se lleva a cabo a partir de la imaginación aérea “Del aire soy, del aire, como todo mortal”. Con ello sale a relucir uno de los símbolos elementales más representativos de la obra de Gonzalo Rojas: el aire, representación espacial de la condición finita del hombre.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Idem., p. 47.

<sup>198</sup> En este poema se muestra nuevamente un recurso que forma parte importante de los procedimientos poéticos de *Contra la muerte*: la creación de un espacio simbólico a partir del vínculo que se establece entre el ser humano y lo sagrado. Como ya se definió en el marco teórico, una visión religiosa del cosmos implica la ordenación de espacio a partir del establecimiento de un ámbito sagrado y uno profano. En la cosmovisión rojiana, dicho espacio se configura a partir de un eje vertical en el que lo sacro puede

El espacio aéreo es para el poeta, por su carácter etéreo y su flujo constante, una representación de lo temporal. Habitarlo significa existir en la dinamicidad y sucesión de cada instante es, por tanto, el espacio del cambio, lo contingente y al mismo tiempo de las posibilidades. Por ello Gastón Bachelard afirma: “En el reino de la imaginación, el aire nos libera de las ensoñaciones substanciales, íntimas, digestivas. Nos libera de nuestra adhesión a las materias: es, pues la materia de nuestra libertad.”<sup>199</sup> La finitud representada como aire es la imagen de la libertad humana ante la posibilidad de existir.

El sujeto lírico asume tal condición aérea como parte ontológica de su propio ser, en tanto que afirma “soy del aire”. El uso del verbo ser hace que dicha declaración no sea solamente una forma de ubicarse en el mundo sino también una manera de definirse como individuo y como integrante de la humanidad, de este modo se incluye a sí mismo dentro de la misma condición etérea y mortal. Por otro lado, la actitud que toma el sujeto ante su finitud es la expansión, puesto que habita el aire en la forma de un “gran vuelo”. En la presente tesis, dentro de la sección dedicada al nacimiento, ya se había hablado brevemente acerca del símbolo del vuelo como parte de una actitud vital del hablante de los textos rojianos, en el presente ejemplo significa, para el sujeto, la afirmación de sí mismo desde la consciencia de su finitud. En tal sentido se vincula nuevamente con lo planteado por Heidegger pues, como afirma Rivara:

En términos de Heidegger, la posibilidad de asumir el ser para la muerte nos otorga la posibilidad de empuñar una “existencia propia”. ¿Cómo reconocer que por ser finitos podemos ser ese proyecto abierto a posibilidades que somos? ¿Cómo reconocer el nexo finitud-libertad? Heidegger es una vía de respuesta que apunta a vislumbrar otra comprensión del ser y, por tanto, otra comprensión de la muerte y de la vida.<sup>200</sup>

De este modo, el enunciante de los poemas de Rojas encuentra en su finitud una vía de auto afirmarse y existir libremente. Sin embargo, en ella no deja de presentarse cierto rastro de temor puesto que la muerte sigue siendo para él algo misterioso y sublime, algo que lo sobrepasa; es por ello que califica a su vuelo mortal con el adjetivo “terrible”, cualidad que en cierto modo hace que la noción de la muerte aquí planteada remita al *tremor* o terror ante lo sacro del que habla Otto al definir lo “numinoso”: “Es éste un terror de íntimo espanto, que nada de lo creado, ni aún lo más amenazador y prepotente, puede inspirar”.<sup>201</sup> Muerte y sacralidad se unen entonces en la forma de un temor atávico que surge en el sujeto a partir del enfrentamiento con la incertidumbre de existir.

---

hallarse en tanto en lo celeste, como en lo telúrico o en lo acuático, mientras que el aire es el espacio intermedio en el que transcurre la temporalidad profana.

<sup>199</sup> Gastón Bachelard, *El aire...*, p. 170.

<sup>200</sup> Greta Rivara, op. cit., p. 15.

<sup>201</sup> Rudolph Otto, op. cit., p. 23.

Posteriormente, tras haber asumido su ser mortal, el sujeto lírico del poema define la manera de experimentar tal finitud, pasando así de un nivel ontológico a un nivel existencial. Afirma entonces: “estoy aquí de paso a las estrellas” y de este modo el carácter finito que lo determina es experimentado vitalmente en la forma de un viaje, símbolo muy representativo de transcurrir vital. En el texto, tal viaje tiene la peculiaridad de ser un viaje ascensional, es decir, un vuelo onírico.

Tan clara manifestación de verticalidad, implícita en el poema, pone en evidencia una vocación de asenso en el yo lírico; esta verticalidad lleva consigo un fin trascendente, pues, en palabras de Eliade: “ningún mundo es posible sin la verticalidad, y esta dimensión, por sí sola, evoca la trascendencia.”<sup>202</sup> Lo anterior se ve reforzado con el hecho de que la meta a alcanzar en tal viaje sean las estrellas, elemento que se asume como representación cósmica de lo alto, lo luminoso y, en ese sentido, de lo sacro. Así, el sujeto del texto vive en la temporalidad pero su meta es lo eterno e infinito que vislumbra en el firmamento

Finalmente, en los últimos versos del poema, el sujeto habla a un interlocutor desconocido al cual, a manera de exhortación, dirige algunos versos en los que lo incita a establecer una relación de hermandad con los demás hombres, hermandad que se hace posible desde su mortalidad compartida. Ésta característica ontológica permite al hablante establecer una proximidad entre él y sus congéneres, por lo cual declara: “los hombres estamos ya tan cerca los unos de los otros [...] que sería un error el que no nos amáramos”; a partir de tal proximidad surge en él la voluntad fraterna de amar a sus semejantes.

Dicha necesidad afectiva recuerda la sentencia cristiana “Amaos los unos a los otros” y, sin embargo, en este caso proviene de un vínculo primigenio que parte de la muerte misma. De esa manera se presenta nuevamente una conjunción entre *Eros* y *Thanatos*, en tanto que es la propia conciencia mortal la que lleva al sujeto lírico a experimentar un deseo de unión con los otros, deseo manifestado en el amor fraterno.

Otro de los poemas de *Contra la muerte* en los que se asume la finitud y la mortalidad como aspectos ontológicos del ser humano es “Los días van tan rápidos”. Este es un texto sobre la temporalidad de la existencia, pues habla del transcurrir de los días y su movimiento. Desde el primer contacto con él, el lector se coloca en un ámbito temporal, puesto que ya el título mismo contiene explícitas las ideas de sucesión, contingencia y cambio.

“Los días van tan rápidos” se ubica en un presente inacabado dentro del cual el sujeto principal es el tiempo mismo. De igual manera, la forma que adopta el verbo “van”, por su carácter durativo, pone en evidencia el proceso dinámico que se lleva a cabo y revela el encadenamiento de los días desde su periodicidad. Sólo después del tiempo, aparece el sujeto

---

<sup>202</sup> Mircea Eliade. *Lo sagrado ...*, p. 96.

lírico que comienza a hablar desde el vértigo que significa para él vivir en este transcurrir apremiante y reiterativo:

Los días van tan rápidos en la corriente oscura que toda salvación  
se me reduce apenas a respirar profundo para que el aire dure en mis pulmones  
una semana más, los días van tan rápidos

De este modo, la estrofa anterior revela una concepción ontológica según la cual el ser humano y la temporalidad son indivisibles y marchan juntos en un mismo cauce. Los días y su paso son, en este texto, la primera gran evidencia de la finitud del hombre. Ante ellos, el sujeto del poema mira su impotencia y su destino. Por lo tanto funcionan como el espejo en el que el hombre ve reflejados sus propios límites. Tal conciencia es experimentada por el sujeto lírico como una manifestación originaria del vértigo y la premura. Dicha situación se materializa en el texto a partir de dos modificadores: los adverbios “tan rápido”; éstos expresan cierta incapacidad del sujeto de asir, detener o incluso concebir a cabalidad dicho tiempo que transcurre.

Al ser consciente de la existencia del tiempo y de los efectos que produce sobre su cuerpo, el yo lírico experimenta una gran angustia, una sensación de carencia y hambre por la vida. No hay para él mas salvación que la vida misma, el aferrarse a su propia humanidad, a su respiración. Por lo tanto nuevamente la muerte lleva a la afirmación de la vitalidad puesto que la muerte inevitablemente está vinculada con la vida.

Por otro lado, un aspecto importante que también se observa en los versos citados es la mención de “la corriente oscura”, ésta imagen acuática elemental es otra representación del transcurrir del tiempo, pero esta vez desde su aspecto misterioso e inaccesible. Al ser oscura, dicha corriente se relaciona íntimamente con el enigma de lo sagrado y la incapacidad del sujeto de desentrañarlo; mientras que, el hecho de que sea fluyente habla, nuevamente, de su dinamicidad y contingencia. Ambas cualidades forman parte de un simbolismo muy antiguo que vincula lo acuático con el tiempo, la muerte y lo sagrado.

Así lo reconoce Gilbert Durand al afirmar: “La primera cualidad del agua sombría es de carácter heracliteano. El agua sombría es “devenir hídrico”. El agua que corre es amarga invitación al viaje sin regreso: uno nunca se baña dos veces en el mismo río, y éstos nunca remontan a su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable”.<sup>203</sup> Esta unión entre el tiempo, la muerte y el hombre se vuelve cada vez más estrecha y evidente conforme avanza el poema; si en la primera estrofa el sujeto miraba el movimiento de los días desde el exterior, a partir de la segunda, es él mismo quien se desplaza de la misma forma que lo hace el tiempo.

Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen, no me espera  
nadie allá, voy corriendo a la materna hondura

---

<sup>203</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas ...*, p.100.

donde termina el hueso, me voy a mi semilla,  
 porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas  
 y en el pobre gusano que soy, con mis semanas  
 y los meses gozosos que espero todavía.

Al igual que en el poema anterior, el sujeto lírico asume frente a su finitud una postura activa, un camino consciente que proviene del saberse mortal y, del mismo modo que ocurre en el texto previamente citado, el camino emprendido por el sujeto de “Los días van tan rápidos” tiene un destino marcado, que nuevamente lo conduce desde lo temporal a lo infinito. Entonces, éste afirma: “voy hacia mi origen, a la materna hondura donde termina el hueso, me voy a mi semilla”, este viaje emprendido por el yo lírico desde su finitud, tiende a la trascendencia, entendida en términos de reunión con la totalidad del cosmos.

Asimismo, puede percibirse que entre ésta estrofa y la primera se realiza una serie de cambios significativos que llevan al poema hacia una dirección distinta. Todas estas modificaciones se relacionan estrechamente con el sujeto lírico que, si en un principio era un observador pasivo, ahora participa de la acción; no se transforma en un sujeto completamente activo, porque su voluntad sigue subordinada a algo fuera de él, sin embargo se convierte en el centro de lo que sucede.

Junto con los cambios experimentados por el sujeto ocurre otra transformación importante; un cambio de actitud que manifiesta el yo del poema frente a la inminente sucesión de los días. Mientras que en un primer momento el sujeto se expresa en un tono ansioso y angustiado, aquí manifiesta una calma absoluta. Ya no hay quejas ni lamentos ante el deterioro que causa el tiempo, estos han sido sustituidos por un tono de aceptación, casi de esperanza. Vivir en el tiempo ya no significa fatalidad sino apertura y posibilidad. Es anuncio de un nuevo comienzo, de una vida que se regenera desde la oscuridad. “Porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas”. Así, vida y muerte no se oponen sino que se suceden constantemente, son diversas pero una no existiría sin la otra.

Sin embargo, hay un momento dentro del texto en el que la vida, que en un principio parecía ser la única posibilidad a la que se aferra el ser humano, se transforma en algo risible y absurdo. Comienza la duda ante la propia existencia, porque al darse cuenta de que hay algo más fuera de ella el cuestionamiento es inevitable.

Uno está aquí y no sabe que ya no está, dan ganas de reírse  
 de haber entrado en este juego delirante,  
 pero el espejo cruel te lo descifra un día  
 y palideces y haces como que no lo crees,  
 como que no lo escuchas, mi hermano, y es tu propio sollozo allá en el  
 fondo.

Están la existencia, el aquí y el ahora pero al mismo tiempo ya no están porque la muerte es inminente y su presencia late en cada momento dentro de una sucesión cíclica e

interminable: vida, muerte, vida. Por ello la primera elección de rechazar los límites y tratar de mirar sólo la parte correspondiente a lo vivo no es más que un engaño un “juego delirante” con el que se intenta luchar, negar, ignorar; como si la ignorancia cancelara la rotunda verdad que es la finitud. La voz en el poema se burla de este autoengaño, del intento de no ver las evidencias que se reflejan en los espejos.

Si eres mujer te pones la máscara más bella  
para engañarte, si eres varón pones más duro  
el esqueleto, pero por dentro es otra cosa,  
y no hay nada, no hay nadie, sino tú mismo en esto:  
así es que lo mejor es ver claro el peligro.

Aparece entonces una idea de finitud distinta que se relaciona con la fisiología y la corporeidad. Es la manifestación física de la finitud ontológica que se asume afectivamente como “peligro”, el peligro de envejecer, de perder la belleza de desgastar el cuerpo mortal en el que se vive. De este modo, el poema constituye una crítica a ese miedo atávico del hombre a su finitud y a los múltiples intentos que ha emprendido para luchar de manera superficial contra algo que rebasa los límites del ser humano: la muerte. En el interior no hay diferencia, por más elaboraciones teóricas, médicas, cosmetológicas o religiosas que se pongan en juego, resulta imposible suspender artificialmente el tiempo, hombres y mujeres siguen muriendo desgastándose llegando al final.

## **B. “CONTRA LA MUERTE”. ANGUSTIA Y ACEPTACIÓN**

Después de adquirir consciencia de su condición finita, la primera emoción, la más inmediata que experimenta el ser humano es la angustia. Dicho sentimiento está determinado por el hecho de enfrentarse a la inminencia de la muerte, desconociendo lo que sucederá después de ella, además existe cierta desilusión que nace de saberse esencialmente limitado y del simple temor a dejar de existir. Así, cada muerte ocurrida a su alrededor recuerda al hombre su propia finitud, le reitera su mortalidad y aumenta su certeza ante ella. Por lo tanto, según Greta Rivara: “el ser humano supo siempre que cada muerte le disminuye. Este saber le impulsó no sólo a restituir el espacio hurtado sino que le embriagó, lo hizo lanzarse fuera de sí para construir un ‘plus’ que de algún modo pudiese cubrir el espacio perdido, roído, disminuido por la muerte.”<sup>204</sup> Entonces, la angustia se convirtió en el primer motor de la creación y la cultura, pero antes de ello fue necesario un primer contacto con la emoción, el sujeto tuvo que hundirse en ella asumirla y tratar de escapar a sus alcances.

Dentro de los poemas de *Contra la muerte* es quizá aquel que da nombre al volumen el que manifiesta con mayor claridad dicha angustia existencial, búsqueda atribulada y gran interrogación acerca del destino de los seres humanos. El texto comienza con un lamento

<sup>204</sup> Greta Rivara, op. cit., pp. 112-113.

evasivo, mediante el cual el enunciante del poema manifiesta un rechazo absoluto ante la muerte de sus semejantes que resulta ser el reflejo de su propia condición mortal. Dicho lamento es expresado de manera exacerbada llevando al sujeto al paroxismo y el desgarró. Desde tal actitud enuncia:

Me arranco las visiones y me arranco los ojos cada día que pasa.  
No quiero ver ¡no puedo! ver morir a los hombres cada día.  
Prefiero ser de piedra, estar oscuro,  
a soportar el asco de ablandarme por dentro y sonreír  
a diestra y a siniestra con tal de prosperar en mi negocio.

Así, las aproximaciones iniciales de éste hacia la finitud son la aversión y la negación, pues la mortalidad se le presenta como algo insostenible y trágico que no está dispuesto a asimilar de ningún modo. Antes que hacerlo, prefiere volverse insensible “ser de piedra, estar oscuro”, pues el hecho de conformarse con la finitud y sonreír falsamente ante ella le resulta inadmisibles, sin importar el beneficio que de ello pudiera obtener. No le importa entonces “prosperar en su negocio” pues aquello que para él es importante; su verdadero “negocio” es dar testimonio vital de la existencia, y de todo lo que experimenta el hombre como “ser en el mundo”:

No tengo otro negocio que estar aquí diciendo la verdad  
en mitad de la calle y hacia todos los vientos:  
la verdad de estar vivo, únicamente vivo,  
con los pies en la tierra y el esqueleto libre en este mundo.

Por lo tanto, el yo del poema se afirma a sí mismo a partir de la contingencia de su transcurrir cotidiano, los pies en la tierra lo mantienen bien arraigado al mundo material y terreno en el que se desenvuelve, al tiempo que la imagen física y mortal de su “esqueleto” le permite reconocerse y asumirse como ser libre. Tal situación no deja de ser contradictoria pues, mientras por un lado lo temporal parece ser la única posibilidad que le interesa al sujeto, por el otro la rechaza enérgicamente al manifestar una total inconformidad ante el hecho de tener que vivir condenado al destino inevitable de la muerte.

Greta Rivara ha reflexionado sobre tal situación, encontrando en ella un sentido originario en el que la angustia lleva a la evasión y ésta a su vez a la aceptación final: “Sin angustia no habría ocultación, de modo que el ocultamiento es justo el síntoma de la angustia – que no es accidental sino originaria– de la finitud, y es la posibilidad misma del desocultamiento”.<sup>205</sup> Por ello, después de haber renegado de la mortalidad, el yo lírico retorna a ella y la anuncia a todos como única posibilidad.

---

<sup>205</sup> Idem., pp. 79-80.

Es así que, al superar la angustia y asimilar su condición mortal, los intentos humanos por evadir la finitud le resultan inútiles y absurdos. Comienza entonces una crítica a las diversas elaboraciones culturales que buscan perpetrar al hombre y vencer sus límites. Religión y ciencia son la primeras en ser objeto de tal juicio. Para el sujeto lírico ambas resultan incapaces de cumplir a cabalidad su cometido puesto que, sin importar los avances tecnológicos o las teologías que se pongan en juego, la vocación ascensional del hombre no se ve saciada en tanto que es imposible liberarlo de las fronteras que lo limitan, la muerte a la cabeza de todas.

¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con nuestras máquinas  
a la velocidad del pensamiento, demonios: qué sacamos  
con volar más allá del infinito  
si seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir  
fuera del tiempo oscuro?

Dios no me sirve. Nadie me sirve para nada.  
Pero respiro, y como, y hasta duermo  
pensando que me faltan unos diez o veinte años para irme  
de bruces, como todos, a dormir en dos metros de cemento allá abajo.

Ante el fracaso de los intentos de evasión que emprende el hombre aparece otra manera de trascender que puede llevarse a cabo sin negar la muerte e incluso partiendo de ella, esta es la aceptación de lo mortal como posibilidad existencial. El yo lírico de “Contra la muerte” llega a esta conclusión y por lo tanto, aunque sigue experimentando angustia ante la idea de morir, la asimila diciendo “Todo ha de ser así como ha de ser”. De este modo se cumple lo que Marcelo Coddou afirma acerca del poema que da título al volumen que aquí nos ocupa en cuanto a su postura frente a la condición mortal del hombre. De acuerdo con él:

Contra la muerte –uno de los poemas más representativos de la obra toda del poeta chileno y que diera título a uno de sus volúmenes capitales–, veríamos, que la invitación a que consideremos el mundo desde el punto de vista de la muerte, implica una empresa de desmixtificación, en lo que viene a coincidir también con momentos importantes de la poesía de Neruda, en esto tan próxima a Quevedo. Desde ella, desde la muerte, se ejerce un conocimiento auténtico, el que sobrepasa y desenajena del orgullo del que se obstina en ignorar la relatividad que le confiere al hombre su condición mortal, para satisfacerse en la seguridad falsa de sus poderes intelectuales.<sup>206</sup>

El poema entonces plantea una forma distinta de asumir la finitud desde la cual, sin negar la angustia que ésta provoca, es posible afirmar la vida. Para lograrlo es necesario dejar de evadir la muerte y alejarse de los engañosos métodos que parecen vencerla, puesto que es sólo a partir del reconocimiento de las propias limitantes que se pueden percibir también todas las posibilidades que se despliegan ante el ser.

---

<sup>206</sup> Marcelo Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

Por lo tanto: “El antídoto del tiempo no será ya buscado en el nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias, sino en la tranquilizadora y cálida intimidad de la sustancia o de las constantes rítmicas que escanden fenómenos y accidentes”.<sup>207</sup> “Contra la muerte” es entonces un conjuro que se sumerge en la angustia para encarar su condición mortal sin pretender con ello exorcizarla, sin darle la espalda, sino mirándola de frente y descubriendo en ella lo que la vida puede ofrecerle.

Una postura similar a la anterior aparece en el poema “A qué mentirnos”, que presenta también una postura vital para pensar la muerte. Sin embargo, dicho texto presenta la particularidad de que en él la angustia frente a lo mortal deja de estar en primer término para pasar a la abierta y franca aceptación. En este caso, el sujeto lírico no se niega a enfrentar su mortalidad, por el contrario, desde el primer verso elabora una crítica, algo desencantada, hacia ciertas formas engañosas y poco eficaces con las que el ser humano intenta disimular su finitud. Así el perfume, como los cinematógrafos y “la noche moderna”, son mentiras puesto que tratan, sin lograrlo, de vencer los olores del cuerpo, la realidad cotidiana y oscuridad y misterio de la noche primitiva, todos signos de la finitud y límites esenciales del hombre:

¿A qué mentirnos con la llama del perfume, con la noche moderna  
de los cinematógrafos, antecámaras terrestres del sepulcro?  
Pongamos, desde hoy, el instrumento en nuestras manos.  
Abramos, con paciencia, nuestro nido para que nadie nos arroje con lástima al  
reposo.  
Cavemos, cada tarde, el agujero, después de haber ganado nuestro pan.

En contra de cualquier evasión artificiosa, el poema propone adoptar una actitud responsable, dinámica y comprometida: “Pongamos, desde hoy, el instrumento en nuestras manos”. Dicha actitud tiene la forma de una exhortación que el enunciante del texto dirige a sus congéneres para no dejarse subyugar por la muerte y, en oposición a ello, decidir activamente la manera en que vivirán a partir de conocer su inminencia. Las exclamaciones: “Abramos, con paciencia, nuestro nido [...] / Cavemos, cada tarde, el agujero [...]” que en apariencia parecen invitaciones hacia la muerte, en realidad convidan a la vida pues hay que vivir con plena conciencia de la muerte para “que nadie nos arroje con lástima al reposo”. Entonces la muerte, más que un castigo o un destino trágico es “un regalo para todos” puesto que hermana y vuelve iguales a los seres humanos “los pobres y los ricos [...] los débiles, los fuertes, las madres, las rameras [...] todos caen y caen”:

Que en esa tierra hay hueco para todos: los pobres y los ricos.  
Porque en la tierra hay un regalo para todos:  
los débiles, los fuertes, las madres, las rameras.  
Caen de bruces. Caen de cabeza o sentados.  
Por donde más les pesa su persona, todos caen y caen.

<sup>207</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas ...*, p.199.

A partir de la estrofa anterior, el texto se transforma en una danza de la muerte que se vincula directamente con la tradición medieval de las “Danzas macabras”. Esta tradición originada en el siglo XVI, consiste en elaboraciones artístico-literarias que combinaban manifestaciones pictóricas, poesía y representación teatral. Dentro de ellas, el tema de la mortalidad humana es manifestado en la forma de un baile en el que la muerte, como personaje principal, comienza a llamar a diversos personajes, símbolos de las distintas jerarquías y estratos sociales, para que bailen con ella: “Riendo sarcásticamente, con el andar de un antiguo y tieso maestro de baile, invita al Papa, al emperador, al noble, al jornalero, al niño pequeño, al loco y a todas las demás clases y condiciones, a que la sigan.”<sup>208</sup>

De esta manera, el poeta se hermana con autores como Alfonso de Valdés (*Diálogo de Mercurio y Carón*), Juan de Pedraza (*Danza de la Muerte*), e incluso con Cervantes, Calderón de la Barca y Quevedo, para hablar del poder que tiene la muerte para igualar a todos los seres humanos, pues la muerte es condición ontológica del hombre, sin importar las particularidades de su existencia. Siguiendo esta tradición, el texto presenta la condición mortal de modo satírico pues habla de la muerte física empleando un tono burlón y sarcástico que lo lleva a describir a los seres que mueren actuando de manera torpe, antisoemne e incluso ridícula: “Caen de bruces. Caen de cabeza o sentados./Por donde más les pesa su persona,/[...] Todos caen y caen, y van perdiendo el bulto en su caída”.

Sin embargo, hay una importante diferencia entre la actitud manifestada en el poema de Rojas y aquella que aparece en las “Danzas macabras” medievales puesto que, mientras que en éstas predomina una visión de la condición mortal del hombre fundada en el temor. Aquí la muerte es una posibilidad e reintegración con un estado originario en el que el hombre era uno con el cosmos. Esto se debe a que, a pesar de presentar una visión amarga de la muerte “¿A qué mentirnos?” concluye hablando de tal realidad como un destino de reintegración hacia el que los hombres tienden “hasta que son la tierra milenaria y primorosa!”. De tal modo el texto da la pauta para hablar de otro aspecto fundamental para estudiar la poesía de *Contra la muerte*, éste es la muerte como retorno a una fuente primigenia.

### C. CERRAR EL CICLO. LA OTRA CARA DEL ETERNO RETORNO

De acuerdo con Greta Rivara: “La pulsión de muerte es regresiva y supone volver a los estados de ‘pre-vida’, volver a la muerte.”<sup>209</sup> Esta reflexión, fundamentada en la idea freudiana del *Thanatos*, plantea ante la muerte una actitud primigenia, un impulso que tiende a retornar a un estado anterior al de la existencia. Tal noción resulta muy significativa para el presente análisis puesto que *Thanatos*, entendida como voluntad de retorno, es una pulsión que también lleva al

<sup>208</sup> Johan Huizinga, *El Otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza, 1978, p. 206.

<sup>209</sup> Greta Rivara, op. cit., p.43.

ser humano a buscar la trascendencia y lo sagrado. La pulsión de muerte, desde esta perspectiva, es uno de los instintos que permiten la unión entre *Eros* y *Thanatos* pues lleva al hombre a buscar, de manera simultánea, la destrucción y la continuidad.

En su libro dedicado al erotismo, George Bataille afirma: "...para nosotros, que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser."<sup>210</sup> En otras palabras, la muerte, al terminar con todos los límites finitos del hombre, le hace a éste participar de una realidad ilimitada y continua, una totalidad que, como se ha afirmado anteriormente, es una de las formas que asume lo sagrado en la poesía de Gonzalo Rojas. Con respecto a esta actitud frente a la muerte Marcelo Coddou declara: "Lo que el propio Gonzalo Rojas dijera sobre *Transtierro* vale, en verdad, para toda su obra: "aspira a mostrar, y sólo a mostrar, la muerte-vida como búsqueda del origen".<sup>211</sup>

En concordancia con lo anterior, todos los poemas analizados en este apartado presentan, con mayor o menor profundidad, tal visión de la muerte. En ellos el sujeto lírico manifiesta una pulsión tanática, puesto que concibe el momento de morir como una meta; alcanzarla significa, por un lado, transgredir todas las barreras que lo restringen y, por otro, volverse uno con el cosmos. Un ejemplo muy breve pero revelador al respecto aparece en "Mortal", primer texto analizado en este apartado. En él, el yo lírico afirma sobre su propia condición: "Del aire soy, [...] y estoy aquí de paso a las estrellas".

Previamente ya se había reflexionado acerca de estos versos; en ellos la existencia mortal del hombre adquiere la forma de un viaje cuyo destino son las estrellas y esto revela una clara vocación de ascenso en el sujeto lírico, vocación que además es búsqueda de lo sacro. Sin embargo, cabe destacar que esta meta ubicada en las estrellas es precisamente la muerte. Por lo tanto, muerte y sacralidad se unen aquí mediante la simbología cósmica y celeste sobre la cual Mircea Eliade declara: "Podría decirse que la estructura misma del cosmos conserva viva la reminiscencia del ser supremo celeste."<sup>212</sup> Morir es entonces, además de fin y destino, una vía de ascensión, en un sentido imaginario, pero también en sentido religioso.

Algo similar a lo anterior ocurre en el ya citado final de "¿A qué mentirnos?". En este texto el símbolo mediante el cual se lleva a cabo la sacralización de la muerte es la tierra: "la tierra milenaria y primorosa!" a la que vuelven todos los mortales tras concluir su vida. De acuerdo con Micea Eliade dicha representación telúrica está fuertemente ligada a lo femenino: "La mujer está, pues, solidarizada místicamente con la Tierra; el parto se presenta como una variante, a escala humana, de la fertilidad telúrica."<sup>213</sup> De este modo, la tierra es la

<sup>210</sup> George Bataille, *El erotismo...*, p. 7.

<sup>211</sup> Marcelo Coddou, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

<sup>212</sup> Mircea Eliade. *Lo sagrado ...*, p.96

<sup>213</sup> Idem., p.107.

representación de la madre primigenia pero, al mismo tiempo, esta madre es también la muerte que recibe en su seno al hijo que vuelve a la fuente femenina donde se originó.

En contraste, dentro del poema “Contra la muerte”, la relación entre lo sagrado y la muerte se da de una forma mucho más compleja, puesto que, entre todos los poemas del libro, éste es el que presenta la perspectiva más evasiva respecto a lo mortal. En este sentido, el texto trata de distanciarse de lo mortal y afirma la trascendencia en la vida misma, negando con ello también cierta búsqueda religiosa de encontrar respuestas en realidades externas a ella:

Me hablan del Dios o me hablan de la Historia. Me río  
de ir a buscar tan lejos la explicación del hambre  
que me devora, el hambre de vivir como el sol  
en la gracia del aire, eternamente.

Por ello el poema culmina presentando una eternidad que se construye con el presente, con una existencia apasionada fundada en el ardor el ímpetu y el hambre por la vida, emociones todas originadas en la conciencia de que llegará el final y con él un nuevo principio. Así, junto con Greta Rivara, “Podemos decir entonces que la pulsión de Tánatos desata el proceso de vida y es su motor. Tánatos quiere encontrarse consigo mismo a través de Eros (la vida deseante, la acción, el vivir).”<sup>214</sup>

Finalmente, el texto que con mayor claridad manifiesta una noción de lo mortal entendido como “eterno retorno” es “Los días van tan rápidos”. En él la muerte es el reencuentro con la unidad y la posibilidad de una nueva vida. De acuerdo con ello la muerte es un destino, no solamente esperado, sino deseado e incluso perseguido por el sujeto lírico quien se dirige voluntariamente hacia ella puesto que ésta le proporciona la paz y el bienestar del hogar originario. Por ello la nombra “mi origen”, “mi semilla” y también la reconoce como “la materna hondura”. Hacia ella dirige su vida, es ella la que determina la fuente y la meta de su existir. De esta manera, en el poema se cumple lo que afirma Gilbert Durand cuando afirma: “El instinto de muerte radicaría en el deseo que tiene cada ser viviente de volver a lo inorgánico, a lo indiferenciado.”<sup>215</sup> Esto inorgánico e indiferenciado que menciona Durand es la continuidad de la que habla Bataille, la pre-vida, para Freud y para Gonzalo Rojas es “el gran palimpsesto de lo uno”, es decir: lo sagrado.

Dicha voluntad de muerte manifestada en el poema también pone de manifiesto una nueva perspectiva de eterno retorno según la cual la muerte representa un nuevo principio, una vuelta al punto de inicio desde el cual surgirá una vida renovada. En palabras de Gastón Bachelard: “la conciencia del eterno retorno es una conciencia de la voluntad proyectada. Es nuestro ser que vuelve a proyectarse, que vuelve a la misma conciencia, a la misma certidumbre

---

<sup>214</sup> Greta Rivara, op. cit., p. 44.

<sup>215</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas ...*, p.202.

de ser una voluntad; es nuestro ser que proyecta de nuevo el mundo.”<sup>216</sup> Por lo tanto morir abre la posibilidad de un nuevo comienzo, una existencia que se regenera a partir de la muerte.

Por otra parte, la noción de eterno retorno, trae consigo una concepción particular del tiempo según la cual la vida posee un ritmo propio cuya característica esencial es ser cíclico y reiterativo. Es así que a partir del tiempo finito y contingente, manifestado en la sucesión de los días, se puede construir otro tiempo, un tiempo absoluto que nace del proceso cíclico establecido entre vida y muerte. Sobre el ritmo, concebido como una experiencia vital y una cosmovisión, ha reflexionado Octavio Paz en su ensayo *El arco y la lira*; entre las afirmaciones que allí presenta, una que sirve para describir la postura rojiana de la muerte dice: “El ritmo reproduce la experiencia mítica de la “otra orilla” tanto como el hecho capital de la vida humana: nuestro nacimiento, que exige previamente la muerte del feto que renace en criatura. En suma, el “salto mortal”, la experiencia de “la otra orilla”, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer”.<sup>217</sup> De este modo es posible afirmar que ritmo, temporalidad y muerte son dos aspectos indisolubles que determinan el ser del hombre y ambos están presentes en la búsqueda humana de lo sagrado.

#### **D. VIDA PROFANA Y MUERTE SAGRADA**

Una vez establecida la relación de correspondencias entre vida y muerte que se manifiesta en los poemas de *Contra la muerte* es importante resaltar que en esta relación existe una presencia constante de la dualidad religiosa sagrado y profano, dicha dualidad es fundamental en el desarrollo de la presente tesis, pues en ella se sustenta la forma en que el hablante de los textos se vincula con la sacralidad. Para descubrir cómo es que tales conceptos se entremezclan al momento de hablar de la finitud humana, se tomarán como base el poema “Los días van tan rápidos” que constituye un ejemplo muy representativo al respecto, pues en él la relación vida-muerte es presentada a partir de un proceso simbólico que lleva a la sacralización.

El primer punto a destacar en este sentido es el hecho de que lo profano, al interior del poema, reside específicamente en el sujeto lírico y todo lo que rodea su existencia; los elementos y procesos que lo constituyen físicamente: pulmones, sangre, rostro y esqueleto son algunos rasgos en los que se encarna dicha realidad. De este modo, la finitud es el primer rasgo que coloca al ser humano en el ámbito de lo profano pues sus límites físicos y biológicos lo mantienen ligado al mundo material.

Junto con tales elementos, aparecen también algunas imágenes del mundo animal que colocan al ser humano en un plano de subordinación o inferioridad respecto a la muerte. Las

---

<sup>216</sup> Gastón Bachelard, *El aire...*, p. 195.

<sup>217</sup> Octavio Paz, op. cit., p. 123.

principales de ellas surgen cuando el sujeto lírico se autodescribe como “pobre gusano” o como “un pescado más con sus espinas”. Ambas representaciones remiten al “sentimiento de criatura” definido por Rudolph Otto como una de las emociones más características en la relación del hombre con el numen, “es decir, sentimiento de la criatura que se anega y se hunde en la propia nada y desaparece frente a aquél que está sobre todas las criaturas.”<sup>218</sup>

Y es que tanto el gusano como el pez son animales originarios que simbolizan el estrado larvario de la vida y, al mismo tiempo, el contacto inmediato con la sustancia primigenia. Ambos, desde espacios simbólicos distintos, son imágenes de una vida que comienza y se relacionan con la semilla o incluso con el feto humano. Es por ello que Gilbert Durand afirma: “El pez casi siempre es significativo de una rehabilitación de los instintos primordiales”.<sup>219</sup> Entonces, mientras el sujeto lírico se aproxima a la muerte comienza a adquirir estas formas naturales que lo hacen estar cada vez más cerca del origen.

De este modo, lo sagrado se encarna en la imagen de la muerte que, a pesar de ser la condición ontológica del hombre, se le presenta como algo exterior, lejano y misterioso. Con ella, el sujeto lírico establece una relación ambigua en la cual, sin importar que la muerte aparezca distante y oculta, tiene la capacidad de determinar la existencia humana. Para manifestar dicha relación, la muerte adquiere formas relacionadas con la oscuridad y el misterio hermanándose así con lo sagrado y al mismo tiempo con el origen, por ello la muerte es “materna hondura”, “semilla”, escritura en las estrellas e “invisible océano”.

Asimismo, la muerte se relaciona íntimamente con lo sagrado mediante un proceso de elaboración simbólica en el que ésta adquiere la forma de dos sustancias primordiales: el agua y la tierra, ambas materializaciones femeninas y elementales del origen y el fin del proceso vital. De estas dos representaciones, la que predomina en el texto es la imaginación acuática, no sólo para hablar de la muerte sino para encarnar también la vida. Entonces las imágenes del agua presentes en el poema se dividen para representar tanto lo sacro como lo profano. Esto hace que el agua aparezca en dos formas fundamentales: el agua fluyente y el agua estática.

La doble representación del universo acuático, es la manifestación de la dualidad primordial, de la preocupación constante que prevalece a lo largo de *Contra la muerte*. En ella se encarna la relación ambigua entre lo sagrado y lo profano, entre la condición mortal y efímera del hombre y la presencia de la sacralidad en su vida.

En su manifestación dinámica, el espacio acuático actúa dentro del poema como representación de la vida humana. El movimiento que hay en ella es imagen del cambio, del camino recorrido, es el paso de los días. Las aguas que se desplazan son mutables, accidentadas e impredecibles, como lo es la existencia de los hombres. De este modo, el agua fluyente es un constante pero transitorio transcurrir por el mundo. Materializada en la forma de un

---

<sup>218</sup> Rudolph Otto, op. cit., p. 18.

<sup>219</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas*, p. 223.

interminable río, el agua fluyente está atada a su temporalidad y por lo tanto es fugaz. No puede ser un fin, su labor es mediadora. Se desplaza con velocidad para alcanzar otras aguas y precipitarse en ese espacio estático y mortal, materializado en el “invisible océano”.

Por otra parte, el estatismo del agua es una de las más canónicas representaciones de lo sagrado y, en el caso de “Los días van tan rápidos”, de la muerte. Al tomar la forma de “la materna hondura” la muerte se vuelve sagrada puesto que agua, profundidad y estatismo son símbolos del misterio, de lo inefable, de lo oculto. Por lo tanto en el poema aquello que el sujeto no comprende de la finitud se oculta en los profundo de las aguas. Éstas son entonces aguas primordiales, principio y final, temor y esperanza. El yo lírico las llama “mi origen”, “mi semilla” o , poniendo énfasis en su profundidad y lejanía las alude diciendo “allá abajo”. En ellas se encuentra la muerte pero también el principio de la vida. “Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades; son *fons e origo*, el depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación.”<sup>220</sup>

Así, el vínculo entre el agua que fluye y el agua inmóvil es una forma de expresar la dualidad vida- muerte. Pero también la posibilidad de reintegración. A partir de las aguas, el enunciante del texto se reencuentra con la totalidad y de esta manera vida y muerte no se oponen sino que forman parte de un ciclo eterno en el que morir no es un final sino un nuevo principio. Desde su relación con lo sagrado, el agua en movimiento, es decir, la vida humana, adquiere rasgos de una realidad sacralizada. Deja de ser solamente un espacio finito y mortal, para convertirse en vía hacia el origen. Es un ánimo de reintegración, un espacio que posibilita la trascendencia. En ese sentido, el río de la vida humana adquiere la forma de *axis mundi*, centro del cosmos alrededor del cual se ordena todo. La unión de éste con el océano del origen es la abertura, la puerta que permite la comunicación del hombre con lo sagrado. Posibilita el tránsito entre una región cósmica y otra.

Por lo tanto, como se ha visto en el análisis aquí planteado, *Contra la muerte* manifiesta un discurso distinto sobre la condición mortal del hombre. Éste parte de la angustia originaria ante la desaparición del yo y ante el misterio de lo desconocida, para llegar a un momento de abierta asunción de la finitud en la que el ser humano se afirma como ser temporal y físico. En estos límites encuentra un espacio abierto de posibilidades vitales, entre ellas la trascendencia y la oportunidad de reintegrarse con la totalidad del cosmos.

---

<sup>220</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado ...*, p. 97.

## CONCLUSIONES

Con una conciencia puramente terrena, profundamente terrena, beatamente terrena, hay que introducir lo aquí visto y tocado en un círculo más amplio, el más amplio posible. No en un “más allá” cuya sombra oscurece la tierra, sino en una totalidad, en lo entero.

Rilke<sup>221</sup>

Pensar lo sagrado, en el contexto de la cultura occidental, la mayoría de las veces implica una exploración de lo ajeno, búsqueda que pretenden hallar el fundamento del mundo fuera de él. Así, muchas civilizaciones de occidente elaboran una cosmovisión bipartita en la que cuerpo y alma, razón e instinto, immanencia y trascendencia son polos opuestos que jamás se encuentran. Dicha bipartición, además de crear una barrera infranqueable, coloca los valores positivos y absolutos del lado contrario a la cotidianidad física y material del hombre; lo bueno, lo santo, lo espiritual y moralmente deseable están fuera del cuerpo e incluso fuera de la vida misma.

De ahí que la primera forma de definir la sacralidad se fundamente también en un vínculo de oposición entre sagrado y profano. Lo sagrado es, en palabras de Eliade, lo “absolutamente heterogéneo y, de acuerdo con Callois, dicha heterogeneidad es el principio básico de todo pensamiento religioso. La investigación realizada en esta tesis parte de tales afirmaciones. En ella se plantea una visión de la poesía fundada en la búsqueda de la trascendencia; una aspiración por encontrar la unidad perdida. Poesía es entonces vocación de ascenso para alcanzar lo sacro. De este modo, la palabra se convierte en revelación y camino que une al hombre con esta realidad y el acto poético recrea el génesis del mundo.

En esta búsqueda, se ha elaborado una definición de lo sagrado según la cual éste es una noción primigenia que acompaña al ser humano desde tiempos muy remotos, en oposición a lo profano, tal noción recibe los calificativos de sobrenatural y misterioso, por hallarse en una situación de superioridad frente al mundo cotidiano y por ser la fuente originaria de potencia y trascendencia. Sin embargo, la confrontación con los textos que integran *Contra la muerte* revela que pensar sagrado y profano como nociones contrarias no es suficiente para describir la forma en que la religiosidad se manifiesta dentro de la obra de Gonzalo Rojas.

La poesía del chileno es particular puesto que, por un lado está profundamente vinculada con una visión primigenia de lo sacro, en tanto que su búsqueda trascendente se lleva a cabo a partir de la experiencia concreta y material y, por otro lado está inserta en un contexto plenamente contemporáneo desde el cual busca instaurar una nueva forma de religiosidad que no se apega estrictamente a dogma alguno. Por lo tanto, el rasgo de lo sagrado más

---

<sup>221</sup> Rainer Maria Rilke “Carta a Witold Hulewicz” citada en Otto Dorr “Introducción” a Rainer María Rilke, *Los sonetos a Orfeo*. Santiago, Editorial Universitaria, p.19, 2002.

característico al interior de *Contra la muerte* es su presencia ambigua a partir de las hierofanías que se encarnan en los momentos iniciáticos de la experiencia humana.

Nacimiento, amor, sexualidad y muerte, permiten a Rojas poetizar lo sacro desde una perspectiva irracional que sólo puede manifestarse a partir de la experiencia concreta y vital. Por lo tanto, en la “poética de lo sagrado” que aquí se propone, la división entre sagrado y profano pierde sus límites gradualmente. Lo sagrado entonces deja de ser concebido como una entidad separada del hombre y se vislumbra como parte de su propia vida.

De este modo, se confirma la hipótesis planteada en la presente tesis, según la cual lo sagrado funciona como uno de los ejes rectores en los textos de *Contra la muerte*, en ellos, dicho elemento no constituye sólo un tema aislado, sino que forma parte central de la visión poética que se manifiesta al interior del libro. Los poemas constituyen, desde esta lectura, experiencias sacralizadas para el poeta, que permiten construir una forma distinta de trascendencia, búsqueda que no implica la negación del cuerpo, la vida y lo temporal, sino que se afirma en ellas para indagar en lo sagrado.

Dicha realidad no se configura entonces como algo “absolutamente heterogéneo”, como lo planteaba Rudolph Otto, sino que es algo misterioso y oculto que se revela en cada aspecto de la vida. Este hallazgo significa una suerte de contradicción con algunos de los planteamientos postulados dentro del marco teórico, en tanto que no es fácil distinguir en los textos una oposición real entre la existencia cotidiana y lo sagrado. Pese a ello, la oposición entre los ámbitos sagrado y profano, resulta útil para desarrollar algunos aspectos del análisis de los textos. En algunos de ellos la confrontación entre el sujeto lírico y lo sacro se muestra de forma evidente, hay un encuentro entre ellos desde el asombro, el temor, la duda o la fascinación. Así, en “Contra la muerte” el hablante manifiesta enojo, impaciencia y finalmente aceptación, o frente a “Las hermosas” se muestra maravillado y seducido.

Otro aspecto importante en la manera en que Gonzalo Rojas elabora la sacralidad en *Contra la muerte* se da en la construcción del espacio poético. En un primer momento pareciera que la cosmovisión espacial del autor se despliega de manera vertical; tomando la forma de un movimiento ascendente a partir del cual la palabra se eleva desde el plano material del mundo hacia un espacio superior. Lo anterior hace pensar que poesía y sacralidad tienen una relación lineal, constante y en cierto modo, rígida. Sin embargo, el análisis de los textos revela que el procedimiento empleados para configurar la espacialidad de los poemas es más compleja y se relaciona con la imagen dinámica del vuelo.

Es verdad que existe un eje vertical en los poemas de *Contra la muerte*, pues el sujeto lírico se desenvuelve constantemente entre el espacio celeste y el telúrico, sin embargo, la manera de actuar en estos espacios no es unidireccional, pues no hay sólo un movimiento ascendente o descendente. Lo que en realidad ocurre es un movimiento cíclico que va del cielo a

a la tierra, pasando por el aire, como sucede en “Los niños”, pero que concluye retornando a lo sacro.

La imagen del espacio cíclico tiene, dentro de los poemas, un correlato temporal, pues el viaje circular a través de distintos planos y espacios representa simbólicamente el ciclo vital del hombre y al mismo tiempo una concepción de la existencia humana fundada en la idea del eterno retorno. Poemas como “Los días van tan rápido”, “Cada diez años vuelvo” y “Los niños” son manifestaciones simbólicas de dicho ciclo vital en el que vida y muerte se reencuentran siempre en el mismo punto para reiniciar el ciclo.

Por otro lado, la elaboración simbólica constituye otro de los procedimientos fundamentales en la construcción de una poética de lo sagrado en *Contra la muerte*, dicha elaboración se lleva a cabo en distintos niveles, desde la presencia de elementos como el fuego, el relámpago o el sol, que forman parte del repertorio imaginario personal de Rojas; hasta la configuración de símbolos complejos como la caída, el vuelo o el viaje, que son imágenes dinámicas para representar, distintas etapas de la vida humana.

Otra manera en que el símbolo contribuye a presentar una visión poética sacralizada es la configuración de distintos espacios elementales, muchos de los cuales corresponden con los planteados por Gaston Bachelard y Gilbert Durand, en sus textos sobre la imaginación simbólica. Así el agua, como representación del origen y la muerte; o la tierra como imagen de lo femenino; y especialmente el aire como el espacio de lo humano, son algunos de los recursos simbólicos de los que se sirve Rojas para ordenar su propio universo poético, el cual adquiere distintos valores, sacros o profanos, a partir de la interacción dinámica que el sujeto lírico establece con ellos. De este modo, trabajar con un método que tuviera como objetivo rastrear e interpretar elementos simbólicos al interior de los textos fue una elección adecuada. Sin embargo dicho método no se aplicó de la misma manera en todos los apartados dedicados al análisis, pues cada uno de ellos proponía un camino de lectura distinto.

Otra de las hipótesis que se planteó al inicio del trabajo fue que lo sagrado en la *Contra la muerte*, se desarrollaba desde una perspectiva ajena al dogma y ligada de manera esencial a una sacralidad primigenia. Esta lectura se confirmó pues, aunque se encontraron más elementos de la tradición religiosa cristiana de los esperados, la visión de lo sagrado predominante en los poemas se halla más ligada a una preocupación vital fundada en la experiencia y en la propia condición del ser humano en el mundo, que a una reflexión teológica o dogmática. Aun en poemas como “¿Qué se ama cuándo se ama?” que manifiestan vínculos evidentes con el mito bíblico del paraíso, la reflexión primordial no está en el mito, sino en la vivencia de eros desde la incertidumbre del ser humano. Desde todos estos aspectos Gonzalo Rojas elabora en *Contra la muerte* una poética de lo sagrado. Los textos aquí analizados constituyen elementos de la experiencia vital que se vinculan entre sí a partir de una búsqueda trascendente, búsqueda que se fundamenta en reconstruir, a partir de lo múltiple “el gran palimpsesto de lo uno”.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

### A. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- ROJAS, Gonzalo. *Contra La Muerte*. La Habana, Casa de las Américas, 1967.
  - *Del relámpago*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981
  - *50 poemas*, Santiago, Ediciones Ganymedes, 1982.
  - *Antología de Aire*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
  - *Obra Selecta*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1999.
  - *Antología Poética*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
  - *Contra la muerte*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002.

### B. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

#### A. Libros

- ANGUITA, Eduardo, *Páginas de la memoria*. Chile, Editorial RIL, 2002.
- ANÓNIMO, *Zohar: libro del esplendor*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2002.
- ASCENCIO, Esteban, *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas*. México, Editorial Rino, 2002.
- BACHELARD, Gastón, *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- BATAILLE, Georges, *Teoría de la religión*. Madrid, Taurus, 1975.
  - *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid, Taurus, 1979.
  - *Georges, El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*. México, Océano, 1999.
- BERISTAIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *La semiología*. Madrid, Síntesis, 1989.
- BORGES, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- BURCHARDT, *Esoterismo islámico. Introducción a las doctrinas Esotéricas del Islam*. Madrid, Taurus, 1962.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica, 1942
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ediciones Siruela, 2004.

- DENEBA, León, *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- DI BIASE CASTRO, Elisa Teresina, *El Cantar de los cantares como influencia determinante en la obra de San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas: estudio comparativo (Tesis para obtener el grado de licenciatura)*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
  - *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- DURKHEIM, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires, Schapire, 1968.
- ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1985.
  - *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el Andrógino*. Madrid, Guadarrama, 1969.
  - *Tratado de Historia de las Religiones*, México, Ediciones Era, 1981.
  - *Mito y Realidad*, Barcelona, Labor, 1994.
  - *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2003.
- FREUD Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1970.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método*, Tomo I. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1996.
- GARCÍA PONCE, Juan, *La aparición de lo invisible*. México, Siglo XXI, 1968.
- GIORDANO, Enrique (ed. general), *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Santiago, Ediciones del Maité, 1987.
- HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*. España, Anthropos, 1989.
- HUIZINGA, Johan, *El Otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza, 1978.
- JUNG, Carl Gustav, *Tipos Psicológicos*. Suramericana, Buenos Aires, 1964
  - *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1962.
- MAY, Hilda R, *La Poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Libros Hiperión, 1991.
- NICOL, Eduardo. *Formas de hablar sublimes. Poesía y Filosofía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- OTTO, Rudolph, *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza, 1980.

- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- PLATÓN, *Diálogos*. México, Porrúa, 1962.
- PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Estética y vida cristiana*. México, Universidad Iberoamericana, 1988.
- RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI, 1990.  
— *Teoría de la interpretación. Discurso y excedencia de sentido*; México, Siglo XXI, 2001, p. 69.
- Rilke, Rainer María, *Los sonetos a Orfeo*. Santiago, Editorial Universitaria, p.19, 2002.
- RIVARA KAMAJI, Greta, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- ROSADO, Juan Antonio, *El engaño colorido y otros ensayos literarios*. México, Universidad de la Ciudad de México, 2003.
- SICILIA, Javier, *Poesía y espíritu*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- TREVI, Mario, *Metáforas del Símbolo*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- VERGOTE, Antoine, *Psicología religiosa*. Madrid, Taurus 1969.
- XIRAU, Ramón, *Dos poetas y lo sagrado. Juan ramón Jiménez/ César Vallejo*. México, Joaquín Mortiz, 1980.
- ZAMBRANO, María, *El Hombre y lo Divino*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 1973.  
— *Filosofía y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

## B. Artículos

- ALONSO, María Nieves, “Lo que es del fuego, al fuego”, *Acta Literaria*. Concepción, No. 15. 1990.
- BUSTO OGDEN, Estrella, “San Juan de la Cruz en la poesía de Gonzalo Rojas” en *Textos*. No.3 primavera de, 1992.
- CODDOU, Marcelo, “Proyección de Vallejo en la Poesía de Gonzalo Rojas” en *Revista Chilena de Literatura* N° 41. Santiago de Chile, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 1993.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “Una Generación de Poetas Chilenos” en David Valjalo, *Diez años de poesía chilena (1915-1924)*. Santiago de Chile, Ediciones de la Frontera, 1990.
- HOZVEN, Roberto. “Sobre el oficio mayor. La poesía de Gonzalo Rojas”. *Cuadernos americanos*, No. 2, Columbia, 1986.

- JIMÉNEZ, José Olivio. “Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas” en *Homenaje a Luis Leal*. Madrid Editorial Ínsula, 1978.
- Jimeno-Grendi, Orlando “Mandrágora Mántica” en *Anales de Literatura Chilena*. Año 6, diciembre de 2005
- LARRAIN, Ana María “Gonzalo Rojas poeta riente y oracular” en *El Mercurio*, Santiago, 31 de marzo de 1991.
- LÓPEZ MORALES, Berta, “Las hermosas. Poesías de amor” en, *La discusión*, Chillan, 12 de julio de 1987.
- LEFEBVRE, Alfredo, “Análisis e interpretación del poema: ‘Al silencio’” en *Atenea*. Abril – septiembre, 1958.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus y Vergara Sergio, “La revista Mandrágora: vanguardismo y contexto chileno en 1938” en *Acta Literaria*, No. 15, Universidad de Concepción, Concepción, 1990.
- PIÑA, Juan Andrés, “Gonzalo Rojas en el mito del caballo”. *Conversación con la poesía chilena*, Santiago, Pehuén, 1991.
- ROWE, William, “Escribir en el viento” en *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*. México, El poeta y su trabajo, 2003.
- SUCRE, Guillermo, “Sobre ‘Al silencio’” en *La máscara, la transparencia*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.
- TEITELBOIM, Volodia, “La generación del 38 en busca de la realidad chilena” en *Atenea*. Año XXV, tomo CXXXI, Universidad de Concepción, Chile, 1958.
- ZAPATA, Miguel Ángel, “Gonzalo Rojas entre el murmullo y el estallido de la palabra” en Enrique Giordano, *poesía y poética de Gonzalo Rojas*. Santiago, Ediciones de Maitén, 1987.

#### **C. Entrevistas**

- SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen, “El cuchillo en el blanco (entrevista con Gonzalo Rojas)” en José Angel Leyva *Versos comunicantes I: poetas entrevistan a poetas iberoamericanos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Municipal del Arte y la Cultura Ediciones Alforja, 2002.

#### **D. Recursos en línea**

- CODDOU, Marcelo, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* [en línea]. Chile, Ediciones de Maitén, 1987, [07/01/08], disponible en la web:  
<http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>

- *Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición* [en línea], Real Academia Española [01/09/2009] disponible en la web: <http://buscon.rae.es/draeI/>
- Entrevista con Gonzalo Rojas en Biblioteca de Autores Contemporáneos Cervantes Virtual [en línea], España, Universidad de Alicante [13/02/08], disponible en la web: [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista\\_CHILE/&video=250&archivo=gonz\\_rojas\\_10\\_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=Constantes+po%E9ticas](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista_CHILE/&video=250&archivo=gonz_rojas_10_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=Constantes+po%E9ticas)
- Entrevista con Gonzalo Rojas en Biblioteca de Autores Contemporáneos Cervantes Virtual [en línea], España, Universidad de Alicante [13/02/08], disponible en la web: [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista\\_CHILE/&video=250&archivo=gonz\\_rojas\\_16\\_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=El+tiempo+circular](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rojas/vervideo.formato?direccion=GonzaloRojas/Entrevista_CHILE/&video=250&archivo=gonz_rojas_16_&titulo=Biblioteca+de+im%E1genes&titulo2=El+tiempo+circular)
- MILÁN, Eduardo, “Entrevista con Gonzalo Rojas ‘El poeta genealógico’” [en línea] *La Jornada semanal*, 25 de junio de 2000, [23/07/2010], disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/25/sem-rojas.html>

#### **E. Discos**

- ROJAS, Gonzalo, *Antología Poética*. Voz del autor, Disco 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.