



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

"LA BÚSQUEDA DE LA TRASCENDENCIA EN *CONTRA LA MUERTE* DE GONZALO ROJAS: UNA  
LECTURA DESDE EL ORIGEN"

INFORME FINAL DE SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPÁNICA

SEMINARIO DE GRADO: POÉTICAS DEL BARROCO Y NEOBARROCO LATINOAMERICANO

FRANCISCA IGNACIA SALAZAR POBLETE

PROFESORES GUÍA: LUZ ÁNGELA MARTÍNEZ Y JAVIER BELLO

Santiago de Chile

Diciembre 2017

## TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
RESUMEN	iv
ABSTRACT	v
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: “El sol es la única semilla”	7
CAPÍTULO II: Eso que no se cura sino con la presencia y la figura	29
CAPÍTULO III: –Pero el hijo es el padre, dice el Coro mortal: ahí la rueda de la germinación	37
CAPÍTULO IV: Aquí duerme el origen de nuestra dignidad: lo real lo concreto, la libertad, y la justicia.	48
CAPÍTULO V: Un aire nuevo: no para respirarlo, sino para vivirlo.	64
CONCLUSIÓN	79
BIBLIOGRAFÍA	83

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco profundamente a los participantes del Seminario de Grado “Poéticas del Barroco y Neobarroco Latinoamericano” por habernos apoyado en la tarea de pensar libremente, y a Demian Inostroza, que leyó y comentó cada capítulo, sin su abrazo hubiera sido más difícil lograrlo.

## RESUMEN

La presente lectura de *Contra la muerte* (1964) de Gonzalo Rojas tiene como principal objetivo, a partir de una metodología no biografista, ahondar en los diferentes modos que el poemario propone para buscar la trascendencia. Para ello, se comenzó por el análisis de “El sol es la única semilla”, poema clave para encontrar estos medios de sobrevivir a la muerte, que en el orden de los capítulos resultan ser los siguientes: a través de la mujer y el encuentro sexual; a través de la reproducción; a través de la disolución del sujeto en la comunidad; y, por último, a través del lenguaje mismo.

El camino escogido fue realmente efectivo, pues el poema central demostró dar cuenta de diferentes modos de trascendencia que, en diálogo con el resto de los poemas, evidenciaron la coherencia global de *Contra la muerte*, tejida principalmente por el símbolo del sol como experiencia del tiempo cíclico, y por las ansias del sujeto poético de alcanzar lo absoluto y regresar al origen, aventura que resulta en fracaso pues siempre encuentra como límite la condición mortal. Esto, sin embargo, no impide que el hablante tenga acercamientos a lo trascendente, que resultan ser solo destellos en su búsqueda incesante.

Palabras clave: Gonzalo Rojas, *Contra la muerte*, trascendencia, “El sol es la única semilla”, origen.

## ABSTRACT

The main purpose of this interpretation of Gonzalo Rojas's *Contra la muerte* (1964) is to delve into the different proposals made by the poems to look for transcendence, using a non-biographical methodology. The work begins with the analysis of "El sol es la única semilla" [The sun is the only seed], a key poem to pursue the means to survive death, which following the order of the chapters include: women and sexual encounters; reproduction; the dissolution of the individual in his/her community; and finally, language itself.

The analysis chosen was indeed effective since the central poem revealed different ways of transcendence, which –in a dialogue with the remaining poems– evidenced the overall consistency of *Contra la muerte*, mainly interwoven by the sun as a symbol of the experience of cyclic time and by the desire of the poetic subject to achieve the absolute and return to the origin, an adventure which is inevitably unsuccessful as it always touches the boundaries of mortality. This, however, does not preclude the speaking voice from approaching transcendence which ends up being only a glint in a relentless pursuit.

Keywords: Gonzalo Rojas, *Contra la muerte*, transcendence, "El sol es la única semilla", origin.

## INTRODUCCIÓN

Gonzalo Rojas fue uno de los poetas chilenos más importantes del siglo XX, no solo para Chile y el mundo, sino también para mí. Nació en Lebu el 16 de diciembre de 1916 y murió en Santiago de Chile en 2011, apenas hace siete cortos años. Los temas que más le inquietaban, anclado en un país pobre, hermoso, y plagado de tragedias, aparecen ya en los títulos de sus primeras obras: *La miseria del hombre* (1948) y *Contra la muerte* (1964). Comencé a leerlo por primera vez en 2013, en las salas de Bachillerato de la Universidad de Chile, donde un profesor que compartía con nosotros lo que sabía sobre literatura chilena (y mucho más) nos mostraba que leer e interpretar poesía nos conectaba con personas que en algún momento lloraron y rieron con las mismas cosas que nosotros. En esos semestres no tuve un acercamiento solo a Rojas, sino también a Enrique Lihn, a Jorge Teillier, a Gabriela Mistral, a Pablo Neruda, a Carlos Pezoa Véliz, a Nicanor Parra, a Pablo de Rocka, y a Vicente Huidobro, entre otros. Algo en mi vida había cambiado, una nueva ventana se había abierto y estaba plagada de versos que lograban acomodarse a situaciones y sensaciones para los que antes no tenía palabras. Luego de esto decidí estudiar Literatura Hispánica, y de alguna forma, estas páginas están cerrando un ciclo que comenzó en una sala de clases compartiendo poemas y cuentos.

Lo que más me costó de los primeros años de Licenciatura fue mi relación con la teoría literaria. Afortunadamente en tercero descubrí que tenía algo en común con los críticos y teóricos, y que aquello había estado siempre frente a mis ojos: el gusto por la lectura. Esto fue gracias a que, en mi quinto semestre, tuve un ramo de Análisis de Textos en el que descubrí un tema que me llamó la atención y que se daba en antinovelas chilenas del siglo XX: cómo el texto es consciente de su ficción y de que quiere ser leído por un lector, lo que, en la mayoría de los casos, era enunciando desde una primera persona que podía “identificarse” con el autor. Leyendo a Gonzalo Rojas no me costó encontrar que había una cercanía, pues, aunque en la poesía no es novedoso el uso de la voz autorial, la autoconsciencia del artificio sí estaba presente; y además, lo que no es menos importante, comprendí que el poeta estaba escribiendo en el mismo siglo de autores como Juan-Agustín Palazuelos, José Donoso, Juan Almendro, Juan Emar, Mauricio Wacquez, etc., es decir, en un mundo en constante transformación, por un lado en el arte y la literatura con las vanguardias que llegaban a su fin, y por otro, en la historia humana al producirse una sucesión de guerras, dictaduras, catástrofes, bombas, capitalismo, globalización, urbanización, etc.

En *Contra la muerte* de Gonzalo Rojas la preocupación por el cambio es constante, pues es difícil comprender cómo estamos vivos y después ya no lo estamos, cómo la gente está y después desaparece, cómo el amor nace y luego se esfuma. Pienso que la gran “Miseria del hombre” para Rojas es que inevitablemente todo perece ante el tiempo. Pero si el poeta ha escrito, es porque todavía había algo que decir y que trasciende al individuo, pues la idea al ser materializada en obra se transforma en algo

mucho más grande. Está en nosotros, los lectores, descifrar qué es lo que quiere comunicar esa poesía que ya no es suya, sino nuestra, lo que en palabras de Roland Barthes suena así: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” (La muerte del autor 71). Esto último implica el fin de una autoridad que guíe la interpretación y que establezca un único origen, dando paso a la comprensión de los textos como multiplicidad de escrituras provenientes de varias culturas que desembocan en “el lector”, instancia sin historia, sin biografía, que reúne todas las posibilidades de sentido. (Barthes)

Lo que se ha escrito sobre la obra de Gonzalo Rojas es bastante, pero en la mayoría de los casos las lecturas son regidas por la biografía del autor<sup>1</sup>. El poeta tampoco hizo muy difícil esta tarea: pensemos en la multiplicidad de entrevistas<sup>2</sup> y comentarios escritos que nos ha ofrecido, dando material suficiente para que en *Íntegra: obra poética completa*, de Fondo de Cultura Económica (2012), casi todos los poemas estén acompañados de algún comentario suyo. Por ello, lo que me ha motivado a escribir estas páginas es precisamente salir del esquema biográfico para leer *Contra la muerte* y,

---

<sup>1</sup> Me refiero a estudios como por ejemplo *La poesía de Gonzalo Rojas* de Hilda May y *El espejo trizado* de Jacobo Sefamí. Incluso Marcelo Coddou en *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* cita entrevistas para dar cuenta de la poesía de Gonzalo Rojas.

<sup>2</sup> Por ejemplo: Araya, Juan Gabriel. "Conversaciones con Gonzalo Rojas". *Revista Atenea*, 465- 466 (1992). 269-280.; García, I y Serrano, S. "Entrevista con Gonzalo Rojas." *Cuadernos hispanoamericanos*. 605 (2000). 89-94.; Maack, Ana María. "Gonzalo Rojas". Entrevista, *El Sur*, 1980; Solar, Víctor. "Siete tiros sobre el poeta. Entrevista a Gonzalo Rojas". *El Sur*, 1995; Piña, Juan Andres. "Gonzalo Rojas en el mito del caballo." *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén, 1991. 85-125; Sefamí, Jacobo. "Gonzalo Rojas." *De la imaginación poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 13-92.



sobre todo su sexto poema “El sol es la única semilla”, a la luz de “La muerte del autor” de Roland Barthes, sin querer revivir a partir de los versos como huesos, el cuerpo muerto de la conciencia de Gonzalo Rojas. Así, esta nueva lectura permitirá que resurjan sentidos que habían sido opacados por la figura de nuestro poeta.

Las vanguardias históricas pueden fecharse aproximadamente entre 1916 y 1931 (Shwartz), lo cual es relevante para el periodo en que Gonzalo Rojas publica su primer libro *La miseria del hombre* (1948). De hecho, este escritor, participó desde 1938 en el grupo de poetas surrealistas Mandrágora, del que se retiró en 1941, años antes de su primera publicación. Como señala Walter Mignolo en “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, el hablante, al escindirse de la figura del autor, pasa a adoptar la categoría de “voz”, es decir, una especie de “personaje” que reemplaza el lugar del poeta. Mariela Blanco en “Teorías sobre el sujeto poético”, considera este concepto de “voz” para reflexionar en torno a cómo éste, al transitar hacia la instancia de la enunciación, permite la existencia de un espacio donde puede ahora intentar superar los límites espaciotemporales impuestos por el “personaje-poeta”, y pasar a “encarnar el todo”. Por ello, al leer la segunda estrofa de “El sol es la única semilla” que comienza con los versos “Yo soy la realidad / Tú eres la realidad”, podemos comprender que esta subjetividad no se corresponde necesaria ni únicamente con Gonzalo Rojas, sino que posee una identidad diferente que es necesario analizar. Lo mismo sucede con este sujeto apelado con el deíctico “Tú”, del cual es preciso hacernos cargo.

Julia Kristeva en “Poesía y Negatividad”, capítulo de *Semiótica 2*, nos permite comprender que el lenguaje poético es *ambivalente* semánticamente, pues es al mismo tiempo general y particular (concreto e individual): “Reúne, en una aplicación no sintética, lo concreto y lo general y, con ello, rechaza la individuación: es un concreto no individual que alcanza lo general” (63). Los significados de las palabras y los sintagmas en los versos no se agotan en una definición, y lo mismo ocurre, según Kristeva, con el referente, ya que el “significado poético a la vez remite y no remite a un referente; existe y no existe, es al mismo tiempo un ser y un no-ser” (64). La autora concluye que la poesía es un lenguaje *otro*, que no se rige por las leyes lógicas y que “enuncia la simultaneidad (cronológica y espacial) de lo posible con lo imposible, de lo real y lo ficticio” (65). José María Pozuelo Yvancos en *Poéticas de poetas*, establece que la poesía contemporánea parece querer independizarse de los referentes para proponerse como “auto-revelación”, como un lenguaje emergente. Por ello, a la hora de la lectura, se produce una dificultad para identificar el yo y el tú poéticos, pues éstos pueden referirse a varias y diferentes personas, “separadas del referente del mundo real e inmanentes al texto”, lo que “provoca una multiplicación y extensión de los roles” que puede llevar a una identificación del tú (que puede ser el lector o el mismo sujeto poético) con el yo. (150)

Anteriormente, señalé el modo en que **no** pretendo desarrollar esta lectura, o sea, como una interpretación adaptada a la biografía de Gonzalo Rojas, por lo que ahora voy a aclarar este asunto. En primer lugar, es necesario establecer que mi corpus se limita a

*Contra la muerte*<sup>3</sup>, sobre todo a su sexto poema “El sol es la única semilla”, ya que este último nos permite entrar a una dimensión transversal a todo el poemario: la búsqueda de trascendencia del sujeto como lucha “contra la muerte”. Propongo que no es coincidencia que este poema se ubique en la primera sección “Todo es tan falso y tan hermoso”, porque de su lectura se desprenden las principales formas de trascendencia que plantea el poemario, y que se complementan y profundizan con el resto de los poemas a modo de un árbol que expande sus ramas y raíces. La búsqueda de sobrevivir a la muerte de parte del sujeto poético, en la mayoría de los casos, implica la necesidad del *otro* o de la colectividad, por lo que se inserta en una reflexión en torno a las relaciones autor-texto-lector e individuo-colectividad, instancias que se manifiestan a través de deícticos y referentes.

---

<sup>3</sup> Primera edición de la Editorial Sudamericana S.A, 1964.

## CAPÍTULO I: “EL SOL ES LA ÚNICA SEMILLA”

Leer “El sol es la única semilla” como un tronco arbóreo que se expande en raíces y ramajes al resto del poemario, me permite buscar conexiones en todas sus partes. Por ello, esta lectura comenzará un poco más atrás, con la última estrofa de “Los días van tan rápidos”, que precisamente antecede a nuestro poema y que nos sirve como una introducción temática y formal:

Estemos preparados. Quedémonos desnudos  
con lo que somos, pero quememos, no pudramos  
lo que somos. Ardamos. Respiremos  
sin miedo. Despertemos a la gran realidad <sup>25</sup>  
de estar naciendo ahora, y en la última hora.

Con respecto a la situación enunciativa, en estos versos nos encontramos con un sujeto poético envuelto en una identidad colectiva, que se manifiesta expresándose en primera persona plural en modo imperativo. Esto implica que el hablante desea que se cumpla lo que impone y exige, pues necesita quemar su existencia para sobrellevar los días que están pasando tan rápidos. La presencia del fuego que aquí ya se configura, es imprescindible para comprender “El sol es la única semilla”. Desde este título ya notamos su relevancia al encarnarse en la figura del sol, lo que nos conduce al aspecto

simbólico de este astro, que Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*, presenta como multivalente y ambiguo. Esto se debe a que, tanto como es fuerza activa y fecundadora, fuente de vida, luz y calor, también es capaz de quemar y matar. Los textos hindúes, según Chevalier, lo señalan como el origen de todo lo existente, “el principio y el fin de toda manifestación” (949); y, además, su ciclo diario o anual (solsticio) representa la alternancia vida-muerte-renacimiento en diferentes tradiciones, del que se desprende una visión cíclica de la existencia. En las diversas visiones está emparentado con la divinidad, encarnando su presencia o siendo manifestación de ella. En el Antiguo Egipto el sol se identificaba con el dios Ra, que en el “Himno a Atón”, escrito después de 1660 a. C., corresponde también a Atón, el disco físico del sol en la tierra. Algunos versos de este texto religioso reúnen importantes características que corresponden a las que describe Chevalier:

Tú estás en sus rostros [de los hombres], pero tus movimientos son desconocidos.

Cuando te pones por el horizonte occidental,

la tierra queda en tinieblas, semejante a la muerte.

[...] cuando apareces;

toda la tierra emprende sus tareas.

Todos los ganados se sacian en sus pastos;

verdean los árboles y las plantas.

[...] Tú creas el nacimiento en la mujer, y de la semilla haces seres humanos,

[...] La tierra empezó a existir por tu mano  
del mismo modo que también los hiciste [a los hombres].  
Cuando te has alzado, ellos viven;  
cuando te pones, ellos mueren.  
Porque tú eres la vida misma; por ti vivimos [...].” (Eliade 40-43).

Notamos en este himno la fuerte conexión con la naturaleza que poseía esta civilización, pues en él está presente la conciencia de cómo la energía del Sol es el principio de la vida terrestre y cómo la cotidianidad se regía por sus ciclos. Al dejar ver sus rayos dorados sobre la tierra todo despierta, se pone en movimiento la vida y la nutre, y en su ausencia abunda la muerte y la oscuridad. Sus secretos no son revelados a los hombres<sup>4</sup>, que al ver sus efectos en la tierra alaban su poder misterioso.

Luego de examinar toda la profundidad simbólica que el sol ha despertado en diversas tradiciones, amerita profundizar en la importancia de este elemento en “Los días van tan rápidos”, pues en su desenlace (versos antes citados) el hablante invita a actuar con su fuerza activa y transformadora. Esta apelación al resto, que incluye al lector en su reflexión, es muestra de la necesidad de sentirse acompañado en el desconsuelo de estar consciente de la muerte. Su forma de transmitirlo es a través del lenguaje, de la palabra que reúne a los hombres y mujeres en la comunicación, únicos seres capaces de entender sus códigos. Leo en este fragmento una epifanía, en la que el

---

<sup>4</sup> De aquí en adelante, al utilizar el sustantivo “hombre” u “hombres” me referiré tanto a personas de sexo femenino y masculino, excepto en los casos en los que esté presente la diferencia entre ambos géneros, como en el capítulo II, por ejemplo.

sujeto, al comprender la fugacidad de la vida, descubre que es necesario ser auténticos para poder vivirla intensamente, desechando todo aquello que impida ser nosotros mismos<sup>5</sup>. La situación enunciativa es la del vidente que, al erguirse por sobre su miseria, puede pronunciar una arenga que señala al fuego como signo de la existencia. La revelación y la visión para el hablante es fundamental pues, como poeta, es aquél que, en sus estados de máxima claridad puede alcanzar a comprender asuntos trascendentales de la existencia individual y colectiva, la cual puede presentarse, por ejemplo, como un castigo, como es el caso de “Contra la muerte”: “Me arranco las visiones y me arranco los ojos cada día que pasa.”, donde el sujeto se niega a aceptar su condición mortal, o que, también, puede implicar un viaje de la memoria a la infancia, como es el caso de “Carbón”: “Veo un río veloz brillar como un cuchillo, partir / mi Lebu en dos mitades de fragancia”, donde en una imagen se condensa y se accede al pueblo natal como evocación.

---

<sup>5</sup> Señalo como una aproximación preliminar cuya profundidad requiere de un estudio adicional, que el sujeto poético de *Contra la muerte* busca acceder, en términos del psicoanalista inglés Donald W. Winnicott en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, a su *verdadero self*, es decir, a una relación inmediata de sí mismo con el mundo, en la que se puede actuar de forma espontánea y creativa. Esto corresponde a un proceso dinámico, en el que el individuo puede percibirse a sí mismo como real, en un estar siendo constante, sin tener que refugiarse ni ocultarse en una “máscara”. Este disfraz se considera como un *falso self*, que surge a partir de las expectativas que la familia y la sociedad deposita en el sujeto y que, al interiorizarse pueden llegar a ahogar e impedir la manifestación del *verdadero self*. (Bareiro) En “El sol es la única semilla”, la revelación consiste en entregarse a la realidad de ser uno mismo sin miedo, para así, tener el valor de entregarse totalmente a la espontaneidad y al presente de forma intensa, sin desperdiciar energía vital en el disfraz.

En “Los días...”, la manifestación consiste en la necesidad de consumir lo que somos, lo que implica no desperdiciar ningún instante paralizados ante la muerte, pues este temor impide la realización del sujeto en el presente, obstáculo que solo puede saldarse despertando “a la gran realidad / de estar naciendo ahora, y en la última hora”. Es relevante que aquí se emplee la palabra “realidad”, pues ésta se repite en las primeras y últimas estrofas de “El sol es la única semilla”. Y no solo eso –como señalábamos líneas atrás–, también el fuego trasciende de un poema a otro, lo que me permite establecer una conexión entre ambos: los versos finales de “Los días van tan rápidos” otorgan seguridad al sujeto poético que se transforma en “El sol es la única semilla” al encontrar una especie de respuesta que lo llena de esperanza y claridad. El tono pasional del quinto poema de *Contra la muerte* se abandona en el sexto, conservando, sin embargo, las características simbólicas de este primer acercamiento a la “realidad”, es decir, el nacimiento y la muerte constantes que son propios del tiempo cíclico solar.

Inmediatamente encontramos las ideas anteriores en los primeros versos de “El sol es la única semilla”: “Vivo en la realidad. / Duermo en la realidad. / Muero en la realidad”. Pasamos del modo imperativo del poema anterior, que espera ser realizado en un futuro que aún no llega, a un tiempo presente simple que da cuenta de una actividad recurrente y cotidiana que ya se está desarrollando. Esto concuerda con la forma en que se presenta la temporalidad en ambos textos: en “Los días van tan rápidos” la linealidad del tiempo obsesiona al sujeto que teme morir, pero que, al estar consciente de la muerte, propone despertar a una realidad en la que se esté “naciendo ahora, y en la última hora”, es decir, un tiempo cíclico que posteriormente es logrado en los primeros



versos de “El sol es la única semilla”, donde existe la renovación solar eternizada en el presente. Este último poema continúa así:

Yo soy la realidad.

Tú eres la realidad. 5

Pero el sol

es la única semilla.

En estos versos se presenta la tríada yo=realidad=tú, donde cada elemento se identifica con el otro, siendo al mismo tiempo interdependientes. Desde aquí ya podemos notar la conexión entre los sujetos a través de la realidad como un espacio y tiempo al que pertenecen y en el que coinciden. Pero surge la cláusula que plantea el origen más allá de ambos, precisamente en la figura del sol, astro inalcanzable y poderoso, que aporta con lo desconocido y divino, aquello que los hombres y mujeres no pueden alcanzar, así como señala el “Himno a Atón”: “Tú estás en sus rostros, pero tus movimientos son desconocidos.”

La semilla, por otro lado, es un símbolo que según Chevalier, al morir y multiplicarse, representa las “vicisitudes de la vegetación”; pero más allá de eso, simboliza el paso de la vida a la muerte: la alternancia entre “la vida en el mundo subterráneo y la vida a plena luz”, es decir, el paso de lo no manifestado a la manifestación. (539) Entonces, se refuerza la multivalencia de la figura del sol al ser tratado como semilla, pues podemos percibir sensitivamente su luz y calor, y también cómo la vida se recrea y multiplica, pero se mantiene lejano, a millones de kilómetros de

la tierra, existiendo desde antes y después que nosotros. La realidad cíclica, regida por los ritmos solares, está conformada por el individuo y sus iguales, pero el origen es inalcanzable. Vivimos y morimos, pero la explicación de la existencia es inaccesible a nuestra razón y solo podemos conocer lo que nuestros sentidos nos entregan de ella. Esta última idea parece apresurada, pero la dimensión corporal es relevante a lo largo de *Contra la muerte*, y aparece en seguida acentuada en la segunda parte (II) del poema:

¿Qué eres tú? ¿Qué soy yo  
sino un cuerpo prestado  
que hace sombra? <sup>10</sup>

La sombra es lo que el cuerpo  
deja de su memoria.

Esta serie de preguntas concatenadas buscan que el sujeto apelado se cuestione sobre quién es, respondiendo inmediatamente lo único que puede ser, negando cualquier otra posibilidad: cuerpo y sombra. Estos nuevos elementos aportan a la definición de la tríada yo=realidad=tú con una dimensión física y terrenal de la realidad. El segundo de los versos antes citados nos plantea el aspecto transitorio de la existencia terrenal, pues el cuerpo no nos pertenece en la medida en que al morir la carne se descompone y pasa a ser parte de la tierra. La sombra, por su parte, aquí se manifiesta como un modo de trascendencia, pues es la memoria del cuerpo, es decir, lo que queda de él después de la muerte. Chevalier, define la sombra como “lo que se opone a la luz” y también como “imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes” (955). En este poema, este

símbolo se opone a la figura del sol, pues representa aquello que éste no puede alcanzar con su luz, proyectando una imagen oscura y borrosa del cuerpo y su silueta. También, guiados por la connotación que se le da en el poema, es aquello que se puede conservar en la memoria del resto, por lo que se necesita una colectividad para prolongar la existencia del ser humano en la tierra, pero solo como ruinas. Por otro lado, la sombra representa el cadáver, el cuerpo prestado que se descompone en la tierra y se transforma en otra forma de vida orgánica.

Yo tuve padre y madre.

Pero ya no recuerdo

sus cuerpos ni sus almas. <sup>15</sup>

Mi rostro no es su rostro

sino, acaso, la sombra,

la mezcla de esos rostros.

Estos versos nos presentan el fracaso de la memoria como trascendencia, pues apenas recuerda a sus padres muertos que están perdiéndose en la historia de los hombres. Pero, por otro lado, se propone una nueva forma de trascender a partir de la descendencia, pues el hijo se convierte en una proyección biológica de ambos padres. La identidad del hablante, depositada en su rostro, no se reconoce directamente con sus progenitores, sino con su sombra, con lo que ha quedado de ellos vivo en él.

“El sol es la única semilla” aborda diferentes dimensiones de identidad en sus diferentes secciones: en la primera se posiciona el hablante en la tríada yo=tú=realidad;

en la segunda se aborda desde el punto de vista corporal y de la descendencia; mientras que, en la tercera, de la que nos ocuparemos en instantes, ésta se trata desde el conflicto individuo-sociedad.

Tú haces el bien o el mal.

Tú eres causa de un hecho. <sup>20</sup>

Pero: ¿eres tú tu causa?

Te dan lo que te piden.

Piden lo que te dan.

Total: entras y sales.

Surge la dimensión moral al simplificar la escala de valores humanos en dos polos opuestos y excluyentes: el bien y el mal, parámetros que en una sociedad de raíz monoteísta, no tienen punto medio, y a partir de los cuales el sujeto actúa en base a razones externas impuestas por el medio. Es por ello, que el hablante busca que el otro reflexione en torno a sus motivaciones, lo que no deja de incluir al lector pensando en él como otro sujeto moderno llevado por la corriente de la masa, obligado a cumplir con lo exigido y a devolver lo que ha recibido a cambio, como señalan estos últimos versos. Dar y recibir parece ser el móvil de los seres humanos, y que nos coloca en una gran rueda en la que cada pieza es desechable y reemplazable, disolviendo por completo la posibilidad de trascender individualmente. Cada ser humano es moldeado de acuerdo con las exigencias de su entorno cultural, que invisibiliza las diferencias y que impide la realización personal. Ante esta visión aparentemente pesimista, cabe resaltar la pregunta

del verso veintiuno como un signo de la lucidez de un hablante que posee la perspectiva y la sabiduría para escenificar el aspecto social de la realidad, permitiendo al otro, y a sí mismo, desnaturalizar esta forma de vida. Los siguientes versos siguen representando el paso del hombre y la mujer por la tierra:

Dejas tu pobre sombra <sup>25</sup>  
como un nombre<sup>6</sup>  
cualquiera escrito en la muralla.

Peleas. Duermes. Comes.

Engendras. Envejeces.

Pasas al otro día. <sup>30</sup>

La sombra reaparece como vestigio del ser humano, pero esta vez, la trascendencia que ésta representa surge a partir de otro tipo de materialidad: la palabra, donde el nombre es símbolo de la identidad única del sujeto que aquí se pierde en un mar de signos. Esta imagen está directamente emparentada con las tradiciones antiguas: “Egipcios, griegos, chinos, hindúes y toltecas concedían a sus idiomas y aún más a sus escrituras un valor jeroglífico, sagrado. De lo cual se deduce que un cambio de nombre implicaba necesariamente un cambio en la persona que lo llevaba.” (Satz 9) El nombre escrito en la piedra, como palabra sagrada, resulta ser un rasgo identitario que tiende a la permanencia, pero que aquí se desvaloriza, pues toda manifestación de cultura está condenada a perecer al estar unida a nuestra condición mortal.

---

<sup>6</sup> Para evitar confusiones, aclaro que esta transcripción corrige una errata de la primera edición en la que decía “hombre” en vez de “nombre”.

En la estrofa siguiente la vida es representada por la lucha, las necesidades básicas del sueño y la alimentación, y también por la reproducción –otro modo de trascendencia como ya señalamos–, todos elementos vitales y terrenales que podrían ser propios de la existencia de cualquier otro ser vivo. La muerte, escena final del fragmento, se representa con la frase “Pasas al otro día”, lo que podemos vincular directamente con el ciclo diario del sol, como si la existencia se resumiera en un solo día, haciendo más ínfimo el paso del hombre por la tierra: un grano de arena en la historia de nuestro universo. Entonces, podemos afirmar que desde esta visión el sujeto es insignificante en múltiples sentidos: en el tiempo, en la sociedad, en la Historia... tanto en la vida como en la muerte. Esta idea no se abandona en la cuarta (IV) fase del poema:

Los demás también mueren  
como tú, gota a gota,  
hasta que el mar se llena.  
  
¿Has pensando en ese aire  
que ese mar desaloja? <sup>35</sup>

El tono del poema se torna más sereno y la velocidad disminuye al presentarse oraciones más largas... la muerte se mira con otros ojos. Ahora, me resulta necesario volver a la primera estrofa de “Los días van tan rápidos”, para aclarar el fragmento anterior y comprender cómo transita el pensamiento del sujeto poético en *Contra la muerte*:

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  
al invisible océano que ya no tengo sangre donde nadar seguro  
y me voy convirtiendo en un pescado más, con mis espinas. <sup>5</sup>

El hablante en ese último fragmento es víctima de su desesperación, y está solo en su sufrimiento. En “El sol es la única semilla”, por otro lado, la identificación con el otro permite que se genere un efecto espejo<sup>7</sup>, en el que observando a un “tú” incluido en su realidad puede mirarse a sí mismo, logrando una distancia reveladora. El mar es común en ambos poemas, pero este símbolo es tratado desde diferentes ángulos. Chevalier considera principalmente dos formas de concebir a este elemento: en primer lugar, sus aguas en constante movimiento representan “un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de... incertidumbre y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea la imagen de la vida y de la muerte” (690); y, en segundo lugar, el océano “por su extensión aparentemente sin límites, es la imagen de la indistinción primordial, de la indeterminación del principio” (767).

En “Los días van tan rápidos” el “océano invisible” es aquel espacio desconocido y temible en el que se pierde el sujeto, pasando a ser parte de una masa homogénea en la que reina la indeterminación, lo que resulta sumamente negativo para el hablante. Por el

---

<sup>7</sup> Pensando en estudios posteriores, cuya profundidad no se corresponde con la amplitud de este trabajo, resulta notorio que el efecto espejo en la poesía de Rojas puede considerarse, desde la lectura que realiza Julia Kristeva a la teoría lacaniana en *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, como resultado de un proceso de construcción identitaria de un sujeto que sigue necesitando a un otro, a modo del espejeo con la madre preedípica, para constituirse a sí mismo, sin lograr una real independencia. (Kristeva)

contrario, en “El sol es la única semilla” esta idea, al presentarse encarnada en un “tú”, permite la perspectiva necesaria para experimentar calma ante la incertidumbre, pues no se da respuesta con respecto a qué sucede con la vida después de la muerte, sino que, al contrario, se construye una imagen de ese escenario, en el que cada uno es una gota de un gran océano finito que “se llena”, desalojando un aire que puede ser el principio de otro comienzo. El mar es la metáfora que se utiliza para poder reunir en una figura toda la carga semántica de lo desconocido e inmenso, coherente con la incertidumbre e indeterminación que abunda en estos versos. Esa es la sensación que queda después de leerlos, de estar frente a algo inimaginable e inaccesible desde nuestra realidad, pues el lenguaje a través de referentes simbólicos, solo nos acerca sutilmente a esta idea inexpressable sobre qué habrá más allá de la vida terrena.

Frente a lo desconocido, los dos poemas presentan diferentes posturas: “Los días van tan rápidos” expresa una insatisfacción y angustia ante este destino que no puede comprenderse ni visualizarse en este océano “invisible”, en el que la individualidad definitivamente se pierde; mientras que, “El sol es la única semilla” declara una entrega sin resistencia a lo inevitable, asumiendo la integración de la subjetividad en un todo absoluto y sublime, pues se sabe, al menos, que los otros también mueren y que indiferentemente transitan por el mismo camino.

Con respecto a la situación de incertidumbre encarnada en la figura del mar que planteaba Chevalier, puedo decir que cada poema elige creer en un desenlace o favorable o miserable. El quinto poema de *Contra la muerte* en sus primeros versos



toma este primer camino, mientras que el sexto deposita todas sus esperanzas en un desenlace en el que el sujeto se funde con el todo y se reintegra al origen, cíclicamente, para nuevamente transformarse.

Las siguientes estrofas permiten establecer la matriz que pone en juego todo el sistema construido en el poema y que aporta la dimensión espiritual del sujeto:

Tu y yo somos dos tablas <sup>26</sup>  
que alguien cortó en el bosque  
a un árbol milenario.

La conexión entre los seres humanos proviene de un origen común, orgánico y ancestral. El bosque, según el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, es un elemento sagrado para los Antiguos. Es un símbolo maternal, una especie de matriz que actúa como “centro de vida” y como “reserva de frescor, de agua y de calor asociados”. (195) El árbol, su componente esencial es, por su parte, “intermediario entre la tierra en la que hunde sus raíces y la bóveda del cielo que alcanza o toca con su cima”. (ídem) Notamos que la genealogía humana, en este poema, está construida sobre un elemento que se encuentra en un estado fronterizo y heterogéneo: no pertenece ni al cielo ni a la tierra, sino a ambos, y esto es fundamental para entender la trascendencia en “El sol es la única semilla”. Toda la calma y la certidumbre del poema recae en estos versos, pues existe una conciencia de la íntima conexión entre cada uno de nosotros, lo que nos permite trascender en comunidad y en especie, a partir de una visión cíclica de la existencia. La tríada tú=yo=realidad es reafirmada, es trasladada a su fundamento y dotada de

espiritualidad. El ser humano es vida, muerte, Historia, sociedad, familia, cultura, y también “alma”, lo que está íntimamente ligado al sol como semilla divina, celestial, inalcanzable y desconocida.

De la estrofa anterior falta mencionar algo importante: la presencia de un tercero, agente que pone en acción y da posibilidad a la existencia humana. Los siguientes versos ponen énfasis en este personaje:

Pero ¿quién plantó ese árbol  
para que de él saliéramos <sup>30</sup>  
y en él nos encerráramos?

La pregunta por el origen se personifica en un ente indeterminado con capacidades celestes. Nos encontramos nuevamente con una concepción cíclica de la realidad humana, en la que el sujeto está por siempre destinado a ser parte del mismo árbol, pues todo ya ha sido escrito antes de pertenecer a este mundo.

Al leer este fragmento me pregunto ¿qué sucede con la figura del sol? ¿por qué ese alguien no se establece inmediatamente como este astro si es la única semilla? Me parece que esta ausencia pretende dar cuenta precisamente de una incapacidad de determinar aquello que es sinónimo de origen y eternidad, pues el poema no quiere explicitar quién es el sol, de hecho, quiere generar más preguntas que respuestas, ya que espera que el lector se posicione y rellene los vacíos que el texto no pretende facilitar. Por ello, no es coincidencia que en los siguientes versos el sujeto apelado se actualice en

el lector, lo que previamente estaba implícito en este “tú” que, como deíctico poético, poseía muchos más sentidos:

A ti no te conozco,  
pero tú estás en mí  
porque me vas buscando.

Tú te buscas en mí. <sup>45</sup>

Yo escribo para ti.

Es mi trabajo.

El destinatario adquiere características más particulares: es alguien extraño y comprometido con la lectura que no permanece indiferente ante ella, y que, en este acto de involucrarse, entrega algo de sí que el poeta necesita para construir el universo de la ficción: su deseo y su búsqueda. Entonces, surge una poética del encuentro, del poema como espacio común entre dos conciencias que son interdependientes, pues el escritor textual necesita imaginar el deseo del lector para crear, lo que Barthes en *El placer del texto* describe de la siguiente manera:

¿Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera. Es preciso que yo busque a ese lector (que lo “rastree”) *sin saber dónde está*<sup>8</sup>. Se crea entonces un espacio de goce. No es la “persona” del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía. (12)

---

<sup>8</sup> Las cursivas son de Roland Barthes.

El trabajo de la voz poeta en “El sol es la única semilla” es prever el encuentro en un contexto en que impera una urgencia de comunicación y solidaridad con el otro. Por ello, el poema solo funciona depositando su esperanza en el lector, pues si éste se arriesga en la lectura, permitirá la trascendencia del sujeto poético que renacerá eternamente. Es también, por lo tanto, un acto de fe en la poesía como medio de perpetuidad del individuo que inevitablemente necesita de otros para conquistar la inmortalidad.

Pero, la tarea no es fácil para quien decodifica el texto, pues el camino que se ofrece está lleno de silencios y hendiduras. Lo que se entrega es un espacio en que como lectores podemos participar sin jamás acceder a la total sabiduría del hablante, pues lo que se haya es único, determinado por las experiencias, creencias y apreciaciones subjetivas. Me permito citar el primer poema de la última parte de *Contra la muerte*, “Ya todo estaba escrito”, que se titula “Espejo”:

Sólo se aprende aprende aprende  
de los propios propios errores.

Es este efecto espejo el que faculta la posibilidad de observarnos a nosotros mismos al identificarnos con los diferentes deícticos y referentes en la lectura (yo, tú, poeta, lector). (Pozuelo Yvancos) Así, depositamos nuestra subjetividad en todos los vacíos que el texto deliberadamente siembra con su materia. Frente a esto, está el juego del reflejo que ocupa el hablante en “El sol es la única semilla” al interpelar e identificarse con el lector, móvil para la autocontemplación y la revelación.

Me parece ahora necesario introducir la diferencia que Roland Barthes establece entre un texto de placer y uno de goce: el primero produce simple alegría y satisfacción, pues “está ligado a una práctica *confortable* de la lectura” (*El placer del texto* 25); mientras que el segundo, por el contrario, “pone en estado de pérdida, desacomoda...hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje”. (idem) “El sol es la única semilla” corresponde a esta segunda categoría por tres principales razones:

En primer lugar, las últimas dos estrofas coinciden exactamente con las primeras, lo que genera una circularidad que desestabiliza una lectura y concepción del tiempo propias de la linealidad occidental, generando que los versos potencialmente nunca concluyan y se eternicen, manifestando un ansia de trascendencia del sujeto poético-escritor a través de la palabra. En segundo lugar, el poema al estar plagado de símbolos (sol, semilla, mar, aire, árbol, etc), indeterminaciones y silencios, impide una representación expedita de parte de un lector que no puede sino posicionarse, comprometerse e incomodarse para dar por sí mismo un sentido a la lectura y, por ende, a la existencia humana, aunque se corra el riesgo de no encontrar sentido alguno. En tercer lugar, el texto es incapaz de entregar respuestas, logrando únicamente ofrecer destellos de una fe inefable e incommunicable: no se puede verbalizar ni graficar el origen. En “Uno escribe en el viento”, último poema de la segunda parte “Cambiar, cambiar el mundo”, el sujeto poético revela:

Crezco y crezco en el árbol que va a volar. No hay libro <sup>5</sup>  
para escribir el sol. ¿Y la sangre? Trabajo  
será que me encuadernen el animal. Poeta  
de un tiro: guerrillero.

Me acuerdo, tú te acuerdas, todos nos acordamos  
de la galaxia ciega desde donde vinimos <sup>10</sup>  
con esa luz tan pobre a ver el mundo.  
Vinimos, y eso es todo.

Se repiten los símbolos del sol, el árbol, la lucha, lo inefable, la escritura, el origen y la incapacidad de resumirlo en palabras. Lo que asoma a través de esto es una certeza, una verdad que curiosamente emana de los últimos versos de “Despedida”<sup>9</sup> de Jorge Teillier:

y me despido de estos poemas:  
palabras, palabras -un poco de aire  
movido por los labios- palabras  
para ocultar quizás lo único verdadero: <sup>40</sup>  
que respiramos y dejamos de respirar.

No podemos negar el vínculo entre estos dos modos de escribir tan cercanos. Sin embargo, Teillier, o más bien, la voz de Teillier en “Despedida”, realiza un acto transparente y medular: asumir la efímera existencia como lo único seguro. La poesía se convierte en un ejercicio respiratorio fugaz, pero que aún intenta resistir al repetir tres veces “palabras”, tomándose incluso una pausa para distender la cláusula. En este acto,

---

<sup>9</sup> De *El árbol de la memoria* (1961).

se revela la incapacidad del lenguaje de rescatar al hombre de su desenlace fuera de la eternidad.

Después de haber dialogado con estos poemas, comprendemos que en *Contra la muerte* es cada vez más peñascosa la lucha por la trascendencia, y que, además, en este proceso, no se puede mantener constante el sujeto poético en su estoicismo ante la imagen de la muerte, pues su calidad de profeta es restringida por su incapacidad de comunicar y representar su creencia, y, también, porque inevitablemente volverá a consumirse en su miedo de ser anulado por su fin inherente. Esta idea no deja de ser coherente si avanzamos al último poema de “Todo es tan falso y tan hermoso”: “Contra la muerte”, ineludible a la hora de entender cómo la tranquilidad del sujeto poético se reduce a destellos:

Toco esta rosa, beso sus pétalos, adoro  
la vida, no me canso de amar a las mujeres: me alimento <sup>25</sup>  
de abrir el mundo en ellas. Pero todo es inútil,  
porque yo mismo soy una cabeza inútil  
lista para cortar, por no entender qué es eso  
de esperar otro mundo de este mundo.

Me hablan del Dios o me hablan de la Historia. Me río <sup>30</sup>  
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.

Luego de la exaltación de la vida terrena y sus placeres, surge inmediatamente el vacío ante la imposibilidad de comprender racionalmente las ansias de trascendencia. El hambre existencial que siente el sujeto no se colma al satisfacer sus deseos sexuales, pues estos renacen constantemente. El cuerpo no es fuente de salvación, la racionalidad tampoco. La lucha contra la muerte, móvil de la escritura del poemario, cierra sus puertas a Dios y a la Historia, asumiendo que la respuesta está cerca, pero aún no en sus manos. Ante esto, el hablante nos deja una pista de la razón de su angustia: al compararse con el sol nos revela cuán insignificante es su condición humana, lo que despierta en sí el hambre y la sed de la vida eterna.

El filósofo Immanuel Kant en *Crítica de la facultad de juzgar*, determina que lo sublime surge de la incompatibilidad entre las dos ideas siguientes: “en nuestra imaginación reside una tendencia a la progresión hacia lo infinito, y en nuestra razón una pretensión de absoluta totalidad como ideal real” (164). Tenemos la capacidad de imaginar lo trascendente, pero no podemos concretarlo racionalmente en algo fijo y completo, por lo que existe una disconformidad con la condición mortal que lleva al ser humano a buscar algo más allá de sus límites.

Desde este punto de vista, es posible pensar que “El sol es la única semilla” representa un estado del sujeto en el que la imaginación concede esperanza y la confianza de ser parte de algo más grande y absoluto, logrando concebir de una forma no del todo racional el preciso lugar que ocupa el hombre en el universo. Pero, como señalamos anteriormente, la fe es pasajera y se agota al no ser más que un “salto al



vacío”, ya que no es posible ver ni tocar la eternidad tan deseada. En este sentido, podemos establecer una conexión directa con lo que significa la *trascendencia absoluta* para Julia Kristeva, quien, apoyándose en afirmaciones de Freud sobre la condición del trabajo terapéutico, determina que ésta consiste en una apuesta de alteridad, en la que no se puede probar de ninguna forma que el otro existe de otra manera diferente a mí más que confiando, permitiendo, así, el reconocimiento de la inmanencia del sí mismo. Esta idea también se aplica al pensar en que existe un Otro que, en el lenguaje, el pensamiento y el simbólico, representa una alteridad absoluta y máxima, que puede corresponder a la figura de Dios. (*Sentido y sinsentido* 121) Aquello que es trascendente depende netamente de nuestra capacidad de confiar en que algo más allá de mí existe, por lo que, frente a la imposibilidad de acceder directamente a ello, “El sol es la única semilla” presenta otras formas de trascendencia más “palpables”, más “materiales”, que también nos dirigen a otros textos de *Contra la muerte*. En orden de aparición, los modos que se proponen para superar la condición mortal en “El sol es la única semilla” son los siguientes: a través de la memoria, de la reproducción biológica, de la escritura, y de la disolución del sujeto en una comunidad humana. Definitivamente, todos estos modos de supervivencia implican la necesidad de otro, y un modo material y sensible para concretarse, o al menos, para intentar lograrlo. Los siguientes capítulos pretenderán abarcar cada uno de ellos.

## CAPÍTULO II: ESO QUE NO SE CURA SINO CON LA PRESENCIA Y LA FIGURA

El tema que abarca este capítulo es de vital importancia en la obra de Gonzalo Rojas: la mujer, que en *Contra la muerte* aparece principalmente erotizada, y como fuente de deseo, de dolor y despecho<sup>10</sup>. La dimensión que me interesa destacar es cómo la figura femenina, en tanto principio del placer sexual, se configura como una forma efímera de trascendencia, apenas un destello. De hecho, me parece posible afirmar que en ella se realiza el primer acercamiento que el sujeto poético tiene con lo eterno, pues éste la concibe como el medio más directo, palpable y visceral de conseguirlo. Por otro lado, y no menos importante en el poemario, está la representación del encuentro de los amantes como un espacio y tiempo que se repite cíclicamente al infinito, extendiéndose más allá de la vida que ambos llevan en el presente, pues el amor parece no tener barreras.

La trascendencia a través de la figura femenina no se da explícitamente en “El sol es la única semilla” del modo en que la pretendo abordar en este capítulo, ya que su presencia en sus versos se limita únicamente a la reproducción. A partir de un desplazamiento de este poema a otros, afloran menciones constantes, en primera

---

<sup>10</sup> Leer la obra de Gonzalo Rojas nos trae constantemente a este tema, basta con decir que *Contra la muerte* posee un capítulo completo -homónimo a este- dedicado a la mujer.

instancia, al modo en que el sujeto masculino palpa la eternidad a través del encuentro sexual, lo que me impide pasar por alto este asunto.

Comenzaremos por el cuarto poema “Leo en la nebulosa”, ya que en sus últimos versos nos topamos por primera vez con esta temática en *Contra la muerte*:

No hay cielo sino sangre, y únicamente sangre de mujer donde leen su estrella los

[desnudos.

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!

La dimensión carnal se introduce al mencionar el hambre como definición del ser humano, es decir, puro deseo. El poeta se presenta como figura profética que oye palabras que convierte en escritura, actividad que lo salva del suicidio. El mensaje que comunica es difícil de descifrar. En primer lugar, introduce la sangre como sinónimo de fertilidad, ya que su presencia en el cuerpo femenino es la potencia misma de la vida. La reproducción, entonces, permite al sujeto masculino proyectarse a sí mismo en el universo, pues la estrella (el sol) es símbolo del renacimiento: el recorrido cíclico hacia el origen. Por un lado, está la vida –la mujer–, y antagónicamente a ella, la muerte como el fin del movimiento; la conciencia de estos opuestos lleva al hablante a cuestionar su lugar en la totalidad de la existencia. Esta reflexión desemboca en la búsqueda del encuentro sexual: “el beso”, lo único que permite un acercamiento a la Eternidad en fuga constante. En el último verso todas las identidades se confunden en el orgasmo: la

amada también es la madre y la tierra, y él se convierte en padre y en hijo. La mujer es el principio y el final, donde cíclicamente vuelven los hombres en búsqueda de la vida.

Quizás resulte una fuga escaparme del corpus ya limitado, pero me parece bello integrar a esta lectura un fragmento de uno de los poemas más hermosos de Gonzalo Rojas: “Perdí mi juventud”, de *La miseria del hombre* (1948), que relata el tropiezo de un joven de veinte años con la muerte de su prostituta más amada:

No he podido saciarme nunca en nadie,  
porque yo iba subiendo, devorado  
por el deseo oscuro de tu cuerpo <sup>50</sup>  
cuando te hallé acostada boca arriba,  
y me dejaste frío en lo caliente,  
y te perdí, y no pude  
nacer de ti otra vez, y ya no pude  
sino bajar terriblemente solo <sup>55</sup>  
a buscar mi cabeza por el mundo.

Aunque esta relación amorosa sea catalogada socialmente como abyecta, su desenlace cala en lo más hondo del hablante, quien termina abandonado y en búsqueda de la identidad perdida. Cada verso está repleto de imágenes fúnebres que revelan la caída del sujeto desde una calidez etérea producto del placer constante, a un mundo frío y plagado de vacío, hambre y soledad. La belleza de este poema radica precisamente en el modo en

que se conjugan la vida y la muerte en un mismo espacio: el prostíbulo<sup>11</sup>, que de alguna forma al hiperbolizar la dimensión erótica y emparentarla con la defunción, nos recuerda que la trascendencia a través del sexo se resume a instantes, fracasando como aproximación a la eternidad. Recordemos tan solo la sentencia que se dicta en “Contra la muerte”: “Toco esa rosa, beso sus pétalos, adoro / la vida, no me canso de amar a las mujeres: me alimento / de abrir el mundo en ellas. Pero todo es inútil / porque yo mismo soy una cabeza inútil (...)”.

Las mujeres, por otro lado, en *Contra la muerte*, suelen ser un misterio, un “enigma” (citando la última estrofa de “Retrato de mujer (1957)”), y a la vez, portadoras de un conocimiento desconocido para el hombre: “saben lo que saben como sabe la tierra” (“Las hermosas”, v. 10). Evidentemente, esta visión de lo femenino surge desde y en oposición a la visión masculina, racional y activa. Citaré la cuarta estrofa de “Retrato de mujer (1957)”<sup>12</sup>:

No te me mueras. Voy a pintarte tu rostro en un relámpago  
tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible,  
una nariz 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. 20

---

<sup>11</sup> Aunque no cabe en estas páginas, es necesario destacar el prostíbulo también como un viaje glorioso a los infiernos (o al paraíso).

<sup>12</sup> Cabe resaltar que la línea de este poema es la del despecho, pues la mujer fue su amante y se ha ido, por lo que busca en la escritura poder dar fin al amor que aún le quema por dentro.

La primera oración juega con la frase esperada por el lector “No te muevas”, pues es lo que diría convencionalmente un pintor al hacer un retrato. Sin embargo, el hablante actualizado aquí en la figura del poeta, lo que quiere es *inmortalizar* a esta anónima en un objeto hecho de palabras, de ahí el “No te muevas”. De ella se retrata el silencio, unos ojos que ven más allá de la realidad, una mezcla en su rostro de lo celeste y lo bajo, de lo divino y lo terrenal, aquello que en el primer capítulo representaba también lo humano, simbolizado por el árbol. No obstante, su dimensión humana es dejada de lado al designarla con el Espíritu, convirtiéndose en la estrofa siguiente en un fantasma. En consecuencia, la mujer es un ser que está más allá de la muerte, y sin ella, es imposible que el sujeto masculino trascienda.

“La loba” sucede al poema anterior y, en contraste, presenta un escenario diferente que proyecta infinitamente el encuentro de los amantes después de la separación:

Quédate ahí. Tal vez te conviertas en aire  
o en luz, pero te digo que subirás con éste y no con otro: <sup>35</sup>  
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. <sup>40</sup>

Los temas tratados aquí se acercan a “El sol es la única semilla” por la concepción temporal que se desprende. Además, en esta última estrofa los deícticos nuevamente van referidos a un “tú”, en este caso femenino: una muchacha de quien el hablante se enamoró y distanció en el pasado. Al mismo tiempo, se presenta a sí mismo en tercera persona, desdoblándose en este individuo que en un tiempo cíclico será el mismo y otro simultáneamente. Este eterno reencuentro se fecha cada trescientos años, en junio, donde los dos volverán a amarse, esperando la trascendencia. El erotismo permanece sutil, pues lo que se quiere resaltar es la brevedad de la relación amorosa y los profundos deseos de parte de la voz poética de vivir para siempre al transformarse y reunirse nuevamente en la misma playa, puesto que la fuerza de lo que siente permite esta proyección infinita. Si se llevara a cabo la reunión después de trescientos años, ésta duraría lo mismo que entonces, porque tal como se plantea el retorno en *Contra la muerte*, todo se repite siempre igual, con las mismas causalidades. Por ello, los últimos versos construyen lo eterno a partir de la destrucción y la regeneración, recordando que todo lo que habita el mundo dura lo que tiene que durar, y que ellos no son más que mortales.

Muchas de las ideas recién planteadas desembocan y son puestas en tensión en un único poema que resulta ser uno de los más conocidos de Gonzalo Rojas: “¿Qué se ama cuando se ama?”:

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

cuando entro en ella hasta las últimas raíces? 5

¿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?

Me muero en esto, oh Dios, en esta guerra 10  
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.

Imposible me parece analizar en profundidad todas las dimensiones de estos versos en vista de lo acotada que resulta esta lectura de *Contra la muerte*, por lo que solo me limitaré a tratar la trascendencia a través de la mujer. La pregunta por “qué se ama” se sitúa inmediatamente entre la vida y la muerte, desplazándonos de ahí al cuerpo femenino, quien se postula como sinónimo del amor al proporcionar el placer sexual consumado en el orgasmo. La mujer nuevamente es un viaje al origen, una vuelta a las raíces. Luego de esta primera reflexión, surge una visión mucho más profunda que reúne en sí algo nuevo: la creencia en una unidad primordial. En la segunda estrofa se admite la confusión de los opuestos en una misma materia divina que dolorosamente tuvo que dividirse para dar paso al individuo. Las “partículas fugaces / de eternidad visible” representan la coexistencia no excluyente de lo terrenal con lo celestial en el ser humano, que inevitablemente tiene una vida acotada como ser particular en el cosmos, pero que al morir se reintegra al todo.



La lucha contra la muerte, en los últimos versos, se devela como un enfrentamiento bélico con su propia hambre de totalidad. El sujeto poético se siente desgarrado del origen, de la unidad que existía en el Edén en una sola entidad divina: el Dios hebreo, figura que, en diálogo con “El sol es la única semilla” podría ser una respuesta de quién plantó el árbol milenario<sup>13</sup>.

Entonces, en “¿Qué se ama cuando se ama?” se busca acceder al todo a través de la unión con su opuesto femenino, limitando el origen al jardín del Edén, cuyo árbol separó al hombre y la mujer de Dios. El amor como lo absoluto, en este caso simbolizado en la figura de Dios, no logra agotarse en los amantes, porque siempre parece ser algo más grande e inabarcable.

Como hemos visto, nuestro sujeto poético se siente agobiado frente a un vacío existencial que lo lleva a buscar, primeramente, en la satisfacción sexual un paliativo. La mujer parece ser un medio para volver al origen y conectar con la madre y la tierra que lo trajo al mundo, pero el encuentro carnal o el amor que halla no puede proyectarse más allá de lo que dura la relación o la vida en la tierra. De ahí que, luego del desamor, debe recurrir a la esperanza del tiempo cíclico que todo lo repite de la misma forma, con los mismos principios y finales, asumiendo nuevamente la pérdida. Este fracaso en la trascendencia nos lleva a seguir en *Contra la muerte* los pasos del sujeto poético que camina a tientas.

---

<sup>13</sup> Recordemos que “El sol es la única semilla” no pretende darle respuesta a esta pregunta, por lo que insisto en que Dios es una solución que surge únicamente en función de “¿Qué se ama cuando se ama?”.

**CAPÍTULO III: –PERO EL HIJO ES EL PADRE, DICE EL CORO MORTAL: AHÍ LA  
RUEDA DE LA GERMINACIÓN**

La trascendencia a través de la reproducción biológica es otro gran tema en *Contra la muerte* y que, como vimos, se encuentra tratado en “El sol es la única semilla”. El poema “Los amantes” me permite tender una conexión entre este capítulo y el anterior, pues nos muestra la transición del número dos al tres, de la pareja al núcleo familiar. Cito las últimas tres estrofas:

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. <sup>10</sup>

París, y esto el oleaje de la eternidad de repente.

Allí nos despedimos para seguir volando. No te olvides  
de escribirme. La pérdida de esta piel, de estas manos,  
y esas ruedas terribles que te llevan tan lejos en la noche,  
y este mundo que se abre debajo de nosotros para seguir naciendo. <sup>15</sup>

París, y vamos juntos en el remolino gozoso  
de esto que nace y nace con la revolución de cada día.

A tus pétalos altos encomiendo la estrella del que viene en los meses de tu sangre,  
y te dejo dormir en la sábana. Pongo mi mano en la hermosura  
de tu preñez, y toco claramente el origen. <sup>20</sup>

El poema se sitúa en la ciudad testigo de los aislados encuentros de los amantes. Todo comienza con una pasión profunda, donde la carne es protagonista. La modernidad se asoma en cada medio de transporte que se menciona: trenes, taxis, barcos, alabados por posibilitar su coincidencia en un mismo espacio, pero maldecidos por separarlos. Después de todo el movimiento de cada viaje, se produce una pausa, la condensación del tiempo en la intensidad de sus deseos y sentimientos, que permiten la eternización del presente. De ahí la abundancia de símbolos luminosos y fugaces: el fósforo, el relámpago, el fuego, coherentes con “Los días van tan rápidos”: “quememos, no pudramos / lo que somos”, versos que llaman a consumir intensamente el ahora de forma activa.

Lo que distingue “Los amantes” de los poemas analizados en el Capítulo II es que en este texto acontece el éxito amoroso, pues la pareja supera las dificultades contextuales para poder estar juntos. Los primeros versos de la última estrofa escenifican esta situación de estabilidad, porque ambos están compartiendo una misma cotidianidad. El amor al asentarse no deja de expandirse en el “remolino gozoso”, y llega a tal punto que crece en el vientre de la mujer que se convertirá en madre. El sujeto poético diviniza a la amada destacando su dimensión celestial al describirla como una flor -símil del árbol- cuyos pétalos conectan con lo etéreo. Lo que habita en los últimos versos de la

última estrofa es la certeza de estar sintiendo el origen en sus manos, sensible y materialmente. Esto me parece sumamente importante, porque en restringidas ocasiones nuestro hablante puede acceder tan certeramente a una conexión trascendental.

“El recién nacido” nos presenta el paso siguiente en el proceso de la reproducción: el parto, que envuelve al padre en hermosas reflexiones. Cito:

Las galaxias han estado 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.

Tú que vienes llegando con octubre gozoso <sup>5</sup>  
y los ojos abiertos en la luz de tu madre,  
oh Gonzalo<sup>14</sup> invasor, amárranos sin término  
a la estrella más alta.

La primera estrofa nos plantea una imagen cósmica en la que se asume como real la existencia de galaxias paralelas. De ahí que se establezca que en otros lugares los gallos cantan a otros amaneceres pues nuestro sol no es el único. La Teoría de la relatividad de Einstein es empleada aquí para reforzar que la vida no es exclusiva de la tierra, por lo que nuestra posición no es el centro del Universo. Aunque toda esta introducción no haya sido necesaria en poemas como “El sol es la única semilla”, donde simplemente se fija la procedencia de los seres humanos, en “El recién nacido” se recurre a la

---

<sup>14</sup> Este personaje corresponde al segundo hijo de Gonzalo Rojas, a quien heredó también el nombre.

multidisciplinaridad para ampliar el diálogo con la ciencia, con la que es posible compartir un paradigma en el que la objetividad no existe. Esta estrategia apunta a reafirmar la libertad en el otro de elegir sus creencias, del mismo modo que en “El sol es la única semilla” lo hacía el exceso de vacíos dejados ahí a interpretación del lector.

Inmediatamente del cielo transitamos al nacimiento de Gonzalo, experiencia llena de gozo, pero que trae consigo una incomodidad, una violencia que reconocemos en el epíteto “invasor”, pues el hijo interfiere en la relación dual, generando un conflicto edípico en que el padre tendrá que disputar el amor de la madre que antes poseía solo para sí. La segunda estrofa representa un monólogo para el hijo, pues éste no puede escucharlo, apelándolo con el deíctico “tú” que está únicamente dirigido a él. El heredero, tan solo por nacer, ya tiene encomendada la tarea de posibilitar la trascendencia de sus padres para hacerlos vivir infinitamente, lo que se construye discursivamente como un testamento escrito que Gonzalo hijo podrá leer al crecer.

Todo<sup>15</sup> es parte de un día para que el hombre vuelva,  
para que el hombre vuelva a su morada. <sup>10</sup>  
Tú que entraste volando dinos qué pasa arriba,  
pero sigue volando.

Solo basta un día en la historia del tiempo para que el hombre conecte con el origen, pues la vida que tiene ante sus ojos es parte de sí, y a la vez, viene de un lugar desconocido que se encuentra en el cielo, de donde Gonzalo viene volando con mensajes

---

<sup>15</sup> Esta es la última estrofa de “Los amantes”

del más allá. Por ello la primera imagen del poema son las galaxias contactándose, para contrastar lo diminuta que es la existencia humana, y a la vez, lo íntimamente relacionada que está con el todo. El sujeto poético al convertirse en padre se siente identificado y conectado con su hijo, proyectándose en él desde un presente en el que siente confluir todas las temporalidades, pues volver a la “morada” es sentirse parte del tiempo cíclico.

“Crecimiento de Rodrigo Tomás” es el poema más largo de *Contra la muerte*, retrata el desarrollo en los primeros años del ya nacido. El sujeto poético desde el primer verso lo apela: “Libre y furioso, en ti se repite mi océano orgánico”. La primera dimensión que se presenta es la biológica, pues el hijo es producto de los genes de ambos padres. El océano nos recuerda “El sol es la única semilla”, pero en vez de ser aquí un mar de muerte, ocupa la categoría en la que se encuentra la *sopa vital* del origen de las especies en la tierra. El poema, en general, nos va contando los lugares de Chile en los que Rodrigo va creciendo, y todo el sacrificio que conlleva para el hombre mantener a su familia. El relato está plagado de imágenes sobrecargadas, con un exceso de adjetivos y complementos que intensifican el temple del hablante preso de su “arrogancia” (décimo tercera estrofa) ante la continuidad de su sangre.

Cuando estemos dormidos para siempre,  
oh Rodrigo Tomás: siempre estarás naciendo.

Entonces,  
no te olvides de gritarnos:

"Heme aquí". 105

"¿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".

El sujeto poético desesperadamente se aferra a la vida a través de su hijo, apoderándose incluso de su voz al poner futuras palabras en su boca, pues espera que Rodrigo Tomás lo reproduzca en la memoria y en la oralidad: "Entonces, / no te olvides de *gritarnos*<sup>16</sup>". Los padres le encomiendan la misión a su descendiente de no dejarlos morir, a cambio de entregarle la vida, su protección y su participación en la "trinidad", como es denominado el núcleo familiar en la estrofa decimoséptima.

"Crecimiento de Rodrigo Tomás" confluye con "El sol es la única semilla" y "Los días van tan rápidos" en el símbolo de la combustión como gran metáfora de la transformación que sufre la vida. Esto lo reconocemos en los versos recién citados, pues en ellos el hijo les exige a sus padres ser parte de su fuego, es decir, de la vida que están compartiendo y que se consumirá hasta convertirse en ceniza.

Nuestra lectura nos lleva por último a "Oráculo"<sup>17</sup>, poema que se encuentra inmediatamente después de "Crecimiento de Rodrigo Tomás", y que nos permitirá cerrar este capítulo. Así comienza:

---

<sup>16</sup> Las cursivas son mías.

<sup>17</sup> Este poema está dedicado a Alonso, hijo de Rodrigo Tomás, y, que en *Oscuro* (1977), se presenta como el segundo movimiento de "Crecimiento de Rodrigo Tomás".

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

En el peligro

te hiciste hombre, Rodrigo Tomás. Dámela fuerte,  
compañero, tu mano. <sup>5</sup>

Lo primero que notamos es la intervención del Coro Mortal, cuya voz se presenta en estilo indirecto. Este nuevo personaje colectivo, que proviene de la tradición griega clásica, tiene intrínseca relación con el título, lo que podemos aclarar citando *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche:

Este coro [de la tragedia griega] contempla en su visión a su señor y maestro Dionisio, y por ello es eternamente el coro *servidor*: él ve como aquél, el dios, sufre y se glorifica, y por ello él mismo no *actúa*. En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la *naturaleza*, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio*, que proclama la verdad desde el corazón del mundo. (88)

El coro, como expresión de lo divino y la naturaleza, permite entregar un mensaje que resulta revelador para comprender el árbol familiar: la reproducción es una rueda en la que todos los sujetos coinciden al ser parte de una misma cadena. El hijo es el padre porque ahora está en la plenitud de la madurez y ambos se encuentran en la adultez, confundiendo sus identidades. Estos versos presentan una especie de ritual de la



masculinidad en la que los sujetos para “hacerse hombres” deben cumplir con ciertos requisitos, y así pasar a ser un “compañero”.

La condición para convertirse en hombres es precisamente procrear:

–“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.

Esta intervención indica un nuevo nacimiento: el hijo de Rodrigo Tomás, lo que permite que se cumpla, a mi parecer, una “rueda masculina de la germinación”. De generación en generación, por la ascendencia y descendencia varonil, se transmite una fuerza masculina que es alabada y celebrada en este poema, que presenta una relevante ausencia de la mujer en nuestra lectura, invisibilizada y exenta de participación en este modo de trascendencia.

De ahí que el hablante celebre que el niño sea varón, proyectando en él características que históricamente le han concedido al sexo masculino: la completud, la fortaleza y la valentía. Estos dones aparecen como necesarios para enfrentarse a un mundo lleno de “peligro” (v. 3) y de cosas “visibles y temibles” (v. 9), ya que el poema constantemente nos señala las dificultades que existen para conservar o sobrellevar la vida. Recordemos que la voz del coro proviene de la muerte, pues desde el primer verso se nos anuncia el cambio abrupto que sufrirá el texto en la siguiente estrofa:

Hueso lo que fue llama. El paraíso <sup>10</sup>  
y al fondo el moridero. O aguantamos  
o caemos. Lloramos, todavía lloramos  
por la abeja sagrada que perdimos.

Pasamos de la vida renaciendo directamente a su final. Reaparece el símbolo del fuego, pero ahora de una forma más cruda y material, pues señala directamente el cadáver, la forma última en que el individuo se pudre después de quemar su existencia. Con respecto a esto es posible tender un vínculo a “El sol es la única semilla”, cito un fragmento:

Peleas. Duermes. Comes.  
Engendras. Envejeces.  
Pasas al otro día. <sup>30</sup>

La vida humana puede ser reducida en mínimas y desoladoras palabras, lo que genera un profundo dolor en el hablante de “Oráculo”, que nuevamente está atrapado ante su incapacidad de aceptar su condición mortal. La abeja<sup>18</sup>, según Chevalier, simboliza por un lado la sabiduría, y por otro, la “inmortalidad del alma” y la resurrección (41), lo que se vincula directamente con el paraíso perdido de “¿Qué se ama cuando se ama?”, pues lo que lamenta es haber perdido la unidad original.

Nadie puede el océano. ¿Qué saben los terrestres

---

<sup>18</sup> En la edición de *Residencia en la tierra* de Hernán Loyola, éste interpreta las abejas en la poesía de Neruda como símbolo de los “impulsos vitales”, “exaltación”, “vibración vital”, lo que resulta interesante al ser relacionado con esta lectura, pues también tiene que ver con la vitalidad poética.

sino nacer desnudos? 15

Pasa el tiempo.

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

Así termina “Oráculo”, con la reflexión final del fracaso de la trascendencia a través de la reproducción de la carne. La afirmación de que “Nadie puede el océano” nos señala esta caída, pues otro ser humano no puede volver inmortal lo que fue desprendido de la raíz de lo eterno. Nacemos desnudos sin nada para llevarnos tras el fin de la existencia, y ni el paso del tiempo puede salvarnos, aunque nos multipliquemos, pues el tiempo es cíclico: no hay forma de contrarrestar la pérdida de un paraíso soñado en el que no existía la muerte.

El poema logra acoplar de forma notable dos movimientos opuestos y complementarios: el nacer y el morir. Desde el comienzo el sujeto poético escucha la voz del Coro Mortal ante el encuentro con el hijo de su primogénito y luego, abruptamente, nos encontramos con el tono fúnebre de “Hueso lo que fue llama”. Esta rápida transición busca, en mi opinión, que el lector sienta lo vertiginoso que avanza el tiempo, pues esta es la sensación de angustia que envuelve al hablante al comprender que su propio hijo se ha convertido en el padre. La identidad se difumina ante esta imagen, y no puede aferrarse más a la estabilidad que le ofreció la paternidad. ¿Quién es él ahora?: el abuelo, un anciano que se ve más cerca aún del “moridero” que lo obsesiona hasta las lágrimas.

Comenzamos el capítulo con la presencia de la mujer como procreadora, pero ahora en “Oráculo” asistimos a su total ausencia. La trascendencia se desvaneció en ella, y ahora en su descendencia también. La clave que nos lleva al tercer capítulo se encuentra en la palabra “compañero”, que asume a Rodrigo Tomás como integrante de una clase social popular a la que pertenece desde su nacimiento, al igual que sus padres y antepasados, de lo que se dará cuenta en las siguientes páginas con sus respectivas problemáticas.

#### **CAPÍTULO IV: AQUÍ DUERME EL ORIGEN DE NUESTRA DIGNIDAD: LO REAL LO CONCRETO, LA LIBERTAD, Y LA JUSTICIA.**

Antes de comenzar, aclararé el contexto social e histórico en que fue escrito *Contra la muerte*, es decir, una serie de movimientos sociales que se vivieron en América y el mundo, y que conllevaron en su lucha olas de sangre y dolor al enfrentarse a una sociedad no igualitaria y fuertemente represiva. Este poemario fue escrito en los años previos al gobierno de la Unidad Popular del presidente Salvador Allende, conclusión de un proceso que en Chile se estaba gestando hace muchos años, y cuya atmósfera previa se sentía llena de esperanzas e incertidumbre de parte la gente partidaria del cambio. Por otro lado, en ese entonces existía una cohesión social que permitía que entre las personas fuera posible identificarse con el apelativo “compañero” y “compañera”, como signo de estar juntos en la lucha social. Esta unidad se perdió de un momento a otro después del golpe militar del General Pinochet de 1973, convirtiendo a nuestro Chile en un país diametralmente diferente.

En vista de este limitado intento de posicionamiento histórico que acabo de esbozar, cabe decir que este poemario de 1964 cobija en sí la creencia en que la transformación social es posible, de ahí el nombre de su segundo capítulo “Cambiar, cambiar el mundo”. Teniendo todo esto en consideración, cabe señalar que la extensión

de esta lectura no me permite establecer todas las relaciones pertinentes al contexto de producción de la obra, por lo que el análisis será limitado en este sentido y, sobre todo, enfocado al tema de la superación de la muerte a través de la colectividad.

Desde las ansias de trascendencia personal alojadas en la reproducción del sujeto - Capítulo III- podemos ampliar el panorama hacia la dimensión colectiva en la que se difumina la individualidad. Una de las grandes preocupaciones de *Contra la muerte* es el destino del pueblo, su pasado y su identidad, principios que se han visto amenazados constantemente por los cambios de la modernización –que también ha sido su germen–, y por los deseos económicos y políticos de un grupo restringido y elitista.

Para poder sumergirnos en esta problemática, es necesario ascender desde la genealogía como base de la colectividad. “Carbón”, uno de los poemas más dramáticos de *Contra la muerte*, configura de una forma muy profunda y personal este proceso:

Ah, minero inmortal, ésta es tu casa  
de roble, que tú mismo construiste. Adelante:  
te he venido a esperar, yo soy el séptimo  
de tus hijos. No importa  
que hayan pasado tantas estrellas por el cielo de estos años, 25  
que hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto,  
porque tú y ella estáis multiplicados. No  
importa que la noche nos haya sido negra  
por igual a los dos.

—Pasa, no estés ahí 30

mirándome, sin verme, debajo de la lluvia.

El sujeto poético se posiciona desde el papel del hijo que espera a su padre después del trabajo, encarnando en él los valores que considera esenciales: el esfuerzo y el trabajo, pues él mismo construyó la casa en que habitan. Resulta realmente emotivo el modo en que el hablante se desdobra de adulto en niño para imaginar a su padre en la lluvia, que no puede volver al hogar a mirarlo como antes, pues no es más que *la sombra de su memoria*, en palabras de “El sol es la única semilla”. La voz pertenece, más bien, al hombre adulto que proyecta la fantasía nostálgica del regreso del padre, pero sin poder traspasar el umbral del recuerdo al presente.

Versos más adelante, se menciona algo que resulta sumamente importante para esta lectura: el padre y la madre viven y vivirán después del paso del tiempo y de la muerte, a través de sus hijos, que son parte del mismo pueblo, pues el minero es “inmortal”, una clase que se sigue reproduciendo. La trascendencia es efectiva en los versos anteriores, pues el fuerte sentimiento de pertenencia y de arraigo permiten tener esa claridad.

Con respecto a lo anterior, es posible afirmar que en *Contra la muerte* se confía en que, a partir de la multiplicación de los miembros de la familia, se reproduce y renueva la sangre del pueblo, lo que se actualiza en “Crecimiento de Rodrigo Tomás”, donde se proyecta la identidad social en la descendencia:

traías tu cabeza como un minero ensangrentado <sup>51</sup>

—harto ya de la obscuridad y la ignominia—:

reclamabas a grandes voces un horizonte de justicia.

La imagen del niño saliendo del vientre de la madre se relaciona inmediatamente con la personalidad del minero, y lee en su llanto una protesta contra la sociedad en la que está naciendo. El padre, entonces, deposita en su hijo la esperanza del cambio y confía en un futuro más justo.

En “Carbón”, en cambio, se representan las raíces y el pasado aún vigente, en esta figura de Juan Antonio Rojas<sup>19</sup> ya fallecido, quien es invocado por el hablante que ve a su padre en la identidad de su pueblo y en los recuerdos de su infancia, que son reconstruidos en este relato. La imagen que de él se nos presenta condensa fuertemente la situación precaria en la que se encuentra la clase social del trabajador en situación de pobreza, coherente con el grito de justicia que exige Rodrigo Tomás al nacer:

Ahí viene el hombre, ahí viene  
embarrado, enrabiado contra la desventura, furioso  
contra la explotación, muerto de hambre, allí viene  
debajo de su poncho de Castilla. <sup>20</sup>

La escena es triste, pero a la vez heroica: en medio de todas las carencias y desgracias, el hombre se yergue como un caballero de Castilla, pues así luce a los ojos del niño que lo admira y respeta por la valentía que tiene de ir diariamente a una mina peligrosa para llevar el pan a su familia.

---

<sup>19</sup> Padre de Gonzalo Rojas, personaje de “Carbón”, que se menciona en los versos 8 y 9.



“Uno escribe en el viento” continúa con esta línea temática:

Con mi pueblo de pobres. Me imagino a mi padre <sup>25</sup>  
colgado de mis pies y a mi abuelo colgado  
de los pies de mi padre. Porque el minero es uno,  
y además venceremos.

Inmediatamente es acotado el denso significado que contiene la palabra “pueblo”: es “de pobres”, de mineros, de proletarios. La imagen que construye el poema nos retrata esta idea de la “rueda de la germinación” de “Oráculo”, pero aquí lo importante es la unión genealógica en medio de la lucha social, es decir, la conciencia de clase que surge desde la cuna. El sujeto poético, al reconocerse en su padre y en su clase social, propone el cambio, y espera realizarlo por sus manos:

Venceremos. El mundo se hace con sangre. Iremos  
con las tablas al hombro, y el fusil. Una casa <sup>30</sup>  
para América hermosa. Una casa, una casa.  
Todos somos obreros.

La propuesta es clara, ambiciosa y delirante: construir con el esfuerzo material (las tablas) y físico (la sangre y el sudor), simbólicamente, una casa para América; y, por otro lado, defenderla, no tan simbólicamente, cargando las armas. Cabe notar que este poema se sitúa en el contexto de la Revolución Cubana, proceso histórico y social con el que se siente identificado el hablante, y, desde donde, adquiere motivación para sumarse a una causa que se extiende más allá de las fronteras chilenas y que pretende

desarrollarse fuera de juego democrático en las guerrillas. No es difícil relacionar estos versos con “Nuestra América” de José Martí, pues en ambos casos el tema principal es la unión del continente contra fuerzas, tanto políticas como armadas, que sean capaces de impedir la justicia social y el bienestar colectivo.

Volviendo a “Uno escribe en el viento”, el deseo de que el continente sea un hogar para todos los obreros obsesiona al sujeto que repite constantemente “una casa, una casa”, porque la lucha histórica es justa y necesaria, el dolor es inmensurable:

Mortal, mortuorio río. Pasa y pasa el color,  
sangra y sangra mi pueblo, corre y corre el sentido.  
Pero el dinero pudre con su peste las aguas.  
Cambiar, cambiar el mundo. <sup>40</sup>

La sangre derramada del pueblo de los obreros de América es tanta que corre como un río, y con ella se pierde el sentido colectivo: la identidad, las raíces, la unidad y la memoria. La Historia humana es devastada por la ambición que genera el dinero, que provoca el asesinato del hombre por el hombre, la explotación y la desigualdad social. Ante esto, el hablante propone “Cambiar, cambiar el mundo”, pues confía en que la acción del pueblo en su conjunto puede generar la transformación de la sociedad. Es eso, o la muerte, la bomba atómica, como señala la última estrofa: “O dormir en el átomo que hará saltar el aire en cien mil víboras”. La poesía, en este caso, está íntimamente emparentada con la acción, llamando al lector a no perder la esperanza y ser parte de la transformación del mundo en un lugar más justo.

El sujeto poético se confunde en la comunidad al no buscar una salvación personal ante la injusticia, sino que, al contrario, promueve una participación enérgica en el conflicto que haga posible la supervivencia de todo el pueblo en un sentido material. Lo que le preocupa, entonces, es un aspecto netamente terrenal y primordial, pues las circunstancias históricas son insostenibles, lo que no deja espacio para pensar en una trascendencia extraterrena. Así, se realiza una total reafirmación de la vida, aunque la individualidad se pierda en ese proceso.

Los antagonistas de esta lucha social están claramente identificados: el “pueblo de pobres” y la “burguesía”. Nos encontramos con este último personaje colectivo en “Sátira a la rima”, donde se caracteriza la relación de oposición que existe entre el sujeto poético y los burgueses:

¡Pensar que sus almas de cerdos <sup>45</sup>  
se van al cielo después de morir!  
¡Y yo me tengo que morir  
sin hartarme, como estos cerdos!

La diferencia está precisamente en lo material: en lo que comen, en el exceso de bienes y placeres mundanos. La desigualdad está en la vida terrenal, no en lo que sucede después de la muerte, pues ellos también rezan para ir al cielo. Pero, en contraposición, “El testigo” señala que “No pasarán los ricos / por el ojo difícil de la aguja”, recordando el intertexto bíblico: “es más fácil pasar a un camello por el ojo de una aguja, que entrar un rico en el reino de Dios” (Mt 19, 24). Esta contradicción se debe, en mi opinión, a que

en “Sátira a la rima” lo que está funcionando es la ironía, mientras que, en el segundo, el tono grave representa la verdadera postura del poemario con respecto a este tema. El resultado esperado en esta disputa es el triunfo de la clase trabajadora, y, por ende, se espera la supervivencia del pueblo y también su trascendencia simbolizada en el “cielo”.

El poema “Aquí cae mi pueblo” resulta determinante para comprender la búsqueda de trascendencia en *Contra la muerte* con respecto al destino colectivo:

Aquí cae mi pueblo. A esta olla podrida de la fosa  
común. Aquí es salitre el rostro de mi pueblo.  
Aquí es carbón el pelo de las mujeres de mi pueblo,  
que tenían cien hijos, y que nunca abortaban como las meretrices  
de los salones refinados, en que se compra la belleza. <sup>5</sup>  
  
Aquí duermen los ángeles de las mujeres que parían  
todos los años. Aquí late el corazón de mis hermanos.  
Mi madre duerme aquí, besada por mi padre.  
Aquí duerme el origen de nuestra dignidad:  
lo real, lo concreto, la libertad, la justicia. <sup>10</sup>

Este poema define fuertemente las raíces, pues cala en lo profundo, esencial e identitario: la comunidad que se funda en los trabajadores de las minas de salitre y de carbón; en las mujeres de clase popular que reciben a todos los hijos que alojan en sus

vientres, al no tener acceso al control de la natalidad<sup>20</sup>; y en la propia sangre del sujeto poético: su familia y el origen.

Este recorrido es un descenso, una caída colectiva en la fosa común, que simboliza la pérdida de la individualidad de cada integrante de la comunidad que ha desaparecido sin trascendencia, sin un cementerio que convierta la muerte en algo monumental e imperecedero. Esto se representa en el fracaso de la reproducción de la comunidad que se ha convertido en el “mortuorio río” de “Uno escribe en el viento”, pues la modernización ha borrado las huellas del pasado de estos héroes y heroínas anónimos que han perecido ante un mundo externo degradado en la precariedad social.

De todos modos, al estar los verbos en tiempo presente, se mantiene la vigencia de los sujetos en dos dimensiones: una, en su reunión con la tierra en los elementos del salitre y el carbón, que simbolizan el trabajo y la materia inanimada; y la otra, en el intento de reconstruir a través de la palabra la memoria de los ancestros. En este sentido, el sujeto poético se convierte en portavoz de una colectividad silenciada, así como lo hace el hablante poeta en “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda. En este poema de largo aliento se asume que ya está perdida la gran civilización Inca del pasado, intentando, a partir de ahí, construir algo nuevo, buscando la transformación. En cambio, en “Uno escribe en el viento” nos encontramos con un sujeto que es consciente de que se

---

<sup>20</sup> El sujeto poético de *Contra la muerte*, con respecto a esta afirmación, está en notoria contraposición a una medida adoptada tras el triunfo de la Revolución Cubana: entregar a las mujeres la opción de controlar su natalidad, al exponer como heroínas precisamente a aquellas que no participan del aborto y continúan teniendo hijos. Esto coloca a nuestro hablante en una posición evidentemente contradictoria, entre su apoyo a la revolución y su visión moral popular y tradicional.

está perdiendo con el paso del tiempo el origen, y, por ende, su relación con el pueblo en el futuro. De ahí el entusiasmo excesivo en la construcción de la memoria: esto lo notamos en el verbo “dormir”, que acompaña en la segunda estrofa a “las mujeres que parían / todos los años”, a la madre y el origen; y, sobre todo, en la frase “Aquí *late* el corazón de mis hermanos”<sup>21</sup>. Los antepasados han muerto, sin embargo, los compañeros fraternos con los que comparte una contemporaneidad, y quizás también la genealogía, siguen vigentes, pues sus madres no han dejado de parirlos, logrando superar en número considerablemente a las clases más altas. Es con ellos con quienes es posible despertar el origen de la “dignidad”, pues de ahí reside la realidad para el sujeto poético, la misma de “El sol es la única semilla”: la tercera arista de la tríada “yo=tú=realidad”. Lo que se busca es hacer memoria, para no olvidar el pasado ni las raíces, donde reside la identidad y el punto de partida para “Cambiar, cambiar el mundo”.

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* establece una relación directa entre la memoria y la identidad (colectiva y personal), pues, al poner la primera al servicio de la segunda, se genera un abuso de la memoria, una desviación. Esto se debe, principalmente, a un debilitamiento o fragilidad en la identidad que puede deberse, como sucede en este caso, a su “difícil relación [de la identidad] con el tiempo: dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección al futuro” (110). En otras palabras, lo problemático es que se busca mantener una identidad rígida, sin experimentar la flexibilidad propia del mantemimiento de sí que asume el

---

<sup>21</sup> Las cursivas son mías.

cambio constante, lo que encontramos en *Contra la muerte* al considerar que “lo real” y “lo concreto” se encuentran en esta fosa común, en este pasado que se está desvaneciendo y que forzosamente se quiere apresar a través del discurso, para que no se desvanezca entre las manos.

Los poemas recién analizados se encuentran en una línea directamente relacionada con la vida material, donde lo importante es intervenir en el presente para cambiar las condiciones del pueblo para las actuales y futuras generaciones, sin resaltar demasiado lo que ocurre después de la muerte, pues la esperanza en el cambio y la cohesión que experimenta la colectividad a partir de su origen y su causa, permite proyectarse de tal forma en un mejor porvenir que la vida terrena es suficiente para absorber las preocupaciones del sujeto poético. Sin embargo, surge en *Contra la muerte* un camino diferente, en el que se rescata una dimensión mucho más universal de la existencia humana vinculada a la trascendencia colectiva pensada desde el tiempo y el destino que ofrece la visión cíclica solar. Dos poemas nos permiten abrirnos en esta dirección, los que comparten con “El sol es la única semilla” la intención de anular las barreras sociales, económicas, culturales, religiosas, etc. para reafirmar el tópico literario de la igualdad ante la muerte. El primero de ellos es “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.

Al reconocer la condición real de la existencia humana, que estamos de paso en esta tierra y vamos a un más allá desconocido como las estrellas, el sujeto poético comprende lo cerca que estamos los unos de los otros en todos los sentidos posibles: compartimos genes, culturas, cuerpos y sentimientos; todos lloramos y reímos, todos nacemos y morimos. De ahí que se desprenda un mensaje insistente de fraternidad, pues el hablante, apelando al lector mortal, declara que sería un error no amarnos entre nosotros. El amor, entonces, se presenta como una forma de enfrentarse a la muerte desde el presente, y para recordar que estamos juntos en un mismo viaje gozoso y sangriento. La vida después de la muerte no es tema si la existencia terrena se ilumina a la luz del amor que permite experimentar la trascendencia en términos de Kristeva, es decir, como una confianza total, un salto al vacío a creer en que existe un vínculo suprasensible entre los seres humanos. (*Sentido y sinsentido*)

En esta línea, propongo continuar con el segundo de los poemas antes enunciados “¿A qué mentirnos?”, de la última sección “Ya todo estaba escrito”:

¿A qué mentirnos con la llama del perfume, con la noche moderna  
de los cinematógrafos, antesalas terrestres del sepulcro?

Pongamos, desde hoy, el instrumento en nuestras manos.

Abramos, con paciencia, nuestro nido para que nadie nos arroje por lástima al reposo.

Cavemos, cada tarde, el agujero, después de haber ganado nuestro pan. 5

Existe un rechazo a la vida moderna, llena de placeres vacuos que distraen a los hombres de la verdadera preocupación: prepararnos para la muerte. Por ello, llama a hacernos



cargo de nuestras vidas a la luz de su fin próximo, abriendo “nuestro nido” y el “agujero”. A mi parecer, estos versos proponen, en realidad, una directa compenetración con la tierra, acercarnos más a ella; crear un “nido”: una familia para amar, que nos ame y nos entierre en el mismo hoyo que hemos cavado, es decir, uno que se corresponda con la vida que hemos llevado. Al final de la primera estrofa, el sujeto poético se identifica decididamente con un grupo social determinado: el proletariado, lo que se evidencia en la frase “después de haber ganado nuestro pan”, pues este rasgo identitario le parece coherente con el estilo de vida que pretende llevar antes de perecer. Sin embargo, el poema continúa invisibilizando esta categorización a la luz de la muerte igualitaria:

Que en esta 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>10</sup>

Aunque el cajón sea lustroso y de cristal. Aunque las tablas

sin cepillar parezcan una cáscara rota con la semilla reventada.

La tierra cobija a todos los hombres en la vida y después de ella, sin discriminaciones de ningún tipo. El verbo “caer” encarna el peso de la muerte, el movimiento del cuerpo inanimado arrastrado al piso por la gravedad; no obstante, cada uno cae de diferente forma, de acuerdo con la vida que hayan llevado en la tierra, y por la parte del cuerpo

que simbólicamente más hayan cultivado o degradado, ambigüedad que no me parece de una respuesta clara.

Todos caen, y caen, y van perdiendo el bulto en su caída  
¡hasta que son la tierra milenaria y primorosa!

Estos últimos versos me parecen decisivos para esta lectura que surgió de “El sol es la única semilla”, pues éstos expresan claramente el ciclo que experimenta la vida que comienza y termina en el origen. Todos los cuerpos se descomponen, desaparece el bulto, la materia propiamente humana y se convierte nuevamente en la tierra: esta es la ley natural que rige y posibilita la renovación de la vida.

Esta sección, en resumen, nos muestra cómo el sujeto poético en *Contra la muerte*, proveniente de un linaje en específico, se reconoce en una comunidad con la que pretende trascender olvidando su individualidad al unirse a una causa común. A partir de esta base, se propone un intento de superación de la muerte colectiva, principalmente a través de la construcción de la identidad y la memoria, rescatando las raíces y la historia que éstas han tejido.

Esta postura discursiva no es arbitraria, ya que el sujeto poético comparte el sufrimiento, las alegrías y los sueños de la clase pobre y trabajadora en la que se reconoce: es parte de una familia de mineros del Carbón. La conciencia del estado en el que se encuentra su comunidad lo lleva a buscar formas de defender su identidad y su calidad de vida frente a una sociedad injusta y precaria, de cuya Historia se ha visto

excluida. Por ello se recurre, por un lado, a participar activamente en la lucha social; y por otro, a revitalizar los lazos que nos unen en la tierra, entregándonos al amor. Esto último se vincula directamente con la concepción de la existencia que tiene este poemario: un origen común del que surgimos y al que volveremos después de morir, pero que, de manera definitiva en este capítulo, se encuentra en la tierra pues la colectividad existe materialmente solo en ella.

La conclusión principal que puedo sacar de este intento de trascendencia es que, en este caso, el proyecto no me parece un fracaso. Esto se debe a que triunfa discursivamente la propuesta de reconciliación con la sociedad y con la muerte al valorar a esta última positivamente, pues a su luz es posible apreciar el presente y a nuestros cercanos, depositando una fe muy grande en una unificación con la totalidad después de ella. Por otro lado, es necesario reconocer que *Contra la muerte* no pretende entregar respuestas a modo de receta para solucionar los problemas sociales, porque, como señalamos desde el primer capítulo, el poemario espera una participación activa del lector, tanto en la lectura como en su vida cotidiana, entregando solamente pistas e impresiones personales sobre una problemática que no se puede agotar en simples páginas. De ahí que, el hablante poeta no logre tomar más que la voz del pueblo para realizar un acto de revitalización a través de su principal arma: la palabra. Ésta, una vez escrita, es propiedad del “lector”, el único que tiene el poder de hacer vivir lo que lee.

Para terminar este capítulo, cabe destacar que este intento incesante y obsesivo de parte del sujeto poético de situarse en una determinada clase social para construir un

relato colectivo, nos hace sospechar que estamos frente a una fragilidad identitaria que lo expone cada vez más lejos de sus raíces, lo que desemboca en un evidente abuso de la memoria, en términos de Paul Ricoeur.

## **CAPÍTULO V: UN AIRE NUEVO: NO PARA RESPIRARLO, SINO PARA VIVIRLO.**

Esta lectura desemboca en un tema transversal a todo el poemario y a los diferentes modos de trascendencia que identificamos en él: *el lenguaje*, que también resulta ser otro camino que el sujeto poético emprende para intentar sobrevivir a la muerte. Su relevancia radica principalmente en que estamos frente a una poesía metarreflexiva, que tiene como protagonista un poeta, y que ya, desde nuestro poema matriz, “El sol es la única semilla”, se posiciona discursivamente en la instancia enunciativa, desde donde comunica a su lector que de ambos depende la existencia de la poesía.

“Leo en la nebulosa” establece el momento en el que el sujeto poético se encuentra ofuscado por el miedo a la muerte que nubla su vista y no le permite descifrar en las estrellas una respuesta a su angustia. Es ahí cuando otro sentido despierta: la audición: “Oigo voces y escribo sobre el viento sin hojas de mi tabla / de salvación. Ahí dejo temblando este cuchillo”. La palabra oral y divina es recibida por el iniciado que es capaz de escucharla, de ahí que tenga que reproducirla, aunque el resultado no dure para siempre. A pesar de esto, tan solo el acto de escribir genera la salvación. Así logra sobrellevar el hambre existencial, encarnada en esta imagen del náufrago salvado por la tabla de la escritura, breve pero eficaz, que trae consigo la terrible verdad del fin

próximo. Esto nos recuerda a la lectura que realiza Octavio Paz de “Poema de Otoño” de Rubén Darío:

En su cráneo, como si fuese un caracol, vibran la tierra y el sol; la sal del mar, sabia de sirenas y tritones, se mezcla a su sangre; morir es vivir una vida más vasta y poderosa. ¿Lo creía realmente? Es verdad que temía a la muerte; también lo es que la amó y la deseó. La muerte fue su medusa y su sirena. Muerte dual, como todo lo que tocó, vio y cantó. La unidad es siempre dos. Por eso su emblema, como lo vio Juan Ramón Jiménez, es el caracol marino, silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano. (*Cuadrivio* 59-60)

Esta referencia a Darío nos permite ubicarnos en una tradición poética americana, donde encontramos ya instalada esta idea de la “visión trascendental”, que, en el caso de “Poema de otoño”, se presenta a través del hablante poeta que recibe auditivamente en este objeto dual los sonidos del infinito y del Universo, revelando un destino de muerte. Por otro lado, en “Contra la muerte”, todo el saber trascendental se obtiene mediante el sentido de la visión, pues el hablante ya ha superado el momento de la ceguera que primaba en “Leo en la nebulosa”. Sin embargo, el sujeto poético no puede soportar la verdad de saber que no existe nada que lo salve de su angustia de infinito:

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. <sup>5</sup>

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.

El sujeto no puede asumir lo que está ante su lúcida mirada, y expresa este estado en la imagen violenta de quitarse los ojos, así como Edipo después de sufrir la anagnórisis de haber matado a su padre y haberse casado con su madre. Al nivel de la tragedia griega se posiciona el hablante que sufre visiones fatales cotidianamente pues su obsesión no lo abandona. Prefiere ser una roca inanimada que “ablandarse”, ya que no quiere ser sincero con sus emociones e impresiones ni llevar a cabo el oficio de comunicar una verdad optimista, que requiere perder el miedo a desaparecer y asumir que estamos “naciendo ahora, y en la última hora” (“Los días van tan rápidos”). Cabe notar que el hablante identifica su “negocio” con el de un predicador que ofrece la salvación en las calles, no obstante, sin poder él mismo creer en su mensaje, porque el miedo se ha apoderado de su estado emocional.

Por otro lado, en “Por Vallejo”, el sujeto poético logra superar el estado de angustia al recurrir nuevamente a la poesía, pero en este caso, a la de un poeta “amigo”, referente obligatorio de la poesía de Rojas:

Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: –Todavía.<sup>22</sup>

Y le arrancó esta pluma al viejo cóndor  
del énfasis. El tiempo es todavía,

---

<sup>22</sup> “Por Vallejo” es el sexto poema de la última serie de *Contra la muerte* “Ya todo estaba escrito”.

la rosa es todavía y aunque pase el verano, y las estrellas  
de todos los veranos, el hombre es todavía. <sup>5</sup>

En un contexto de sobreproducción de la poesía, César Vallejo pudo ser lo suficientemente enfático para pronunciar la palabra justa, que se concentra intensamente en la aventura preciosa de ir a buscar algo único, de difícil alcance, y que no necesita más detalles para dar cuenta de su grandeza: la pluma –símbolo de la escritura– del cóndor andino. Por ello el mensaje es preciso y esencial: es necesario celebrar que la vida está siendo, revitalizar la palabra y apreciar el presente en toda su majestad, pues la belleza habita el mundo y el hombre sigue existiendo en la tierra. Esta es la misma idea que el sujeto poético en “Contra la muerte” declaraba como “la verdad” (vv. 6-9), sin embargo, en “Por Vallejo”, el hablante acepta dos certezas encarnadas en el “Todavía”: estamos vivos en este viaje a la muerte y, por ende, hay que entregarse al *carpe diem*, aceptándola. Asimismo, podemos afirmar que en este “Todavía” se encuentra la posibilidad de que el poeta hablante de *Contra la muerte* sea aquél que continúe una tradición poética que ya ha llegado a su punto máximo con Vallejo, pues es él quien únicamente puede seguir creando la verdadera poesía. Este poema termina así:

Cada cual su Vallejo doloroso y gozoso.

No en París

donde lloré por su alma, no en la nube violenta  
que me dio a diez mil metros la certeza terrestre de su rostro  
sobre la nieve libre, sino en esto <sup>20</sup>  
de respirar la espina mortal, estoy seguro



del que baja y me dice: –Todavía.

La figura de César Vallejo se vuelve universal: la representación del sufrimiento y la dicha en un solo poeta, pues “ninguno fue tan hondo por las médulas vivas del origen / ni nos habló en la música que decimos América”. Lo que queda de él no es su cadáver, ni el dolor de su muerte, sino su mensaje revitalizador como testamento: vivir profundamente todo lo desgarrador y placentero que conlleva ser mortales, perfilando el destino.

Todos estos poemas refieren a la relación personal que el sujeto establece con la poesía como portavoz de la verdad de la muerte. Sin embargo, *Contra la muerte* explora también la palabra en una dimensión social, pero el tránsito es paulatino. Prueba de ello es “Uno escribe en el viento”, que logra representar el proceso del sujeto que desde su subjetividad reconoce los conflictos sociales de su contexto y la necesidad de participar junto a la comunidad en el cambio de América:

Crezco y crezco en el árbol que va a volar. No hay libro <sup>5</sup>  
para escribir el sol. ¿Y la sangre? Trabajo  
será que me encuadernen el animal. Poeta  
de un tiro: gerrillero.

La poesía es incapaz de verbalizar lo eterno y, por otro lado, tiene por difícil tarea domar y docilizar al ser humano en búsqueda de justicia, pues es imposible racionalizar y medir a través de las palabras algo que llena de impetuosidad y de ira al sujeto. Además, en la participación de los conflictos sociales la poesía no es efectiva como

arma, puesto que solo sirve como testimonio personal y colectivo, que inevitablemente se desvanecerá:

Uno escribe en el viento: ¿para qué las palabras? <sup>21</sup>

Árbol, árbol oscuro. El mar arroja lejos

los pescados muertos. Que lean a los otros.

A mí con mis raíces.

La escritura es efímera, volátil, y ser poeta implica asumir esta condición pasajera de su oficio. El sujeto es un árbol oscuro, repleto de tragedias y dolor, y el flujo de la vida, simbolizado en el mar, desecha en sus orillas a lo que ya no está latente ni conectado con el presente: aquella poesía no situada. El hablante, entonces, llama a valorar su poesía anclada en sus raíces: su “pueblo de pobres” y su linaje de mineros, porque solo ahí es donde esta literatura cobra sentido.

Frente a la imposibilidad de trascendencia de la escritura, que solo sirve como testimonio temporal, *Contra la muerte* plantea otra senda: el silencio. Esta vía alternativa se presenta como un lenguaje otro que podemos identificar en “Advertencia al poeta Guillermo Sucre cuando quiso dejar la poesía”:

(...) La página <sup>2</sup>

donde escribió su estrella volvió al aire que todos respiramos. ¿Qué cítara

más honda que el silencio de este oscuro sin madre, después de tanto orgullo?

El hablante, al apelar a Sucre, aprueba su silencio como una nueva forma de hacer poesía<sup>23</sup>, mucho más profunda, pues ya no tiene cuerpo ni materia, y así se integra al orden de la nada donde todo es posible. En esta dirección, me parece preciso referirme al primer poema de *Contra la muerte*, breve pero tremendo. Dice “Al silencio”:

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, 5  
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera  
oh majestad, tú nunca,  
tú nunca cesarías de estar en todas partes,  
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,  
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios, 10  
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

Se alaba a la ausencia porque representa lo absoluto y omnipresente: el vacío, aquello que tanto teme el sujeto, pues, como señala en “Leo en la nebulosa”, “somos hambre”. El estado en que los deseos de anular es imposible de ser alcanzado, pues el “casi” del décimo verso da cuenta de esta incapacidad de entregarse a la nada y desprenderse de la materia para unirse con lo divino que representa la posibilidad de todo. Tenemos aquí, otra forma de trascendencia no alcanzada, en la cual el sujeto poético ha estado

---

<sup>23</sup> Cabe decir que la cítara funciona aquí simbólicamente como la poesía. (Chevalier)

increíblemente cerca de poder concebir aquello que permitiría su completud, sin poder lograrlo, pues el deseo es lo que lo moviliza.

Entonces, volviendo a “Advertencia...”, comprendemos que el sentido del silencio es realmente valioso, adquiriendo incluso, características transformadoras que permiten un renacimiento:

Porque el que nace en él, ya es otro. El que ya empieza,  
ya empieza a ser del sol, ya no tiene escritura: 5  
ya no tiene escritura porque tiene palabra.

Su obra se integró al aire de todos y su identidad ha cambiado en el acto de entregarse a la potencialidad del vacío, que resulta ser el mismo orden superior del sol: un tiempo cíclico en el que siempre se vuelve al origen a reintegrarse al todo. El discurso, sin embargo, realiza un nuevo movimiento hacia la dimensión histórica que es preciso situar: “Advertencia...” tiene como protagonista a un poeta y crítico literario venezolano que entabló una larga amistad con Gonzalo Rojas cuando se exilió en Chile en la década del '50 en el contexto de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez; desde ahí surgen nuevas reflexiones sobre el valor y la función de la escritura, llegando a ser más radical que “Uno escribe en el viento” en su dimensión crítica:

Te digo que es inútil  
lamentarse. Esto somos: testigos de la tierra, y ahí el trabajo. Inútil escribir y escribir,  
y vender y venderse. ¿Para qué  
tanta tinta, si el mundo sólo nos pide fuego? 15

La labor de los poetas comprometidos está en la tierra, con los compañeros de lucha, pues a la luz del conflicto la escritura es inútil, lo mismo que publicar libros. Pero, el texto, vuelve a una dimensión más elevada al relacionar el problema social con lo trascendente: “¿Poetas?”, dice el texto más adelante, “¿Para qué, si hasta el mismo absoluto tiene hambre de justicia?”. Ambas dimensiones, según el hablante, tienen las mismas aspiraciones de igualdad: una en la condición material de los hombres y mujeres, y la otra en lo trascendente, que en *Contra la muerte* –simbolizado en la figura del sol–, une a los seres en una misma totalidad que los origina y devuelve después de su ciclo mortal. Y en esta misma línea, el verso siguiente vuelve a hacer coincidir lo humano con lo absoluto: “Somos los más terrestres. Volemos hasta el sol.” Esto da cuenta de la sensibilidad de los poetas, la cual les permite comprender el lugar específico que tienen en el cosmos y en su sociedad: habitan la tierra en un país concreto y en un momento histórico específico, desde el cual pueden proyectarse en lo trascendente, pues son parte de un orden superior y cíclico en el que volverán al origen.

Hasta ahora, hemos visto cómo *Contra la muerte* se hace cargo de múltiples dimensiones del circuito literario: de su producción, su recepción y su función social, por lo que no deja de lado a la crítica y el estudio académico. “Victrola vieja” trata este último punto, desde la perspectiva del poeta que repudia intensamente el desarraigo que encuentra en la Academia:

Libros y libros, libros hasta las nubes, <sup>5</sup>  
pero la poesía se escribe sola.

Se escribe con los dientes, con el peligro,  
con la verdad terrible de cada cosa.

El poema afirma que la poesía no necesita del comentario para existir: ella tiene vida propia. Los poetas se arriesgan en la escritura a decir lo difícil, lo que está fuera de la norma y el decoro, lo marginal, lo censurado, lo injusto. Estar conscientes de lo que es terrible y doloroso requiere valentía para ser enfrentarlo, pues implica también una introspección, un viaje hacia uno mismo, en el que se encuentran los infiernos personales. Como dice “Velocísimo”: “Que los que saben sepan lo que puedan saber / y los que estén dormidos sigan aún durmiendo.” Por ello, el poeta que está despierto a la verdad de la muerte y ve “claro el peligro” –como expresa “Los días van tan rápidos”–, es el protagonista de *Contra la muerte*.

“Vieira vieja”, asume esta realidad y la expone:

No hay proceso que valga, ni teoría,  
para parar el tiempo que nos arrasa. <sup>10</sup>  
Vuela y vuela el planeta, y el muerto inmóvil,  
¡y únicamente el viento de la Palabra!

Es imposible negar nuestra condición mortal, pues el tiempo y el mundo continúa su curso sin que nada de lo que se pueda decir al respecto los detenga. Mientras la tierra sigue en movimiento los cuerpos se van quedando estáticos al morir. En contraste, la Palabra, adquiere un sentido divino y trascendente: ella es la que hace girar al mundo y es la única que sobrevive a la muerte. Esta Palabra es expresión sagrada de la verdad, y

se relaciona directamente con una idea que se repite en *Contra la muerte*: “Ya todo estaba escrito”, frase que resulta ser la que le da el título a la quinta y última sección, y que pertenece al poema “Por Vallejo”, revelación de un *destino* que inevitablemente se cumplirá. En “Los días van tan rápidos” reaparece esto: “me voy a mi semilla, / porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas”; y en “Leo en la nebulosa”: “Leo en la nebulosa mi suerte cuando pasan las estrellas veloces y oscurísimas”. Esta escritura etérea que se identifica con el viento y que da cuenta del destino, es buscada por el poeta que la lee o escucha (“Oigo voces y escribo sobre el viento...”), pues él está iniciado en el arte de la verdad y su labor es crearla en la poesía.

Frente a la palabra sagrada, inalcanzable para el ser humano y que solo es traducida torpemente en la poesía, nos encontramos con el poema “Cítara mía”, encuentro directo con el cuerpo del lenguaje erotizado en la figura de una muchacha:

Cítara mía, hermosa  
muchacha tantas veces gozada en mis festines  
carnales y frutales, cantemos hoy para los ángeles,  
toquemos para Dios este arrebató velocísimo <sup>4</sup>

La cítara es un símbolo que representa a la poesía y la inspiración poética, que data de la Edad Antigua. (Chevalier) En este caso, el poeta anhela acceder a la divinidad corpóreamente, y para ello recurre a la poesía, pues ha encontrado en ella la materialización de su búsqueda, envuelto en un arrebató gozoso en el que no debe abandonar su dimensión terrenal para establecer un contacto con Dios.

Dame otra vez tu cuerpo, sus racimos oscuros para que de ellos mane  
la luz, deja que muerda tus estrellas, tus nubes olorosas,  
único cielo que conozco, permíteme  
recorrerte y tocarte como un nuevo David todas la cuerdas,  
para que el mismo Dios vaya con mi semilla  
como un latido múltiple por tus venas preciosas  
y te estalle en los pechos de mármol y destruya  
tu armónica cintura, mi cítara, y te baje a la belleza  
de la vida mortal.

El ritual evocado implica un contacto con el principio de la poesía en la lírica, un modo de volver así al origen propio, pues es la única forma en la que el hablante ha accedido al paraíso. El cuerpo de la poesía, al ser erotizado, posee características etéreas: sus componentes son nubes y estrellas. En la tradición cristiana, según Chevalier, la cítara “evoca la participación activa de la unión beatífica. Este papel es el del arpa de David” (650), de ahí que el sujeto quiera convertirse en un “nuevo David”, Rey bíblico judío que alababa a la divinidad con su instrumento. Así, a través de la música sexual originada por la cítara, busca que Dios se una con él y se aloje en su cuerpo, para que su esperma tenga naturaleza divina. En este trance, la cítara es descrita como una escultura griega, con toda su perfección y armonía que el poeta quiere destruir a través de su orgasmo empoderado con la fuerza celeste, para así poder acceder realmente a lo que quiere de ella: su mortalidad e imperfección.



El poema, sin embargo, en ningún momento da cuenta de la consumación del acto, más bien es una invocación constante, cuyo erotismo se concentra en un discurso de deseo incumplido, que no puede acceder al lenguaje buscado que vuelva material lo transubstancial. El proceso es diferente a lo que hemos encontrado de forma preponderante en *Contra la muerte*, es decir, una búsqueda intensa de lo divino a través de la materia, puesto que lo que sucede en “Cítara mía” es la instrumentalización del cuerpo como vía hacia lo divino y que se quiere volver mortal, apropiándose del poder divino para convertir en humana una belleza celeste. El sujeto poético no sabe gozar de lo trascendente si no es a través de la materialidad de la poesía en estos aislados festines vertiginosos en los que el sujeto permite la entrada de Dios a su cuerpo para dar fecundidad a la belleza poética. El poema, entonces, escenifica el proceso de invocación a la musa para la creación de la escritura, sin poder desvincular su modo de alcanzarlo con la sexualidad humana, pues en ella puede trascender más allá de la belleza escultórica clásica, más allá de la bella poesía.<sup>24</sup>

En cambio, en “Retrato de mujer” no existe mediación divina, pues la experiencia vivida del desamor deja tal resabio en el temple del sujeto poético, que éste necesita poetizar su dolor: “Te juré no escribirte. Por eso estoy llamándote en el aire”. Reaparece la concepción de que la poesía está vinculada a la palabra oral que se evapora en el aire y se hace “nada”. La escritura, en este caso, permite complementar una

---

<sup>24</sup> Pensando en estudios posteriores, es posible notar que Gonzalo Rojas intenta establecer una ruptura con la figura de la escultura armónica que proviene de los modernistas, que, a su vez, se han apropiado de una tradición parnasiana, pues al destruirla está en contra del arte autónomo al igual que Rubén Darío.

realidad que le causa angustia y recelo, sin dejar de representar la verdad, pues se trata de un enfrentamiento con lo que se siente y se espera superar a través de ella. Las palabras finales expresan lo anterior: “No volarás / conmigo. Aquí, mujer, te dejo tu figura”. Este amor no se vuelve trascendental, y necesita abandonarlo a través del lenguaje, pero, al mismo tiempo, lo captura en estos versos que volverán a dar vida a este retrato de mujer que dio belleza a un momento de melancolía.

En resumen, el sujeto poético nos descifra el papel de la palabra transitando constantemente desde su individualidad a la colectividad, llegando incluso a una dimensión metafísica en la que la poesía no es más que el intento fallido de traducir lo absoluto. Frente a ello, se yergue una voz que sí permite acceder a lo trascendente: el silencio, que es lo mismo que la nada, la potencia de todo. Lo importante, es que la literatura es portadora de la verdad para la voz poética, y también una expresión de su realidad y un complemento de ella; de ahí que la poesía sea la que nos entregue su visión de mundo en las reflexiones metaliterarias. Por ello, deje para el final “La palabra”, poema que protagoniza el título de este capítulo:

Un aire, un aire, un aire,

un aire,

un aire nuevo:

no para respirarlo<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> En la primera edición de *Contra la muerte* el espacio al principio de este verso y del siguiente está omitido, lo que resultó ser una errata. En esta transcripción escribo el poema tal como debería haber aparecido, con las pausas correspondientes.

sino para vivirlo.<sup>5</sup>

El lenguaje es efímero y convive con el vacío representado en los espacios de los últimos versos. De ahí que se asuma que la palabra necesite de pausas para poder existir, y también para renovarse. Lo que se busca es un aire nuevo que no sirva únicamente para sobrevivir a la muerte, sino para disfrutar la vida, reafirmandola: el “Todavía” vallejiano.

## CONCLUSIÓN

Este proceso, más que un trabajo académico cualquiera, resultó ser un intenso viaje por *Contra la muerte*: elegí sabiamente escribir sobre lo que me gusta. En su lectura, este poemario nunca dejó de sorprenderme, pues cada vez fue mostrando más su coherencia en todos los niveles, y al avanzar en profundidad, el diálogo entre los poemas sonaba cada vez más fuerte. El tema de la trascendencia fue perfecto para enfrentarme a esta obra, el título ya me indicaba el camino a seguir, pero no estuve segura hasta que analicé “El sol es la única semilla”, que me mostró el mapa completo iluminado por el astro que simbólicamente acompaña toda la lectura con su temporalidad cíclica.

El sujeto poético de *Contra la muerte* tiene como principal característica estar movilizado por el hambre de alcanzar lo absoluto y de conseguir la eternidad a través de la escritura poética, siguiendo el camino trazado por Vicente Huidobro en el movimiento poético creacionista. Este proceso que experimenta el hablante se presenta como una búsqueda incesante que le impide entregarse a la aceptación llana de la muerte, sin poder llegar más allá de lo que sus sentidos le permiten, dependiendo en todo momento de los otros.

En primer lugar, acude a la mujer y al encuentro erótico como un viaje hacia el origen materno, pero este proyecto fracasa al ser la relación amorosa otro elemento terrenal más, que solo existe mientras el sujeto experimente el amor o harte su deseo, pues la búsqueda continúa. De ahí que se recurra a la reproducción del individuo; pero los hijos crecen y se convierten en iguales, y la muerte está más cerca en la medida en que el sujeto envejece. Pero, en tanto la reproducción individual multiplique el pueblo, colectividad en la que la individualidad se funde en un contexto de desigualdad social, el sujeto se olvida de buscar la trascendencia, pues lo que urge es la simultaneidad del presente, que requiere su acción inmediata. La comunidad, sin embargo, es proyectada hacia la eternidad en base a la concepción cíclica del tiempo, donde todos los seres humanos son parte de una misma totalidad. Por último, se reflexiona en torno al lenguaje como búsqueda de lo absoluto, pero la poesía se vuelve otro elemento mortal más que, al estar simbolizado en el viento, da cuenta de su fugacidad, pero que permite el testimonio y la comunicación. Sin embargo, surge la voz del silencio como la realidad de lo absoluto, el ser equivalente al vacío como potencialidad de todo lo existente y que rellena todos los espacios posibles.

La búsqueda de trascender de parte del sujeto poético es un constante desvío, en el que va avanzando de un “estadio” a otro al no encontrar algo que satisfaga más que momentáneamente su hambre existencial de absoluto. En primer lugar, recurre a la mujer, sin lograr satisfacer en ella sus deseos de infinito, por lo que decide buscar en la descendencia, y luego en su pertenencia a una clase social popular, un modo de sentirse parte de algo más grande que lo acerque a la totalidad anhelada. En este proceso donde

la reflexión en torno a la poesía es constante, logra, sin embargo, encontrar únicamente pequeños “destellos” de eternidad que, al evaporarse en lo temporal de la existencia material, llena al hablante de angustia y ansiedad, que lo hace avanzar hacia otro medio posible de trascendencia.

Con respecto a la relación individuo colectividad, es preciso asumir que la “muerte del autor” bartheana logra ser en instantes inoperante, pues la posición discursiva del hablante y de la poesía misma, en este caso, exige ser situada histórica y genealógicamente para poder expandir sus sentidos posibles. Sin embargo, *Contra la muerte* supera por sí misma en varios momentos esta dimensión al ampliarse a una más metafísica en la que la unidad es efectiva y donde no existen diferencias de género, de clases, ni de ningún tipo. Es ahí cuando el poemario nos invita como lectores a creer en la igualdad en todo sentido, pues propone un origen en el que indiferentemente fuimos lo mismo, y que después de la muerte nos volverá a recibir. He ahí un mensaje de amor indiscriminado, que llama a revitalizarlo día a día, porque nos recuerda que estamos “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.”

La muerte, como señala Octavio Paz en *Cuadrivio*, es dual, tiene dos caras: una terrible y una llena de gozo, es decir, una que provoca terror a lo desconocido, y, por otro lado, una que permite vivir intensamente el presente al entregarse a la esperanza de que somos parte de algo más grande, una apuesta total: la *trascendencia absoluta* de Julia Kristeva. De ahí que el sujeto poético solo realmente triunfe al asumir el lugar

específico que tiene en el cosmos en tanto mortal, reflexión que le permite perder el miedo a la muerte al depositar su fe en la existencia, lo que implica un salto al vacío y una creencia total en aquello inefable que se presiente, pero que no se puede alcanzar porque es inmaterial, y que el lenguaje está muy cerca de comunicar. Así, “El sol es la única semilla” alberga la respuesta para dejar la angustia atrás al renunciar a la individualidad y entregarnos a nuestra realidad de granos de arena en un orden superior.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de Gonzalo Rojas

*La miseria del hombre*. Valparaíso: Imprenta Roma, 1948.

*Contra la muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1964.

*La miseria del hombre*. Edición crítica de Marcelo Coddou y Marcelo Pellegrini.  
Valparaíso: Editorial Puntángelos de la Universidad de Playa Ancha, 1995.

*Íntegra*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica S.A., 2012.

### Libros, artículos y entrevistas sobre la poesía de Gonzalo Rojas

Araya, Juan Gabriel. "Conversaciones con Gonzalo Rojas". *Revista Atenea*, 465-466  
(1992). 269-280.

Coddou, Marcelo. *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. Santiago:  
Editorial Sinfronteras, 1986.

García, I y Serrano, S. "Entrevista con Gonzalo Rojas." *Cuadernos hispanoamericanos*.  
605 (2000). 89-94.

Maack, Ana María. "Gonzalo Rojas". Entrevista, *El Sur*, 1980.

May, Hilda. *La poesía de Gonzalo Rojas*. Madrid: Hiperión, 1991.



Piña, Juan Andres. "Gonzalo Rojas en el mito del caballo." *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén, 1991. 85-125.

Sefamí, Jacobo. "Gonzalo Rojas." *De la imaginación poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 13-92.

\_\_\_\_\_. *El espejo trizado*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Solar, Víctor. "Siete tiros sobre el poeta. Entrevista a Gonzalo Rojas". *El Sur*, 1995.

### **Textos teóricos**

Barthes, Roland. "El placer del texto seguido por Lección Inaugural." *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo veintiuno editores, 1993. 7-107.

\_\_\_\_\_. "La muerte del autor." Barthes, Roland. *El susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. 65-71.

Blanco, Mariela. "Teorías sobre el sujeto poético." *Alpha*. 23 (2006): 153-166.  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000200009> [visitado 01 de noviembre, 2017]

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Eliade, Mircea. "Amenhotep IV y El Himno a Aton." *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. IV Las religiones en sus textos*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.

- Goic, Cedomil. "Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo." *Anales de la Universidad de Chile*. 157-160 (1971): 153-165. <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/22378/23697> [visitado 15 de noviembre, 2017]
- Kant, Emmanuel. "Analítica de lo sublime." *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1991. 158-191.
- Kristeva, Julia. "Poesía y negatividad." *Semiótica 2*. España: Espiral, 1981. 55-93.
- \_\_\_\_\_. *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999.
- Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia." *Revista Iberoamericana*. 118-119 (1982): 131-148.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A., 2004.
- Shwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

### **Bibliografía general**

- Bareiro, Julieta. "La problemática de la subjetividad y la clínica en Winnicott: verdadero y falso self." *Perspectivas en Psicología*. 8 (2011): 45-51.

<http://www.redalyc.org/html/4835/483549017007> [visitado 19 de diciembre, 2017]

Martí, José. “Nuestra América.” *Política de nuestra América*. Edición de Roberto Fernández Retamar. México: Siglo XXI, 1982.

Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Edición de Hernán Loyola. Madrid: Cátedra, 1991.

Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1991.

*Santa Biblia*. Colombia: Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

Satz, Mario. *El judaísmo: 4,000 años de cultura*. España: Montesinos, 1987.

Teillier, Jorge. *El árbol de la memoria*. Santiago: Arancibia Hnos. Impresores, 1961.