

VASOS COMUNICANTES ENTRE EROS Y TRASCENDENCIA  
EN *LAS HERMOSAS* DE GONZALO ROJAS

COMMUNICATING VESSELS BETWEEN EROS AND TRASCENDENCE  
IN *LAS HERMOSAS* BY GONZALO ROJAS

MARTA DEL POZO ORTEA

*University of Massachusetts–Dartmouth*

RESUMEN:

Hilda May, esposa del poeta Gonzalo Rojas, recogió en el volumen de poesía *Las Hermosas* (1991), la obra del poeta chileno dedicada a la mujer. Esta puebla el universo poético rojiano desde una óptica que conjuga sin costuras lo matérico y cotidiano con lo metafísico y numinoso. Mediante un análisis pormenorizado de dos poemas de la colección y extrapolaciones a otros, este trabajo defenderá que la música, el ritmo y la sensualidad del lenguaje son los vasos comunicantes entre Eros y Trascendencia en la poesía de Gonzalo Rojas dedicada a la mujer.

PALABRAS CLAVE:

Gonzalo Rojas, *Las Hermosas*, la mujer, Eros, Trascendencia, Ritmo, Continuidad Ontológica.

ABSTRACT:

Hilda May, Gonzalo Roja's wife, collected in *Las Hermosas* (1991), the work of the Chilean dedicated to women. Women populate his poetic universe in a seamless encounter between the material and quotidian with the metaphysical and numinous realms. In this article, through a close reading of two poems in the collection and references to others, I will argue that music, rhythm, and the sensuous quality of language constitute the communicating vessels between Eros and Trascendencia in the poetry of the Chilean dedicated to women.

KEYWORDS:

Gonzalo Rojas, *Las Hermosas*, Woman, Eros, Trascendencia, Rhythm, Ontological Continuity.

“ (...) el sol era María, y el placer,  
la teoría del conocimiento  
y los volcanes de la poesía”

*Las Hermosas*  
(Rojas, 1991: 83)

## 1. Introducción

Existe un acuerdo por parte de la crítica rojiana en establecer en la poesía del chileno a la amada dentro de una ontología del sexo y del erotismo, donde lo trascendente aparece como inextricable a la experiencia humana, y, al mismo tiempo, el erotismo es camino a la trascendencia y continuidad ontológica del ser. Por su parte, el ritmo en su poesía surge precisamente como elemento vinculador y cohesivo de ambas experiencias, la dimensión carnal y la metafísica. En las páginas que siguen, se ahondará en estas ideas mediante un análisis exhaustivo de tres poemas de la colección “Las Hermosas” (1992), volumen de poesía en el que Hilda May, esposa de Gonzalo Rojas, recogió la obra del poeta chileno dedicada a la Mujer. El objetivo es observar cómo la convivencia de lo erótico y lo trascendente es, en última instancia, la cuna del dinamismo y el ritmo “germinador” que garantiza la continuidad ontológica del ser en la poética del chileno.

“Origen”, encarnación del parentesco entre las cosas, “belleza reveladora”, “enigma”, “Eros y Tánatos”,<sup>1</sup> la Mujer en la poesía rojiana es, para el crítico Roberto Hovzen, una fuerza unificadora e iluminadora del universo, arquetipo cristológico de la unidad y del principio. Por su parte, Marcelo Coddou utiliza el término “Eros trascendido” para hablar del papel de la amada en la poesía del chileno: “la amada [aparece] [...] como se ofrece en los poetas místicos, pero en ellos sólo a nivel simbólico, aquí, en la poesía de Rojas, constituye una doble realidad: por un lado, es cuerpo carnal, espíritu humano, mujer real, y por otro camino a la trascendencia, al encuentro anhelado de la Unidad” (Coddou, 1997: 7). Félix Martínez Bonatti es también de la opinión de que la transición de lo material a lo trascendental permea la poesía erótica del poeta. Según él, “se trata de la elevación de lo corporal al mismo

---

<sup>1</sup> “Cósmicamente, la mujer es origen (‘zumbido del Principio’: antes de la música de las esferas y después del acabado de mundo), criatura encarnada del largo parentesco entre las cosas, belleza reveladora del ser (‘cuerpo repartido en estrellas de hermosura’, ‘partículas fugaces de eternidad visible’) e imantación del Enigma que nos interroga a lo largo de nuestro peregrinaje por el desamparo humano. La mujer, ‘ráfaga –de arcángel y de hiena– que nos alumbra y enamora’, tiene algo de Cristo y de Pan [...] Pero también es Eros y Tánatos” (Hovzen, 2006: 7).

rango de experiencia superior del alma” (Martínez, 1999: 182). En este sentido, otro crítico, Eberhard Geiser, define al poeta como “Transcendentalista, porque aspira la visión de lo absoluto, y existencial, [pero] dentro de la existencia humana” (1998: 106). Por su parte, para Mauricio Ostria, estos dos mundos, el trascendente y el de la experiencia humana, vendrían precisamente a ser unidos por el ritmo en la poesía de Gonzalo: “Su poesía [dice el crítico] ofrece en una misma trama lo numinoso y lo cotidiano, lo tanático y lo erótico, lo riguroso y lo placentero, lo físico y lo metafísico, es decir, el juego de la vida trasmutada en sonido con sentido, en cadencia rítmica” (Ostria, 2003: 140). El ritmo sería, pues, para el crítico el elemento de síntesis de lo numinoso y lo cotidiano en la poesía de Rojas.

En las páginas que siguen, veremos cómo la sensualidad del lenguaje, la música y el ritmo “germinador” de los poemas garantizan la continuidad ontológica en la dialéctica entre erotismo y trascendencia. Nos detendremos exhaustivamente en los poemas “Las hermosas”, que le da título a la colección, y “Cítara mía”, con referencias y extrapolaciones a otros poemas de la producción rojiana con el objetivo de crear al lector una visión de conjunto de su poética dedicada a la mujer.

## 2. Eros trascendido

Con una clara intertextualidad con aquel “Canto al cuerpo eléctrico” de “Los hijos de Adán” de *Hojas de hierba* de Whitman, “Las hermosas” comienza como un canto a la desnudez y a la turgencia del cuerpo (en este caso, femenino) para posteriormente dirigirse al énfasis de su liviandad mediante la alusión al mito de Afrodita. He ahí la dirección de lo carnal a lo trascendente que toma esta composición poética, la cual usaré como ejemplo de eros trascendido en la poesía de Rojas:

Eléctricas, desnudas en el mármol ardiente que pasa de la piel a los vestidos,  
turgentes, desafiantes, rápida la marea,  
pisan el mundo, pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones  
y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle,  
y echan su aroma duro verdemente.

Cálidas impalpables de verano que zumba carnicero. Ni rosas  
ni arcángeles: muchachas del país, adivinas  
del hombre, y algo más que el calor centelleante,  
algo más, algo más que estas ramas flexibles  
que saben lo que saben como sabe la tierra.

Tan livianas, tan hondas, tan certeras las suaves. Cacería  
de ojos azules y otras llamaradas urgentes en el baile  
de las calles veloces. Hembras,  
hembras en el oleaje ronco donde echamos las redes de los cinco sentidos  
para sacar apenas el beso de la espuma. (Rojas, 1991: 7)

En la primera estrofa, el poeta establece la metáfora del elemento natural para describir a la mujer. Sin embargo, le da una nueva dimensión, mejor dicho, la desplaza en favor del símil: las mujeres son “como plantas silvestres en la calle.” Y reitera la negación del ideal en la segunda estrofa: “ni rosas ni arcángeles,” sino “muchachas del país”. Se niega pues la manida metáfora clásica de la Mujer como objeto etéreo, ideal, distancia que queda patente también en otros poemas de la colección como “Lectura de la rosa,” donde se compara “el tisú de esta flexibilidad / que es sin más la rosa” con “figura de concursante flaca / de ancas” que sufre “el infortunio de no ser pétalo y querer / ser pétalo” (Rojas, 1991: 17). No trata pues, la poética rojiana de elevar lo femenino a la esfera de lo abstracto o de los arcángeles, sino que Rojas apuesta aquí por las “muchachas del país”, con lo que consigue circunscribir el objeto de su canto a lo femenino, pero en su dimensión carnal y matérica. El poeta se desprende en *Las hermosas* de las trilladas fórmulas mediante las cuales la Mujer ha sido idealizada y desplazada de lo real para precisamente proclamar un canto a su corporalidad y materialidad historicidad. No en vano, leemos en otro de los poemas de la colección “Allí la cordillera estaba viva, / y María era allí la cordillera / de los Andes, y el aire era María” (Rojas, 1991: 83).

En este poema, interesa notar la imagen del tacón que funciona a modo de apéndice del cuerpo femenino: “pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones / y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle.” El tacón radica o enraíza pues a “las muchachas del país,” y viceversa, transfiere características femeninas a la tierra que pisan, Chile, en virtud de dicha sinécdoque o contigüidad. Esta imagen nos remite a aquella otra escena recreada en “El éxtasis del zapato”, también en la colección, donde el tacón es elemento metonímico en una cadena de asociaciones musicales: “lo arqueológico, lo arterial del arco, el tacón ¡y esa música!” (Russotto, 2006: 50). Esta descripción del zapato daría pie, según la crítica Margara Russotto, a la interpretación de lo simbólico y lo literal conjuntamente, a la convivencia de posibilidades simultáneas de significación (Russotto, 2006: 50). El tacón, imagen clásica de la idealización fetichizada de la Mujer, es ahora, y en ambos poemas, la imagen que meramente marca su paso andante, metáfora y actualización del ritmo evidenciado también mediante la repetición de los verbos “pisar y germinar” y la conjugación y: “pisan el mundo, pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones / y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle, / y echan su aroma duro

verdemente”. Se trata, pues, de un andar y de un ritmo poético, germinador. El mismo Rojas, en diferentes lugares, también admite que el ritmo, en su connotación de cambio o devenir, lo es todo, y nos recuerda que el mismo verbo “ser,” en inglés, *to be*, proviene del original sajón, “beon”, crecer o germinar. Así pues, la alusión a dicho acto germinador, conjuntamente al adverbio “verdemente” y a la repetición del “algo más” en la siguiente estrofa, apuntan a una continuación ontológica del ser. El ritmo del poema es el recurso prosódico que incide en este devenir.

Un desplazamiento simbólico similar al que tiene lugar del terreno ideal de la rosa a la materialidad de las plantas silvestres ocurre con el término *mármol* en el primer verso. El tópico de la belleza fría, estática y marmórea de los clásicos es ahora henchido de vida y llama al convertirse en una piel deseosa que transpira “de la piel a los vestidos”, con lo cual no solo se devuelve a la mujer al espacio del cuerpo *vivo*, sino que también se le da un rol activo, sensual y deseante: son “turgentes, desafiantes, rápida la marea”.

La sensualidad animal a la que estos versos aluden es retomada con mayor ímpetu en la tercera estrofa del poema, que nos adentra finalmente en el acto sexualizado de la caza: “Cacería / de ojos azules y otras llamaradas urgentes en el baile / de las calles veloces”. Esas “llamaradas urgentes” aluden al celo animal; el baile es sinónimo de cortejo, las “calles veloces” aceleran el ritmo y las imágenes del poema suscitando la excitación debido al acecho amoroso de la presa. El encuentro carnal, anticipado por las repeticiones “pisan, pisan”, “germinan, germinan”, “hembras, hembras”, “algo más, algo más”, queda sustentado por la cadencia rítmica *in crescendo* del poema, el encabalgamiento de los versos, y por supuesto, por el despliegue semántico de los sentidos a lo largo de todo el poema: la vista (“verdemente”, “centelleante”), el olfato (“aroma duro”), el tacto (“mármol ardiente”, “turgente”, “las suaves”), el oído (“zumba”, “marea”, “ronco oleaje”) y el gusto (“saben como sabe la tierra”, “el beso). No es de hecho exagerado decir que la ontología rojiana está construida con base a los cinco sentidos. Leemos en el poema “Muchachas”: “Desde mi infancia vengo mirándolas, oliéndolas, / gustándolas, palpándolas, oyéndolas llorar, / reír, dormir, vivir.” (Rojas, 1991: 109).

La cacería de los sentidos en “Las hermosas” termina sin embargo, apenas, en sutil pesca. Leemos al final del poema: “echamos las redes de los cinco sentidos / para sacar apenas el beso de la espuma”. Si bien, apoyado por el sonido /z/ de los vocablos “zumba”, “carnicero”, “cacería”, “azules”, “veloces” el poema habría conseguido excitar los sentidos en la persecución estival, la composición finaliza con el sonido /s/ del “beso de la espuma”, para otorgarnos, tras el éxtasis fónico amoroso, una cadencia suave, ondulatoria y evanescente. Así, la turgencia semántica y fónica construida *in crescendo* a lo largo del poema, finalmente desaparece en pos de la

ligereza del beso de la diosa que nace de la espuma. Alusión ésta al nacimiento de Afrodita para los griegos, Venus en versión romana: la diosa del amor, la belleza y la fertilidad. El poema termina haciendo hincapié en el misterio (metafísico) del encuentro erótico, del que apenas los cinco sentidos son capaces de rescatar “el beso de la espuma”. Dice Mauricio Ostria que la poesía de Rojas es “Sístole y diástole, inspiración y expiración, hartazgo y deseo [...] poesía en movimiento, [donde las palabras] que se encuentran, chocan, copulan, se distancian” (Ostria, 2003: 140). Este poema pone en evidencia dicho dinamismo y erotismo del lenguaje.

En el poema “Las hermosas”, Gonzalo Rojas deshace, en primer lugar, la tradición idealista de la mujer al hacer hincapié en la materialidad de lo femenino. Para ello, establece el símil con los ritmos cíclicos de la germinación de la naturaleza y, posteriormente, propulsa la lectura hacia el rito instintivo y erótico de la cacería. Y finalmente, nos devuelve inesperadamente al terreno de lo metafísico mediante la alusión a la diosa de la fertilidad. Sin embargo, esta alusión ya no tiene lugar dentro de una tradición idealizante de la Mujer, sino que es consustancial al misterio de los sentidos y al encuentro erótico.

### 3. Trascendencia mortal

En otro poema de la colección, “Cítara mía”, se aprecian de nuevo lo erótico y lo trascendente, cosidos por el ritmo, pero en la direccionalidad contraria: de la trascendencia a la mortalidad. Leamos,

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

Dame otra vez tu cuerpo, sus racimos oscuros para que de ellos mane  
la luz, deja que muerda tus estrellas, tus nubes olorosas,  
único cielo que conozco, permíteme  
recorrerte y tocarte como un nuevo David todas las cuerdas,  
para que el mismo Dios vaya con mi semilla  
como un latido múltiple por tus venas preciosas

y te estalle en los pechos de mármol y destruya  
tu armónica cintura, mi cítara, y te baje a la belleza  
de la vida mortal. (Rojas, 1991: 127)

En estos versos, la mujer se configura al mismo tiempo como la destinataria del canto y el mismo instrumento de la propia alabanza de la creación, la cítara. Instrumento privilegiado en los salmos de la Biblia atribuidos al Rey David, la cítara es aquí metáfora que transmite a lo femenino las propiedades musicales de belleza y armonía (“tu armónica cintura”), al mismo tiempo que es concebida como un instrumento utilizado para la alabanza de Dios: “permíteme tocarte como un nuevo David todas las cuerdas”. Rojas encuentra, pues, en la cítara una imagen vehicular entre lo material y lo trascendente. La ambigüedad que se desprende de la imagen no solo es semántica, sino que, como el tacón en el anterior poema, viene acompañada por el ritmo, la música, que se desprende de la misma imagen. La cítara es así en el poema un instrumento poético ambivalente y bidireccional; consigue encabalar materialidad y trascendencia.

Por su parte, el yo poético se equipara aquí a un “nuevo rey David”, uno de los más virtuosos reyes de Israel, aclamado guerrero que también destacaría por sus habilidades musicales y poéticas, y a quien se le atribuye también la autoría de muchos de los salmos de la Biblia. Esta identificación se aprecia en la misma exhortación al canto dentro del poema: “cantemos hoy para los ángeles / toquemos para Dios este arrebatado velocísimo”, donde existe una clara intertextualidad con el Salmo 95, aquel que reza: “Cantemos al Señor un nuevo canto”. Hemos de recordar, además, que Dios, satisfecho con David, le prometió que su línea sucesoria duraría para siempre. Como comenta Moshe Idel en su obra *Kabbalah & Eros*, el judaísmo otorgó importancia al acto reproductivo para acelerar la llegada del Mesías:

Se podría decir que es posible atribuirle a la procreación un rol redentor, basado en una comprensión de un texto talmúdico que asume que el Mesías, el hijo de David, vendrá cuando todas las almas hayan sido evacuadas de un cuerpo sobrenatural [...] Esta visión favoreció la importancia de la procreación, la cual era concebida como ejecución de uno de los mandamientos más importantes, pero también como una actividad redentora [...] Los actos de procreación son descritos como “un aceleramiento del tiempo de la llegada del Mesías” (Idel, 2005: 146)<sup>2</sup>.

De ahí la aquiescencia de Dios ante el acto de la reproducción como una de las ideas básicas del judaísmo. Esta misma aprobación está presente en los versos del poema “porque el cielo nos mira y se complace / en nuestra libertad de animales

---

<sup>2</sup> Mi traducción del original en inglés.

desnudos”. Es así como la dimensión divina opera en la composición poética, con la personificación de los amantes como coadyuvantes de la labor divina. Posteriormente, el yo poético manifiesta que la semilla del Dios se desplaza en un “latido múltiple por tus venas preciosas”, una clara referencia al orgasmo masculino al mismo tiempo que se identifica con el Rey David como portador de la semilla de Dios. El ritmo de nuevo acelerado del poema consigue transmitir la excitación de los sentidos. Para lograr ese efecto, nótese en esta ocasión el uso de imperativos (“cantemos”, “toque-mos”, “desnudémonos”, “metámonos”, “dame”, “deja”) y de adjetivos superlativos que implican rapidez y fogosidad del encuentro en “arrebato velocísimo” o el “beso más furioso”. La joven, que habría de ser primeramente idealizada cual cítara, re-toma aquí su capacidad reproductiva, al implicar la destrucción de la “armónica cintura” su gestación y final descendencia: “y te baje a la belleza / de la vida mortal”. Nos encontramos de nuevo ante la unión de lo erótico y lo trascendente, pero, en esta ocasión, el poema nos lleva desde la divinidad de los amantes elegidos para la misión de Dios hasta el seno de su mortalidad, única dimensión que garantiza el devenir y continuidad ontológica del ser.

Rescato aquí unos versos de otro poemario que establecen la relación entre el erotismo y la muerte en la poética rojiana:

(...) las parejas  
 cuando se inundan en guerra recíproca  
 en los parques lascivos, en los muros  
 de la fornicación, en sus besos de grasa.  
 Acaso son los vasos  
 comunicantes, de la vida  
 y de la Muerte. (Rojas, 1948: 76)

El crítico Pizarro Roberts, en un guiño explícito a Georges Bataille,<sup>3</sup> defiende que la poesía de Gonzalo Rojas “propone una novedosa resignificación de la muerte sobre la base de la interacción heterosexual en cuya actividad erótica se vislumbra la continuidad del ser” (Roberts, 2019: 161). Así es como la muerte garantiza el devenir ontológico del ser en la ontología rojiana; no es territorio estéril final, sino que se mantiene unida a la vida a través de los vasos comunicantes del erotismo. Por ende, es parte activa y dinámica en la dialéctica aquí establecida entre el devenir y la trascendencia.

<sup>3</sup> Uno de los poemas de *Las Hermosas* está dedicado al filósofo francés: “Puede ser que Bataille me oiga, Georges / Bataille, el que vio a Dios / el 37 en la vulva / de Mme. Edwarda” (Rojas, 1991: 77). Adriana Valdés reincidente en que “la transgresión tenía para él [Gonzalo Rojas] como para Georges Bataille, un vínculo paradójico pero siempre cierto con lo Sagrado” (Valdés, 2011: 155).

#### 4. Conclusión

La poética rojiana pone en evidencia la convivencia de significaciones del cuerpo femenino anunciada previamente por la crítica; se trata de un canto simultáneo a lo profano y a lo carnal, a lo sacro y a lo trascendente, unidos intrínsecamente por la sensualidad del lenguaje, el ritmo y la música. Conviven los aparentes contrarios, que no solo no se oponen (“Tan livianas, tan hondas, tan certeras las suaves”) sino que, más bien, subrayan la complejidad material del universo femenino en la ontología rojiana. Si bien “Las hermosas” consigue transformar en misterio de la carne, mediante la vía del mito de Afrodita, a esas muchachas “silvestres” del país, en “Cítara mía”, por la vía cabalística, la mujer será instrumento de canto a la creación y receptáculo divino de un futuro Mesías, pero solo por vía “mortal”. Lo carnal se diviniza, lo divino desciende al mundo mortal en una poética circular que configura un *ouroboros* no dual entre erotismo y trascendencia. El último poema del libro “¿Qué se ama cuando se ama?” sintetiza y conjuga esta visión:

¿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, que  
es eso: amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su hondura, sus rosas,  
sus volcanes,  
o este sol colorado que es mi sangre furiosa  
cuando entre en ella hasta las últimas raíces?  
“¿O todo es un gran juego, Dios Mío, y no hay mujer

ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo,  
repartido en estrellas de hermosura, en partículas fugaces  
de eternidad visible?

Me muero en esto, oh Dios,  
en esta guerra de ir y venir entre ellas por las calles, de no poder amar  
trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una,  
a esa una, a esa única que me diste en el viejo paraíso. (Rojas 1991: 135)

No hay dualismo pues en la ontología rojiana, sino secuencias de *conjunctium oppositorum* (“un solo cuerpo” (divino) “repartido en estrellas de hermosura” o “esa única” (mujer) “del viejo paraíso”) que consiguen otorgar libertad psicológica a los opuestos (erotismo y trascendencia) y crear una percepción de unidad y plenitud, un estado no dual anterior a “la caída.” La música, el ritmo “germinante” de los poemas y el erotismo del lenguaje son los vasos comunicantes de este movimiento circular “ourobórico” del devenir y la continuidad ontológica en la poesía de Gonzalo Rojas.

## Bibliografía

- Coddou, Marcelo (1997). “Río Turbio de Gonzalo Rojas. El zumbido del principio”. *Estudios Filológicos*, 32, 105-121.
- Geiser, Eberhard (1998). “Sobre la poesía de Gonzalo Rojas y su relación con Paul Celan”. *Ibero-Amerikanisches Archive*, 103-116.
- Hozven, Roberto (2006). “Herida y parresia en la poesía de Gonzalo Rojas”. En Pizarro, Ana (ed.) *Silencio, zumbido, relámpago*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 85-94.
- Idel Moshe (2005). *Kabbalah & Eros*. New Haven & London, Yale University Press.
- Martínez Bonatti, Felix (1999). “La poesía de Gonzalo Rojas y la agonía de la modernidad” *Atenea*, 479, 175-201.
- Ostria González, Mauricio (2003). “El ritmo como expresión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas”. *Acta literaria*, 28, 139-144.
- Pizarro Roberts, Sergio (2019). “Gonzalo Rojas, el poeta numinoso que mató a la muerte... y a la mujer”. *Taller de letras*, 2019, 64, 147-161.
- Rojas, Gonzalo (1991). *Las hermosas*. Ed. Hilda May. Madrid: Hiperión.
- . (1948). *La miseria del hombre*. Valparaíso: Valparaíso: Imprenta Roma.
- Russotto, Margara (2006). “Domesticando al fenicio: La poesía de Gonzalo Rojas ante el otro”. En Pizarro, Ana (ed.). *Silencio, zumbido, relámpago*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 43-53.
- Valdés, Adriana (2011). “In memoriam Gonzalo Rojas. Un acto genésico encima de la página blanca”. *Revista Anales de Literatura Chilena*, 155-173.