



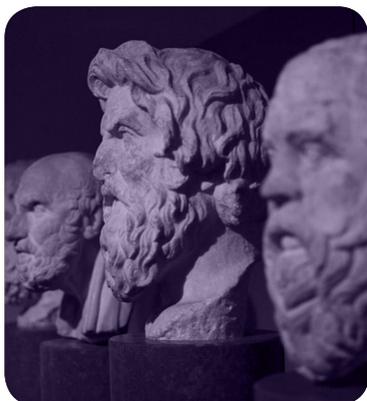
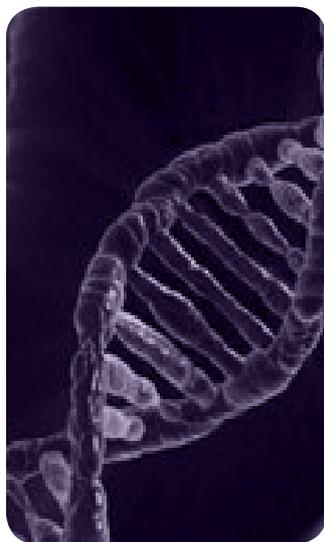
MÁSTERES de la UAM

Facultad de
Filosofía y Letras /
16-17

Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad



Campus Internacional
excelencia UAM
CSIC+



**Crear para ver:
Gonzalo Rojas
y Roberto Matta.
Intersecciones en
el Arte Chileno
de la Posvanguardia**
Ana M^a Díaz Pérez



Máster Universitario en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad

CREAR PARA VER: GONZALO ROJAS
Y ROBERTO MATTA

INTERSECCIONES EN EL ARTE CHILENO DE LA POSVANGUARDIA

Autora: Ana M^a Díaz Pérez
Tutora: Selena Millares Martín

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
CURSO 2016/2017

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL	
2.1. <i>Posvanguardia y pervivencia surrealista</i>	5
2.2. <i>El 38 chileno</i>	9
3. «CREAR PARA VER»: LA OBRA DE GONZALO ROJAS Y ROBERTO MATTA	
3.1. <i>Roberto Matta o el Ojo del Tiempo: obra y evolución</i>	16
3.1.1. <i>Le Vitreur</i>	23
3.1.2. <i>Humanismo y figuración</i>	24
3.2. <i>Los verdaderos poetas son de repente: obra y evolución de Gonzalo Rojas</i>	29
3.2.1. <i>Poética</i>	29
3.2.2. <i>De los primeros versos a la reniñez</i>	36
4. «METAMORFOSIS DE LO MISMO»: INTERSECCIONES ENTRE LA OBRA DE GONZALO ROJAS Y ROBERTO MATTA	
4.1. <i>Aproximaciones de la teoría literaria</i>	44
4.2. <i>Espacio, tiempo y transformación: desde el panta rei a las morfologías psicológicas</i>	46
4.3. « <i>Todo lo que hay es una mariposa</i> »: <i>erotismo, mística y conciencia de oficio</i>	53
4.3.1. <i>Silabear el mundo: la reflexión metapoética</i>	54
4.3.2. <i>Erotismo y mística</i>	59
4.4. <i>Una aproximación a lo testimonial</i>	63
4.4.1. <i>Las representaciones de lo social</i>	63
4.4.2. <i>América es la casa</i>	69
5. CONCLUSIONES	71
6. BIBLIOGRAFÍA	73
7. ANEXOS	78

Pero la Eternidad es esto mismo.
Gonzalo Rojas, en «Los verdaderos poetas son de repente»

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus primeras colaboraciones con la Mandrágora, así como gracias a las ilustraciones en la revista *Minotaure*, Gonzalo Rojas reconoce en la obra de Roberto Matta el pensamiento que habría de guiar su propio itinerario poético, hasta llegar a la afirmación: «Creo que será el único poeta que habré visto» (Ferrari 2005: 11). No obstante, este reconocimiento entre ambos es posterior a una larga evolución de sus producciones individuales que, desde el humor al tratamiento del tiempo, acercan texto e imagen mucho más que el germen de su propia experiencia surrealista. Por ello el objetivo principal de las siguientes páginas, con la conciencia de un *Ut pictura poesis* en sentido amplio, será el de diferenciar los puntos principales (temáticos, formales, contextuales) de intersección entre sus obras.

En consecuencia, el presente estudio abordará los aspectos más relevantes de la escena literaria del Chile de los años 30 y 40 para comprender las guías principales de los nuevos artistas que habrían de desarrollar su obra desde 1950 en adelante. Tras el dominio de las grandes figuras de la poesía chilena, desde Gabriela Mistral hasta Pablo Neruda y Vicente Huidobro, observaremos también la pervivencia de las vanguardias europeas tras el filtro de los procesos históricos, en la segunda mitad de siglo. La iluminación de la renovación plástica, tanto dentro del surrealismo como del arte contemporáneo, que supuso Roberto Matta, servirá como ejemplo para la aproximación a dos poéticas *sui generis*. Por ello, el desarrollo de las «morfologías psicológicas» o el paso a una conciencia de lo colectivo a lo largo de un corpus extenso de obras permitirá establecer las principales concordancias con el pensamiento de Gonzalo Rojas como «rehallazgo», «metamorfosis de lo mismo» encarnado en su palabra poética. El análisis de la lírica completa de Gonzalo Rojas nos permitirá también comprender los procesos formales de su evolución, así como las raíces principales de su canto. Así se podrá observar cómo la poesía del chileno en cuanto ejercicio de lo metapoético, o afianzamiento del erotismo «contra la muerte» encuentra su correlato en la concepción de la obra dinámica de Roberto Matta, fragmentadas ambas en la búsqueda tanto de su humanidad como de su trascendencia. La aplicación de su expresión a una dimensión

coral, como coherente representación de lo social, contribuirá a detallar la constelación de signos que vincula a los dos autores.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

2.1. *Posvanguardia y pervivencia surrealista*

Tanto la pintura metafísica y el automatismo inicial de Roberto Matta como el acendrado erotismo y la ensoñación adamita de Gonzalo Rojas se nutren de la extensión de una vanguardia madura lo largo de las décadas de los 30 y 40, sobre todo de un surrealismo que, como visión ética y estética, habría de teñirse de eclecticismo tanto por sus expresiones tardías como por su naturaleza trasatlántica. Sin embargo, los dos autores derivan la palabra hacia la experiencia sensible en la evolución de su obra, que incompatibiliza sus poéticas con el mantenimiento exclusivo de los principios surrealistas, en consonancia con la creciente preocupación social que había marcado el panorama cultural chileno y europeo hacia 1938. Desarrollan, en consecuencia, unas obras genuinas que rescatan voz e imagen de lo germinal y vuelven la mirada a la época, con el fin de enfrentarse a la incapacidad de la expresión en la última utopía del XX.

El tratamiento de la segunda vanguardia, a la zaga del desarrollo de las propuestas propias de la América Latina de la década de los 20, ha de hacerse bajo el reconocimiento de su heterodoxia y de la creciente aparición de propuestas individuales que exceden en mucho al concepto de generación orteguiano. Es precisamente la proliferación de esta individualidad crítica, aunque inserta en el espíritu estético del momento, la que ha permitido la continuación exitosa de sus planteamientos hasta finales de siglo, frente al incendio de los primeros ismos, donde había «una conciencia del abuso y del agotamiento de la categoría de novedad por la novedad misma» (Schwartz 2002: 52). La complejidad de estas vanguardias tardías resulta en la huida del amaneramiento de los primeros movimientos, la tensión constante de no caer en lo escolástico¹, y la reivindicación de una libertad que le es propia, como ejemplifican las

¹ «La aparición de una indiscutible artesanía rutinaria en dichos textos también ha sido perjudicial para la transformación que teníamos esperanzas de provocar mediante ellos» A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 72, citado por Luis Sáinz de Medrano, *Las vanguardias tardías en la poesía latinoamericana*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, p. 13.

diferentes evoluciones de la obra de Neruda, Vallejo² o el mismo Borges tras su temprano cultivo de las técnicas de vanguardia. La autoconsciencia, derivada de la lucidez de la rehumanización, da lugar a unas poéticas que reflexionan sobre la palabra al tiempo que ironizan sobre su alcance y significación. Se pierde la fe en el lenguaje como herencia de las ideas de Nietzsche («¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?»)³; existe una inadecuación entre signo y realidad tras el agotamiento de las posibilidades expresivas del verbo vanguardista. Un lenguaje herido que llega a ser tema y tartamudeo en Rojas, convirtiéndose en uno de los principales problemas de la vanguardia de los 30 en Chile (Gavilán 2006)⁴ pero manteniendo todavía la utopía de la conexión de la palabra con lo sagrado, la necesidad de ver más allá. La búsqueda de esta trascendencia acerca en muchas ocasiones la palabra al silencio, con el temor de su propia limitación y supeditada a la realidad cercana, como en la obra de Cintio Vitier, Fina García Marruz (Sáinz de Medrano 1993: 20), o en los versos del propio Octavio Paz. Los procesos históricos de los 30 quiebran la palabra.

Tanto el surrealismo francés como la poesía imaginista norteamericana (Eliot, Pound, Williams) se mantienen como fuerte motor creativo en los nuevos poetas (Sáinz de Medrano 1993: 348), logrando en el primer movimiento una progresiva desvinculación política a lo largo de las décadas⁵. La influencia estadounidense, y sobre todo a partir de la Beat Generation a mediados de siglo, se reflejará en los ecos de una fecunda corriente conversacional en la poesía hispanoamericana, no necesariamente contrapuesta a la expresión intimista e introspectiva. Así, los nuevos autores cristalizan en sus obras la «ruptura silenciosa», en palabras de Octavio Paz, frente a la insurgencia expresiva de la segunda década del XX.

² Así afirma Vallejo en «Poesía nueva»: «Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad» (Schwartz 2002: 53).

³ «¿Cómo podríamos decir legítimamente, si la verdad estuviese solamente determinada por la génesis del lenguaje, y si el punto de vista de la certeza fuese también lo único decisivo respecto a las designaciones, cómo, no obstante, podríamos decir legítimamente: la piedra es dura, como si además captásemos lo duro de otra manera y no como excitación completamente subjetiva!» (Nietzsche 2010: 4-5)

⁴ En versión html por la Universidad de Chile

http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0.1255,SCID%253D18484%2526ISID%253D646,00.html

⁵ Como indica Jorge Schwartz: «Las décadas de 1930 y 1940 marcan el apogeo del realismo socialista, responsable de la abolición de las vanguardias artísticas dentro del sistema, al considerarlas expresión de un arte decadente. Incluso un crítico tan fino como Mariátegui llega a decir en 1927, que ‘una gran parte de los presuntos vanguardistas revela, en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente’» (Schwartz 2002: 41).

Atenderemos a la recepción del más duradero de los ismos tanto por su fecundo desarrollo en la posvanguardia, como por dar lugar a poéticas propias que entroncan en lo surrealizante. Por ello, la evolución de este surrealismo en Hispanoamérica, fuente de inspiración inicial para Rojas y Matta, es imprescindible para conocer el impacto en sus obras así como el clima cultural en el que se insertan. Este puede rastrearse tempranamente en el continente a raíz del manifiesto de Aldo Pellegrini en 1926 y la fundación de revistas como *Qué*, *Ciclo* o *Letra y Línea* (Becerra 2013: 252). Sin embargo en Argentina, a causa del impacto ultraísta, habría de tener menor arraigo que en Chile, Perú e incluso México. De hecho, es precisamente en el primero donde encontramos inicialmente la traducción al español (1925) del manifiesto original de Breton, en las Notas de Arte del Diario la Nación. Asimismo, en 1926 José Carlos Mariátegui funda en Perú la revista *Amauta*, fomentando un temprano cultivo de las prácticas surrealistas en autores como Carlos Oquendo de Amat o Xavier Abril hasta su culminación en la plena ortodoxia de César Moro con «no ya el espíritu afín sino el prosélito» (Sáinz de Medrano 1993: 198-199). Este último constituiría un enlace directo entre la segunda vanguardia hispanoamericana y la pureza del primer manifiesto de Breton: «sirvió durante toda nuestra segunda etapa como incitador eficaz hacia un segundo encuentro hispanoamericano con el surrealismo» (Sáinz de Medrano 1993: 348). En México, el grupo Contemporáneos, sobre todo en el caso de Xavier Villaurrutia, había incorporado la visión onírica a través del filtro de lo neorromántico, cuya influencia repercutirá en la obra posvanguardista de Octavio Paz a mediados de siglo. Por otro lado, también Alejo Carpentier⁶ participa en 1928 del entusiasmo ante las técnicas de un ismo que habría de derivar como herramienta para una nueva manifestación narrativa a lo largo del XX: «aquella que reivindicó una mirada antropológica a la hora de plasmar el sesgo primitivista y la arquitectura mítica de la realidad americana» (Becerra 2013: 251).

Sin embargo, ya en 1930, mientras autores como Moro participaban en París en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (Schwartz 2002: 451), sería César Vallejo el primero en rechazar la falta de una efectividad social en un arte surrealista vinculado a la izquierda, la ausencia de un verdadero compromiso, de una comprensión real de la libertad humana. En «Autopsia del Superrealismo» denuncia por ello su falta de originalidad como movimiento deudor del dadaísmo (Verani 2003: 218) y la

⁶ Destaca su defensa del surrealismo en «En la extrema avanzada. Algunas actitudes del ‘surrealismo’» (Verani 2003: 161-165) a pesar del rechazo posterior al movimiento.

necesidad de una vuelta al sentido, como llevará a cabo tempranamente en su obra *Poemas humanos*. Neruda será, también pionero en una comprensión y expresión de los ismos que no decae en el exceso:

Neruda se convierte, a partir de 1925, en un poeta vanguardista, pero de signo opuesto a Huidobro. *Tentativa del hombre infinito* y el relato *El habitante y su esperanza*, ambos de 1926, son los primeros libros que incorporan procedimientos surrealistas a la literatura hispanoamericana, en forma paralela al movimiento francés, sin ser tributarios de Breton. (Verani 2003: 40)

A pesar de la mirada existencial de autores como Vallejo, lo cierto es que la década de los 30, en el margen de lo que habría de considerarse la primera vanguardia histórica⁷, continúa el pleno desarrollo de la estética puramente vanguardista en la que habrán de formarse Matta y Rojas. Práctica en constante diálogo con otros movimientos como demuestra la mirada hacia la Generación del 27: el neopopularismo, neorromanticismo y la poesía pura. El propio Roberto Matta se vincularía en estos años al grupo surrealista de París⁸, del mismo modo que hará Wifredo Lam con posterioridad. Huidobro (padrino del surrealismo chileno) desarrolla revistas como *Vital*, *Total* u *Omblijo* a lo largo de la década, mientras André Breton alcanza por primera vez tierras mexicanas en su famoso viaje de 1938, al que seguirán Benjamin Péret y Paul Éluard en los 40. Precisamente en el año 38, paralelamente a esta gran expansión del movimiento surrealista en América Latina, se firma el *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente* en México por Breton, Diego Rivera y Trotsky (Schwartz 2002: 447). La unión entre la coyuntura histórica y el arte ya se había ejemplificado en el conocido Pabellón Español en la *Exposición Internacional de París* solo un año antes, donde Roberto Matta entra en contacto con Picasso, Miró, Alexander Calder y Onslow Ford, entre otros.

También es en el 38 cuando la Mandrágora chilena se presenta como una de las últimas tentativas en la realización de un surrealismo vinculado con la ortodoxia parisina, para algunos con un cierto anacronismo, pero como ejemplo indiscutible del arraigo de este movimiento. Como veremos, a pesar de la colaboración de Matta y la pertenencia inicial de Rojas al grupo, tanto las circunstancias históricas como artísticas

⁷ Merlín Forster delimita el comienzo de la segunda vanguardia en 1935, hasta 1950 (Sáinz de Medrano 2003: 347).

⁸ Y participa en la Exposición internacional del surrealismo en Nueva York en 1938, junto con Dalí, Magritte, Duchamp, etc.

reclamaban ya otras vías expresivas en las que el «automatismo psíquico puro» se apoyase no solo en liberación formal sino en una verdad epistemológica⁹.

En consecuencia, el último de los ismos sobrevive a la primera vanguardia para adaptarse a una palabra, bien devuelta en su totalidad al contexto histórico, en muchos casos hacia los cauces de lo conversacional, o bien como manifestación oblicua de las ideas fundamentales del movimiento. Así lo observamos en las obras de Emilo Adolfo Westphalen, Octavio Paz, Javier Sologuren, el propio Gonzalo Rojas o Carlos Germán Belli en los últimos años. Nos hallamos por ello ante una segunda vanguardia mucho más autoconsciente en su heterodoxia pero también en su rehumanización¹⁰, una vuelta al clasicismo, a lo existencial, para dar pleno sentido a las poderosas herramientas labradas en los ismos.

2.2.El 38 chileno

El surgimiento de la generación del 38, precedida por el incendio de la vanguardia de Vicente Huidobro y la escritura germinal de Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Pablo de Rokha, se enmarca a nivel sociopolítico en el triunfo del Frente Popular en el Chile de finales de los 30 (Muñoz y Oelker 1993: 238). Además del intercambio artístico que necesariamente habrían de promover las vanguardias, las condiciones sociopolíticas habían ya dado lugar a una situación convulsa desde el gobierno de Alessandri Palma en 1920 hasta la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo a comienzos de la nueva década, y el subsiguiente periodo anarquista como símbolo de la pérdida de poder de las oligarquías dominantes hasta la fecha (Gavilán 2006). Las crisis económica y de la poderosa industria del salitre habían estado además en el trasfondo de disputas literarias como la de criollistas e imaginistas¹¹ a finales de 1920 (que derivará en el grupo de Poetas de la Claridad en 1938), así como en la escasa recepción del grupo de vanguardia

⁹ Resulta interesante el planteamiento de Eduardo Becerra en el que reflexiona sobre la tradicional identificación de la recepción de las poéticas de Pellegrini, César Moro y la Mandrágora con una excesiva aproximación a las fuentes europeas y, por lo tanto menos perdurables y originales a ojos de la crítica (Becerra 2013: 252-253).

¹⁰ El 38 como año 'crítico de su propia utopía' en palabras de Rojas (Sáinz de Medrano 1993: 205).

¹¹ «el Imaginismo funciona como mediador necesario entre ese momento de la superación del Criollismo y la literatura vigente hacia 1938, que cristaliza en forma de preocupación social, en lo que tenía de voluntad cosmopolita, y en cuanto a la incorporación de procedimientos nuevos en literatura» (Vergara 1994: 37).

runrunista en 1928¹², generando una creciente urgencia en la expresión de cierto tono social. Aunque Huidobro actuó como catalizador de la más avanzada experimentación vanguardista, la coyuntura cultural favoreció también otros planteamientos como el de Pablo de Rokha, la poesía intimista de los hermanos Cruchaga o la síntesis totalizadora entre «vanguardia y ‘literatura nacional’» de la obra de Neruda (Vergara 1994: 38).

El contacto con la realidad inmediata, de creciente importancia en la década de los 30 no afectará, en consecuencia, a una forma deliberadamente esculpida desde principios de siglo sino que se enfocará hacia el surgimiento de una ironía crítica¹³, de difusión general, y con un *logos* al servicio de un contenido, como buscó el proyecto de la *Revista Nueva* (1935) en el que participa Nicanor Parra. Publicación que une la tendencia vanguardista de Huidobro con una nueva rehumanización que anticipa las tendencias de los «Poetas de la claridad» en 1938 (Vergara 1994: 170). La aparición de *Aurora de Chile* en este mismo año, vinculada al círculo de Neruda y la Alianza de Intelectuales, planteará una visión ya no solamente literaria como las revistas de Huidobro sino de marcado posicionamiento ideológico a favor del Frente Popular y las izquierdas. La mitad de la década había marcado el eje entre la voluntad esteticista y un inevitable reflejo del compromiso político a raíz de la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y las circunstancias inherentes al país¹⁴ que, como observamos, habrían de tener una repercusión fundamental en la producción literaria:

Esta generación puede identificársele como la que consolida una idea de vanguardia y que en la década del 30 ya no necesita validarla, sino más bien trataría de captarla en su especial naturaleza de cambio y ruptura como un discurso crítico de la realidad (Gavilán 2006)

Por otra parte el desarrollo de una serie de publicaciones en torno al creacionismo de Huidobro, en esta misma coyuntura histórica, propiciará la intervención de autores como Eduardo Anguita o Volodia Teitelboim en las letras chilenas, así como la primera aparición de Braulio Arenas en *Total*. El fundador (tan solo dos años después) de la Mandrágora publica en ella «Parabienes», mientras Enrique Gómez Correa se anticipa a las manifestaciones de su grupo surrealista con el texto «Declaración» (Vergara 1994:

¹² También muy condicionada por la crítica, como indica Vergara (1994: 53).

¹³ «la actitud de la crítica frente a la vanguardia fue desde un comienzo ambigua. Por un lado se la aceptó en tanto proceso de renovación en la búsqueda de la literatura urbana, cosmopolita y en tanto manifestación de ‘lo moderno’, pero se le rechazó cuando se presentaba como negación decadente, pesimista, anárquica, o cuando se reducía a un ludismo literario» (Vergara 1994: 39)

¹⁴ «Los alegatos al interior de la vanguardia se desplazan hacia el tema de la consecuencia política ya en 1935, lo que evidencia una relativización en la forma del cuestionamiento, de la vanguardia en el marco de su contexto» (Vergara 1994: 194).

98).¹⁵ Esta adhesión a *Total* justifica un seguimiento inicial de la Mandrágora a Huidobro, quien se convierte en padrino del nuevo grupo surrealista de 1938. *Total* había simbolizado ya la «vanguardia bifronte» característica al fin de la década, en la que se perseguía una responsabilidad ética y estética con el fin de lograr un cambio social (Subercaseaux 2011: 196). Dualidad de la que, paradójicamente, busca un alejamiento la Mandrágora.

La aparición del grupo Mandrágora, a pesar de su diálogo con las técnicas de la década de los 20, supuso un fuerte contraste en el panorama cultural que se había gestado a partir de 1935 en el país (Vergara 1994: 208). Estuvo formado por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid como miembros canónicos, así como por Jorge Cáceres y Gonzalo Rojas, a pesar del rechazo posterior de este último al hermetismo del movimiento. Contó, asimismo, con un gran número de poetas afines a sus publicaciones en la revista homónima, donde encontraban una pervivencia del dominio de los ismos de años previos, en contraste con la nueva lírica rehumanizada que se iba imponiendo en los últimos años. Así, con un afán subversivo, la defensa de la *Poesía negra* destacará los elementos fundamentales del manifiesto surrealista de 1924: el concepto de terror con el fin de alcanzar la revelación del estado de conciencia subyacente al hombre, de lo instintivo, el *Eros*, la exaltación de lo onírico, el automatismo y la libertad en la síntesis de los contrarios. Es Stefan Baciú (1981) quien más recalca la importancia de *Mandrágora* en el desarrollo de un surrealismo hispanoamericano, no solo por el número de participantes sino por su «consistencia ideológica», como revela el *Prefacio* de Enrique Gómez Correa en *Nadir* (Baciú 1981: 109-110).

La búsqueda esteticista de la pura vanguardia tras el impacto y las enseñanzas de Huidobro en los años previos se materializa, además de las producciones individuales de los integrantes del grupo surrealista, en publicaciones que derivan desde *Mandrágora* (1938-43), *Leitmotiv* (1942-43) ilustrada en su primer número por Matta, *Gradiva* (1949)¹⁶ hasta la antología de *El AGC de la Mandrágora* (1957). También la exposición surrealista llevada a cabo en la Galería Dédalo de Chile en 1948 (Muñoz y

¹⁵ «Encabeza la lista Vicente Huidobro y le siguen Julio Molina, Rosamel del Valle, Gerardo Seguel, Eduardo Molina, Volodia Teitelboim, Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas y Adrián Jiménez. A excepción de Teitelboim, Seguel y del Valle, todos los autores colaboran por primera vez en esta revista, el resto es identificable, para el lector que las ha seguido.» (Vergara 1994: 96)

¹⁶ Editada por Braulio Arenas con posterioridad a los años de verdadero impacto del grupo y en el mismo año de la muerte de Jorge Cáceres (Baciú 1981: 116).

Oelker 1993, 207) supone un intento de recuperación de las fuertes actividades culturales del movimiento en las décadas anteriores. Contará entonces con la participación de Roberto Matta como legitimación internacional del movimiento, del que, paradójicamente, ya había sido expulsado por los surrealistas afincados en Nueva York.

Gonzalo Rojas, junto con Rubén Jofré, Pablo de Rokha, Ludwig Zeller, Gustavo Ossorio y Fernando Onfray¹⁷, es definido como «parasurrealista» (Baciu 1981: 112) por su conocida pertenencia inicial al grupo así como por la incorporación de ciertos postulados surrealizantes. El propio Gonzalo Rojas supondrá en sí mismo una asimilación de las dicotomías de la época en la medida en la que su efímera participación en el proyecto radical dirigido por Braulio Arenas deriva inevitablemente en una preocupación por la experiencia, por un contacto con la raíz germinal del hombre que lo conduce al Norte Chico donde da clases a un grupo de mineros y abandona toda adscripción grupal. Los posos del surrealismo no dejarán por ello de ser fecundos en sus producciones posteriores, ya a partir del medio siglo.

Como hemos observado, en este contexto de creciente recuperación de lo social, a raíz del gobierno de Pedro Aguirre Cerda, serán la Mandrágora y el denominado «Verdadero cuento en Chile»¹⁸ los principales defensores de unas técnicas de vanguardia devueltas ya a la praxis histórica en los «Poetas de la claridad». Sin embargo la iniciativa, de curioso aislamiento estético e ideológico, arranca con la ferocidad similar a sus planteamientos. No nos remitiremos aquí a un análisis crítico del grupo, por otra parte polémico, aunque sí es necesario señalar que la frecuente insistencia de la crítica acerca de la ruptura inevitable de la Mandrágora. Su inconsistencia y anacronismo dentro del propio surrealismo, en la medida que no había atendido a su evolución (recuperación de un estadio inicial del mismo) y el contraste con respecto al contexto literario del momento, que requería otro tipo de producciones que hicieran «de esa insurrección artística una insurrección productiva más allá de la literatura» (Vergara 1994: 225) han generado numerosos dictámenes contra la propuesta¹⁹. Por otra parte, esta sí fue resultado original por lo paradójico de su época, en la medida que intentó

¹⁷ Muñoz y Oelker señalan otros participantes como Renato Jara, Mario Urzúa, Mariano Medina, Armando Gaete, Eugenio Vidaurrazaga, Enrique Rosenblatt, Juan Sánchez Peláez, etc. (Muñoz y Oelker 1993: 206).

¹⁸ Pero con una mayor vinculación a lo inmediato en este en un cierto «desacato a los principios de la Mandrágora, que en la práctica también se colocaban al margen de la vida». (Vergara 1994: 218).

¹⁹ Salvando a Stefan Baciu (1981) como principal defensor de la misma.

recuperar la vigencia de una estética ortodoxa que nunca había logrado tal desvinculación del contexto histórico chileno ni tal audaz adhesión a la corriente europea, en un momento donde ninguno de estos posicionamientos posibilitaría una producción artística eficaz a largo plazo en el horizonte de expectativas de la literatura chilena del 38.

En la aproximación al grupo de escritores que confluyeron en 1938 y a sus diversos movimientos deben tenerse en cuenta otras clasificaciones como la de Ricardo Lachman y Hernán Díaz Arrieta²⁰ quienes los distinguieron como «generación neocriollista» del 40 o Cedomil Goic, quien los diferencia como la generación «neorrealista» de 1942 (Muñoz y Oelker 1993: 240) aunque estos planteamientos supondrían la supresión de un segundo grupo de poetas continuadores de la vanguardia, de mayor esteticismo, como hemos venido observando. Esta configuración, casi tan discutida como el concepto mismo de generación, estuvo definida en gran medida por el canon de diversas antologías poéticas: la de Anguita y Teitelboim: *Antología de la poesía chilena nueva* (1935), obra de importante influencia en el panorama artístico de la década y reconocida como «síntesis de la vanguardia literaria» (Vergara 1994: 193); la de Tomás Lago: *8 nuevos poetas chilenos* (1938), donde se refleja la otra cara de la poesía hacia final de la década: los poetas de la claridad; *Tres poetas chilenos* (1942); la realizada por Pablo de Rokha: *Cuarenta y un poeta joven de Chile* (1942); por Hugo Zambelli: *13 poetas chilenos* (1948); o la perteneciente a Jorge Elliot: *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957). Es la primera antología de Teitelboim y Anguita la responsable de institucionalizar la lírica de los 30 como la afín al grupo de Huidobro, por lo que cuenta con la inevitable reacción de Tomás Lago y las propuestas de Nicanor Parra como una recuperación del afán comunicativo de la palabra que habría de marcar el tono literario a partir de entonces. También la posterior reflexión crítica en el Primer Encuentro de Escritores en la Universidad de Concepción en 1958 y las consideraciones de algunos de sus protagonistas (Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim) ayudaron a trazar un mapa generacional heterogéneo, aunque definido desde percepciones tardías y que pocas veces cuentan con un acuerdo unánime.

Los textos aparecidos en la revista *Atenea* a raíz de estos encuentros reafirman la conciencia literaria del grupo por parte de los escritores presentes («Esa obsesión de descifrarnos» afirma Rojas [Sáinz de Medrano 1993: 206]). Ciertamente es esperable un

²⁰ Como se indica en *Memoria chilena*: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3433.html>

autoanálisis de los propios autores así como de su recepción a través de las antologías y en las numerosas revistas de la época, ya que su propia mirada crítica había provocado una constante pendulación del lenguaje entre la originalidad formal²¹ y la posibilidad de una transformación real de la sociedad sin caer en ningún momento en posiciones maniqueas. Solo de este modo se explican en estas décadas movimientos tan disímiles como la Mandrágora; los «Poetas de la claridad», deudores de la disputa entre criollismo e imaginismo; el denominado «Movimiento David», que contó con Eduardo Anguita como su principal representante; el «Angurrientismo» impulsado por Juan Godoy; los escritores afines a la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, o el grupo de «Los Inútiles» representado por Óscar Castro. En el caso de la narrativa encontraríamos propuestas importantes como «El verdadero cuento de Chile» de Miguel Serrano o «Nuevos cuentistas chilenos» de Nicomedes Guzmán (Muñoz y Oelker 1993: 237). Gonzalo Rojas propone otros grupos en su clasificación como el grupo «Estudio», el grupo «Los Afines», el de «Los Alacranes» o los promotores del nuevo teatro experimental, entre otros (May 1991: 24-25). Entre casi todos ellos; el «caldo de cultivo, de pululación bacteriana» en palabras de Rojas (Gavilán 2006), hay una búsqueda de la expresión de la chilenidad («la circulación desde lo vernáculo hasta lo cósmico» que defiende el Angurrientismo) pero, sobre todo hay un intento de compaginar vida y *logos* para lograr una transformación de la realidad bajo la sólida conciencia de la tradición previa y de las transformaciones que se estaban llevando a cabo en la sociedad chilena. Esto se llevó a cabo mediante la búsqueda de lo nacional por encima del cosmopolitismo relativo a la vanguardia histórica (Vergara 1994: 255), aunque sin caer en el criollismo, así como el desarrollo de un humanismo crítico bajo la depuración de la expresión esteticista y deshumanizada. El resultado fueron un gran número de publicaciones periódicas y propuestas, muchas de gran brevedad pero que intentaron dar respuesta a las tensiones implícitas de una posvanguardia naciente. El surgimiento de las poéticas individuales de autores que se desarrollan plenamente a mediados de siglo, como lo son Rojas y Matta, no puede explicarse por ello sin el conocimiento de estos años.

²¹ Aunque es necesario recordar, como afirma Sergio Vergara que «la utilización de procedimientos vanguardistas ya lexicalizados no es garantía de vanguardia», de la misma manera que es necesaria la revisión del concepto en este contexto, cargado muchas veces con un significado negativo o incluso puramente genérico (Vergara 1994: 254).

Gonzalo Rojas, atribuido a la generación del 38 y perteneciente en sus inicios a la Mandrágora, produce de este modo una lírica inevitablemente heredera de la vanguardia. El *amour fou* tras la estela de Lautréamont o Sade y la naturaleza plástica del poema serán algunos de los mejores frutos de raigambre surrealista. Por otra parte, el humor luminoso, la autoconciencia de su obra y el asombro lo sitúan en el corazón de la posvanguardia en la que desarrolla su poética, pausada en su evolución desde la publicación de su primer libro en 1948 (*La miseria del hombre*). Esta obra va creciendo en una generación que, a pesar de hermanarse con Paz o Lezama Lima, resulta más bien afín a las poéticas de Eduardo Anguita y Jorge Eduardo Eielson (May 1991: 17).

Sin embargo, su pensamiento regresa a las esencias americanistas junto a la «austeridad al fondo del gran pathos»²² en la estela de Gabriela Mistral, quien publica *Tala* precisamente en 1938. También la recuperación de la materia impura de Neruda y del despojo de Vallejo son rasgos ya muy alejados de las proclamas de Arenas y Gómez Correa. El entendimiento del surrealismo como concepción humanista de la liberación del individuo alejaría ya a muchos autores (incluido Matta) del mandato bretoniano para devolver a la palabra a la circunstancia.

Por otra parte, la participación de Roberto Matta en el proyecto vanguardista de la Mandrágora es frecuente, demostrando la estrecha vinculación entre literatura y artes plásticas que promovían los proyectos y publicaciones de estos años, ya desde la pintura creacionista y el grupo setembrista en torno a las revistas de Huidobro. Matta, sobre todo en su etapa inicial de formación parisina, encaja en el proyecto internacional de Braulio Arenas, facilitando la interacción con André Breton tanto en la continuación de la revista *Leitmotiv*²³ como en la participación de los chilenos en la publicación neoyorquina *VVV* (Becerra 2013: 262). Ya el propio subtítulo de *Mandrágora*, «Poesía, Filosofía, Pintura, Ciencia, Documentos» había promovido la difusión de obras como las de Roberto Matta junto con las de Magritte, Giorgio de Chirico, etc. En consecuencia, el artista se iría postulando ya como uno de los grandes pintores de la posvanguardia chilena a nivel internacional. La traducción semiótica producida en torno al movimiento surrealista chileno se ejemplifica también en la figura de Jorge Cáceres como paradigma del poeta-pintor.

²² Así afirma el propio Rojas (Sáinz de Medrano 2003: 211).

²³ Reconocida sobre todo por su ilustración de la revista y por los poemas dedicados al pintor por parte de Arenas («Los féretros de caza») y de Cáceres («Matta»).

Otro ejemplo de esta interacción lo encontramos también en la citada exposición de la Galería Dédalo en 1948, donde Matta constituye uno de los principales representantes de un surrealismo de raíz chilena, junto con los dibujos y collages de Cáceres y Arenas. También la exposición de 1943 en la Galería Rosenblatt, así como la «Exposición Internacional Surrealista» de 1948 contaron con la colaboración del artista. A pesar de esta filiación, Matta se mantuvo siempre en su propio camino desde la expresión figurativa hacia el surrealismo abstracto en contacto con la vanguardia internacional, de la misma manera que el pintor chileno Haroldo Donoso. Como se afirma en remisiones posteriores a las exposiciones organizadas por Arenas y Cáceres, observaremos que el tono de Matta acaba resultando muy distinto al surrealismo de la Mandrágora en cuanto a una huida de la ortodoxia.

Ya en 1938, aunque supusiera un modelo de la plástica europea de inevitable atractivo para el grupo de Arenas, el pintor necesitaba en la esencia de sus pigmentos la representación de los elementos de la alquimia, devolver la palabra al servicio de lo real aun sin cesar la búsqueda de lo maravilloso. Por ello, al igual que Rojas, sí aprovechó la fuerza del surrealismo en la medida que sirvió para expresar un entusiasmo vital hacia la búsqueda del sentido: la necesidad de «crear para ver» en palabras de Octavio Paz (2001: 456).

3. *CREAR PARA VER: LA OBRA DE GONZALO ROJAS Y ROBERTO MATTA*

3.1. *Roberto Matta o el Ojo del Tiempo: obra y evolución*

El proyecto estético de Roberto Matta va más allá del autodescubrimiento introspectivo de la psique humana, para alcanzar una obra que no solo desborda la conceptualización surrealista, sino que busca superar los límites plásticos del planteamiento del espacio, la figuración y la misma experiencia visual.

Inicialmente, la obra del chileno se abre como una exploración sobre el dibujo, guiado por la intuición de los años de estudio de arquitectura en la Universidad Católica

de Chile (Matta 1999: 20)²⁴ y su trabajo con Le Corbusier ya instalado en París a partir de 1934 (el proyecto de «La ciudad radiante»). De esta formación en la arquitectura y su trabajo parisino perdurarán un interés trascendente por las dimensiones, así como la aplicación de la ciencia²⁵ a la creación estética. A pesar de la progresiva evolución en los caminos de la abstracción, lo cierto es que las formas y tentativas figurativas de sus primeros años surrealistas permanecen hasta el final de su producción como una conquista de la *Gestalt* en la temporalización espacial de los lienzos. Hay una consciencia de los volúmenes y el espacio bajo la mirada del joven arquitecto. No en vano son los dibujos de Picasso los que impresionan a Matta por encima del *Guernica* (Matta 1999, 26) a raíz de su trabajo en el Pabellón Español de la Exposición Universal de 1937. De hecho, muchas de sus primeras obras como *The Heart Players*, la serie *D' Yeux* o *La guerra en civil* se hallan inevitablemente influidas por el magisterio del artista español (Alix 1999: 27).

El paso de la arquitectura a la pintura se desarrolla definitivamente en estos años precisamente por el interés ante obras como las de Magritte, Picasso, Tanguy y Miró (Matta 1983: 85) y se consolidará definitivamente por mediación de Marcel Duchamp, su gran amistad con el escultor Alberto Sánchez, Esteban Francés y Gondon Onslow Ford, o el mismo conocimiento de García Lorca²⁶. Destaca así en su obra temprana el dibujo en papel (acuarela, cera, grafito, etc.), con modelos arquitectónicos como *Étude d'Architecture* (1936), o *Architectural Study* (1936), y un creciente interés por temas religiosos, también de inspiración picassiana: *Cristifixion* (1938), *To both of You* (1937). Sin embargo, el descubrimiento de *El Greco* en la línea de estas representaciones religiosas, será el más productivo en su obra de la década siguiente. La influencia mística de este autor se observa no solo en el contraste dramático de las sombras y degradaciones, redescubriendo un fondo previamente pintado²⁷ sino en la concepción de la obra como una representación de la interioridad y de la densidad del

²⁴ El propio Matta reconoce la influencia del profesor de Bellas Artes, Hernán Gazmuri, con quien acude a dibujar desnudos para encontrar la inspiración en su proyecto de fin de carrera (Carrasco 2011: 66).

²⁵ Así lo corrobora Josefina Alix en su estudio sobre los años formativos de Matta, destacando el avanzado estudio de las matemáticas del taller de Le Corbusier en la búsqueda de la proporción y nuevas geometrías (Alix 1999: 20).

²⁶ «Yo no sabía nada de poetas ni de poesías, pero él me pareció mucho más entretenido y divertido que toda la gente que había conocido en mi vida, decía tonterías y era distinto. Seguramente él me hizo pensar que se podía ser de otra manera, ahí comencé a interesarme por el arte, las galerías, los museos» (Matta 1998: 48).

²⁷ Véase <http://www.portaldearte.cl/autores/matta3.htm>

espacio en el lienzo: *Disasters of Mysticism* (1942), *Mysticism of Infinity* (1942), *L'Année 1944* (1942).

Desarrolla también en este momento dibujos de grandes soles, flores, con una gama cromática cálida de rojos y amarillos, donde se deja vislumbrar el misterio de un verde que había marcado ya la presencia del poeta granadino: *Star, Flower, Personnage, Stone* (1938), *The Red Sun* (1938), (Matta 1999: 57-65), o *Los líquidos de la conciencia* (1938), (Matta 1983: 33) y otras obras sin título de la década de los 30. Al final de esta, en 1939, publicará en la revista *Minotaure* (por la cual comenzaría Gonzalo Rojas a conocer su obra) el texto «Mathématique sensible-Architecture du temps» (Bellido Gant 2002: 210).

Tras ser aceptado en el grupo surrealista presidido por Breton, colabora en la Exposición Internacional del Surrealismo en París en 1938. Es, desde el comienzo, un surrealista *sui generis*, en la medida en la que su práctica del automatismo adquiere una dimensión metafísica y retrata la mente humana en el origen de la concepción del objeto, no en su visión onírica. La pintura debe revelar los infinitos puntos de vista y transformaciones de un objeto sometido al tiempo, paralelamente a la percepción inherente a la psique humana. En consecuencia, desarrolla en 1938 su teoría de las «morfologías psicológicas»²⁸, influido por la física reciente de Einstein con la Teoría de la Relatividad, y el principio de incertidumbre de Heisenberg. Se trata, además, de una crítica, no solo al espacio euclidiano de la pintura clásica sino también a la configuración analítica y estática del tiempo en la pintura cubista y surrealista. Tampoco la expresión metafórica del simbolismo alcanza a mostrar una representación del tiempo, de las transformaciones, que vaya más allá de las limitaciones de la imagen óptica: «mostrar una flor es una tautología» (Ferrari, Rojas 2005: 46). Por ello traza esta definición de una pintura capaz de significar la totalidad de la imagen en su transformación, su origen, e incluso su posibilidad:

psicológicamente, una morfología de las imágenes ópticas únicamente concierne a las secciones de cortes teóricos practicados a un instante de la edad morfológica del objeto. Llamo morfología psicológica al gráfico de las transformaciones debidas a la absorción y emisión de energías por parte del objeto desde su aspecto inicial hasta su forma final en el medio geodésico psicológico. (Oyarzún 2002: 15)

La representación de «los mundos interiores» y del espacio tetradimensional se observan la serie de *Inscapes*, de manera que hay una «identidad formal entre tiempo,

²⁸ En el café *Les Deux Magots* de París.

espacio y materia [...] Tiempo y espacio circunvolucionan sobre sí mismos sin poder nunca separarse, como el mito del andrógino» (Álvarez de Araya 2002: 95), en una continua transformación. De esta forma desaparece cualquier atisbo de figuración, (la cual reconstruirá con posterioridad), de todo significativo visual, para poder representar libremente las ideas *in statu nascendi* (Oyarzún 2002: 18), en un estado primigenio que abarca lo inefable, el «ojo ciclópeo» del creador: «La imagen óptica no es más que un corte teórico en la caída morfológica del objeto» (Matta 1999: 31).

Es significativo, por otra parte, el interés de Breton por la gama de colores de Matta en los comienzos de las morfologías psicológicas como origen de lo asombroso. Sorpresa que, alumbrada a través del «rosa púrpura de transformación» o la luz negra, y en palabras de Matta, «estallará como un rubí de fluorita bajo la luz ultravioleta» (Matta 1983: 17). Transformaciones del color que nos remiten a obras como *Morphologie du désir* (1938) [Fig. 3], *L'eau* (1939) o *La vertu noire* (1943).

El estallido de la guerra conduce a gran parte del grupo parisino hacia Nueva York en 1939, donde, a pesar de la buena recepción de la vanguardia europea, las exploraciones plásticas se encaminan en los pintores norteamericanos hacia la representación de la contingencia del individuo en escenas cotidianas (Hopper), el reflejo de una cultura práctica, o bien buscan una nueva mitología, huyendo de la rigidez en los planteamientos de la pintura europea de vanguardia (Muñoz 2002: 32-33). Es, por ello, la pintura de Matta la que mejor engarza con el surgimiento de grupo del denominado expresionismo abstracto (sobre todo Jackson Pollock, Arshile Gorky y Robert Motherwell) más allá de la ortodoxia del núcleo central del surrealismo. Cuando Matta expone en la Galería Pierre Matisse de Nueva York en 1942 («La tierra es un hombre») había configurado ya muchos de los rasgos fundamentales de su poética y comenzaba a ser reconocido dentro de las fronteras norteamericanas como artista individual más allá de la influencia de André Breton. A pesar de las escenas «realistas» de la tradición pictórica americana de esos años, algunos jóvenes pintores, muchos alumnos de Hans Hoffmann²⁹, se sintieron atraídos por la obra del chileno como una alternativa al espacio cubista, a la propia concepción de interioridad surrealista (en cuanto al alejamiento de Matta de toda mimesis) y por la presencia de cierto automatismo no basado en la concepción analógica presente en otros artistas como Dalí,

²⁹ Destacaba en su enseñanza en la Art Students' League y en la H. Hoffmann School of Fine Arts el estudio del fauvismo y su intensidad colorista, junto con el cubismo, de modo que se promovía una convivencia de ambas técnicas; color y composición espacial (Muñoz 2002: 40).

sino en el protagonismo del propio proceso de la pintura, de la superación del concepto del lienzo, más allá del resultado. La obra de arte se define de este modo como una constante evolución; una transición. Esta concepción de la pintura influirá sobre todo a Arshile Gorky frente a los autores incluidos en la «Abstracción mística o cromática» (Rothko, Baziotes, Still, Newman) quienes tomaron de Matta los espacios de la interioridad; la pintura como método de incursión en lo místico (Muñoz 2002: 47). En ambos casos se da una búsqueda de lo inefable que comparten con la obra de Matta y que les lleva a interesarse por las tradiciones ancestrales de los indios americanos. Estos artistas de la escuela de Nueva York vieron en el chileno la originalidad formal y epistemológica de un espacio temporalizado, la recuperación del protagonismo del proceso de pintura y, en definitiva, la búsqueda de una dimensión metafísica de la que carecían otras vanguardias con el fin de mostrar los paisajes interiores, los «ser-sajes». De este modo, Roberto Matta actúa de engarce entre unas vanguardias históricas que vislumbraban su agotamiento y la apertura de nuevos caminos en la pintura norteamericana de medio siglo, que estaba esperando un cambio necesario, del mismo modo que había afirmado Cernuda su receptividad ante las técnicas de la lírica inglesa citando a Pascal: «No me buscarías si no me hubieras encontrado» (Cernuda 1998: 513).

En estos años americanos, los trabajos en México con Motherwell en 1941 y sus visitas en 1942 habrían de introducir en las morfologías psicológicas de Matta la violencia solar del amarillo, en contraste con la disolución de unos tonos azules y negros que amenazan la nueva luz a la par que anuncian la pérdida definitiva de cualquier línea del horizonte. Así lo comprobamos ya en *La tierra es un hombre* (1942) [Fig. 4], *Invasion of the night* (1941), o *Here, sir fire, eat* (1942) [Fig. 5]. La visita a México, al igual que había impresionado a André Breton y Benjamin Péret, produjo una influencia importante en las obras posteriores de Matta, tanto por la recuperación de la naturaleza, como por el cromatismo y el interés por lo precolombino.

También en 1942, comienza a aparecer una recurrente estructura de líneas paralelas en la densidad del espacio temporalizado de sus cuadros. Muchas veces concéntricas, iluminan la oscuridad del lienzo en su movimiento. Son, en palabras de William Rubin, «acentos diseminados», «gemas» (Matta 1983: 25) que tejen una red de tensiones, oposiciones e interferencias en el medio geodésico de la psique. Al igual que el relámpago de Gonzalo Rojas son la luz que desvela la verdad fugaz del instante.

Ejemplifican el constante dinamismo. Alternan generalmente negro, amarillo u ocre como cromatismos dominantes. Algunas obras relevantes son *Children's fear of Idols* (1943), *El día es un atentado* (1942), *Eronisme* (1943), *El vértigo de eros* (1944) [Fig. 6], hasta la síntesis de este tipo de composiciones en *The Onyx of Electra* (1944) (Matta 1983: 25).

Sin embargo, la aparición de figuras inspiradas en la obra de Alberto Giacometti, y en el arte primitivo (*Être avec* [Fig. 7], *Accidentalité*, *How-ever*) en los lienzos a partir de 1945 comienza a vislumbrar los derroteros de su evolución pictórica: el interés por lo social, el paso de las morfologías psicológicas a las «morfologías sociales»³⁰ (Accatino 2002: 64). Se hallan figuras desde lo antropomórfico a la imaginería cósmica, con un movimiento inestable, un temblor que revela. La realidad de la Segunda Guerra Mundial, así como los viajes por Europa y la expulsión del grupo surrealista en 1948, conducen al autor a la elaboración de unas obras de mayor compromiso, así como interesadas en la ciencia, la naturaleza y sus procesos. Redacta en este año el texto «Reorganización de la Afectividad», reclamando un arte que, sin renunciar a sus valores formales, sea instrumento y rescate el papel del «artista revolucionario» (Bellido Gant 2002: 213). Hay una nueva conquista de la figuración, ya no solo como mecanismo de comprensión de la interioridad y de la relación del hombre con su contexto, sino como exaltación de lo vital y lo primigenio. Como afirma el propio autor: «Así como la experiencia del universo es individual, la experiencia de ser individuo es universal» (Matta 1999: 30).

A partir de los 60 desarrolla una serie de obras con un marcado objeto político-social, de modo que el pensamiento crítico de las anteriores se intensifica. Sin embargo todavía encontraremos, como *leitmotiv* de su poética, el tratamiento sobre el espacio total, la representación multidimensional como en *Abrir el cubo y encontrar la vida* (1969). En definitiva, nos acercamos a Matta también como creador de una poética, no solo por el sistema de ideas que esconden sus trazos sino por la especial relación con la palabra. Al igual que sus cuadros buscan explorar desde el origen hasta lo posible, Matta juega con el lenguaje y recompone los vocablos incluso en el propio paratexto de

³⁰ «Mi principal preocupación, en la época en que pinté *El vértigo de Eros*, era escrutar el interior de mí mismo. Repentinamente, me di cuenta de que, al tratar de hacerlo, entraba en una crisis social terrible. La visión de mí mismo era la de un ciego, ya que no podía unificarla con la que tenía de la gente que me rodeaba; entonces traté de crear una nueva morfología de los otros, dentro de mi propio campo de conciencia» (Matta 1983: 27).

los títulos. Paralelamente a Gonzalo Rojas busca el origen de la significación, «abrir la palabra» como había traspasado los volúmenes. Por ello Joan Brossa llega a reconocer su obra como una «metamorfosis poética elaborada por un verdadero alquimista de las formas» (Matta 1983: 11).

En sus inicios italianos, el pintor se relaciona con el grupo CoBrA y comienza a colaborar en las Brigadas Muralistas Ramona Parra de Chile, vinculadas a la presidencia de Salvador Allende (Bellido 2003: 214-215). Obras de esta época son: *Vivir enfrentando las flechas* (1961-71), *La Qestion Djamila* (1958), *Grimau, la hora de la verdad* (1964), *La vida Allende la muerte* (1973), o *Para que la libertad no se convierta en estatua* (1963-64), donada a Cuba, país con el que establece gran relación (y donde desarrolla el concepto de «Guerrilla interior» para crear un hombre nuevo). A pesar de la continuación de la exploración metafísica del espacio y de la mente humana en el lienzo, las figuras se vuelven cada vez más antropomórficas en pos de la narración mítica y social: la línea y el perfilado grueso las diferencia de las tonalidades azules o sienas que pueblan los fondos. En muchos casos estos se hallan constituidos por tierra coloreada sobre tela de yute como nueva exploración de las texturas (Bellido 2002: 215). Este es el caso de *Un bel fior; I piedi del mondo; L'alto, ilbasso, la sinistra, la destra del cuore* (1971) [Fig. 10], *El ojo del alma es una estrella roja* (1972), *Mira la Lucha del Esfuerzo del Afuerino* (1972)³¹. También es interesante su trabajo sobre cerámica policroma en la década de los 90 (Ferrari 2005: 63, 82).

El interés por lo colectivo, junto con la necesidad de destapar los procesos desde lo primigenio, conduce a Matta a un expresionismo narrativo en sus cuadros:

empecé a hacer manchas y a sacar verbos de ellas [...] a sacar los tótemes que están ahí desde siempre, cosas importantes, intimidades que le sirvan a los otros para que ellos también saquen sus inquietudes, para que también saquen su hombre natural (Matta 1998: 49)

Hay un rescate del mito, sin afán ortodoxo, en el lienzo. «Mito del nosotros, de la conjugación en plural del yo» (Oyarzún 2002: 26) que resulta en un humanismo crítico a la dominación tecnológica y que responde a los procesos sociales de la época.

A partir de los 80 la obra de Matta continuará bien por los caminos de la exploración metafísica con un mantenimiento de las técnicas previas (*Vertige du doute* 1991, *Les métaux fondus reviennent au feu de la terre*, 1988), bien hacia una figuración

³¹ En el Museo Nacional Bellas Artes y a través del portal Memoria Chilena.

que recupera la mitología mediterránea: *My-Thology* (1980), *A cena de Agatone*, (1985), *Espejo de Cronos* (1981). La incipiente oportunidad de un arte digital se abre ante los horizontes del artista, quien ya había explotado sus capacidades expresivas en la poesía y en la escultura.

3.1.1. *Le Vitreur*

La metáfora del cristal, de lo transparente como objetivo del arte, la ventana que mostrase la interioridad real del individuo anulando la percepción limitante de los sentidos, fue una reflexión recurrente en los artistas plásticos de las vanguardias (Muñoz 2002: 48). Matta conduce su obra por este principio, llegando a aludir a la figura del «vidriador» (*Science, conscience et patience du vitreur*, 1944; *Le Vitreur, 40 ans après*, 1983) en sus cuadros como referencia a la labor del artista médium, transformador de las apariencias, que traduce las categorías de lo real más allá de lo sensible. La cercanía a Marcel Duchamp en sus primeros años neoyorquinos contribuiría a afianzar la noción de «Los Grandes Transparentes» que André Breton desarrolla en los *Prolegómenos al Tercer Manifiesto Surrealista* de 1942. La revista *VVV* publicará estos *Prolegómenos*, que concluyen con el concepto basado principalmente en los recientes trabajos de Matta y la influencia recibida desde los *ready-made* a la negación óptica de *Le Grand Verre* [Fig. 11]. Como uno de los pioneros en introducir las vanguardias europeas en EE.UU., no es difícil entender la admiración por Marcel Duchamp por parte del chileno, ya que este no solo marcaría sus líneas de trabajo en estos años, sino que había constituido en sí mismo la verdadera ruptura del paradigma que anhelaban las vanguardias. Ruptura de lo retiniano, del propio gesto de pintar, que resulta, al igual que en Matta, «pintura-idea»³², «reflexión sobre la imagen» (Paz 2001: 186).

De este modo, anticipando los caminos que debían tomar las exploraciones artísticas en la década de los 40, Breton aproxima una definición de «seres cuyo comportamiento parece al hombre tan ajeno al suyo como éste pueda serlo con respecto al de la efímera o al de la ballena» (Breton 1992: 324-325). Esta personificación de una entidad superior al hombre se manifiesta, como corresponde al ismo mediante las

³² En sus estudios sobre Duchamp, Octavio Paz desentraña las motivaciones más relevantes de su obra temprana y de *El gran vidrio*, como lugares de aparición de una poética muy cercana a la de Matta, aunque ya alejada de toda materia pictórica: «Lo fascinó un objeto de cuatro dimensiones y las sombras que arroja – esas sombras que llamamos realidades. El objeto es una Idea pero la Idea se resuelve al cabo en una muchacha desnuda: una presencia.» (Paz 2001: 184).

pulsiones más irracionales del hombre: «a través del miedo y del sentimiento del azar», ya que el hombre corriente ha manifestado «versiones notoriamente insuficientes» (Breton 1992: 325). De ahí la importancia de la anulación de lo sensorial como dictadura de la mimesis, el ojo interior de Matta por el que la obra de arte sea un cristal, un vidrio transparente que ilumine y muestre.

Es, por otra parte, digna de mención la colaboración de VVV, representativa de la vanguardia surrealista en el exilio americano, como hemos referido previamente, con la revista *Leitmotiv* de la última etapa de la *Mandrágora* chilena, cuyo último número ilustra el pintor (Becerra 2013: 261-262). También será Matta el encargado de aportar el trabajo plástico al número de estos *Prolegómenos*. Es significativo cómo «le vitreur» es el primer personaje de los cuadros de Matta, como una personificación de la poética que había estado llevando a cabo hasta el momento, y que derivará en una figuración más alejada de los caminos del surrealismo.

3.1.2. Humanismo y Figuración: pintura narrativa y escultura

Si los comienzos de la pintura del artista chileno se habían marcado por la completa huida de la mimesis, con un rechazo patente de unas técnicas surrealistas anquilosadas en la reproducción retiniana de los objetos (a pesar de su desplazamiento onírico), la pintura de la posibilidad, de la proyección del espacio-tiempo y la infinita diversidad de evoluciones de la realidad representada de Matta le conducen a una reconquista de la figuración. Una vez liberada la limitación de lo visual, de lo reducido a instrumento de la memoria, la forma se libera y se hace necesaria, en su completa originalidad, para expresar las energías de los lienzos de Matta. Así, a pesar del protagonismo de las morfologías psicológicas podemos afirmar que, tempranamente, la *Gestalt* es «junto a la exploración del espacio como intriga de las transformaciones, el segundo principio de la pintura de Matta» (Oyarzún 2002: 20).

A pesar de que la recuperación de la figuración en Roberto Matta se atribuye a su último periodo en Nueva York y tras su expulsión del grupo surrealista en el 48, lo cierto es que ya previamente ofrece el autor un gusto por lo narrativo con personajes y

pequeñas historias gráficas desde 1941³³ (Accatino 2002: 64). Precisamente el viaje a México de este año, no habría influido únicamente en un cromatismo brillante sino también en la aparición de estas figuras de raigambre precolombina (Accatino 2002: 64). Asimismo, a raíz de los conflictos bélicos de la época, Matta comienza la búsqueda de un arte práctico donde, aún representando los estados interiores de la mente del individuo (incluso los que dan origen a lo bélico) estos sirvan para el crecimiento del hombre colectivo del mismo modo que el relámpago poético de Rojas busca la iluminación de lo opaco y lo vedado. Como en su formulación de la «Guerrilla interior», tal vez demasiado intencionalmente situado cronológicamente, la función del arte debe ser la de ser consciente de lo real y conciencia del pueblo: «El arte sirve para provocar la intuición de la emoción latente en todo lo que nos rodea y para mostrar la arquitectura emocional que la gente necesita para existir y vivir juntos» (Matta 1999: 17).

Alejado del espacio euclidiano renacentista, la representación de lo histórico en el pintor chileno, acelerada en los años sucesivos, no podía sino buscar el conflicto interno que la generaba, lo representativo o lo totémico. La expresión cuatridimensional en sus cuadros, amparada por la física, daba lugar a una nueva percepción de lo convulso y es precisamente este riesgo de lo posible lo que continúa protagonizando la crónica histórica de Matta, a pesar de partir de alguna anécdota concreta (como el Golpe de Estado del once de septiembre de 1973) y acelerar el enfrentamiento de energías mediante las nuevas figuras de los cuadros. Estas son nueva metonimia de la interioridad, pero ahora de una realidad colectiva, lo que intensifica la densidad semántica de los lienzos y acelera el choque agresivo de las culturas, los sentimientos y las esencias internas de lo social. Otros elementos que intensifican el poder narrativo son las grandes dimensiones de los lienzos de un «vasto poder escénico», los vectores y fuerzas que los recorren, así como las pulsiones de las propias criaturas, cuya originalidad señala a Matta (Oyarzún 2002: 22). Estas morfologías dispersas por el cuadro «fuerzan la acción» de manera alegórica a un proceso narrativo, reducido a sus características más simbólicas:

El adentrarse en este «extraño mundo silencioso» [...] como el viaje de Ulises, como el recorrido de Quijote y de Sancho, como la saga de los

³³ Concretamente un cómic realizado en este viaje con diversos personajes insertos en un paisaje volcánico (Accatino 2002: 64). El formato de novela gráfica, claramente representado y con texto del autor, volverá a repetirse en una serigrafía de 1971: *La tradición del futuro*.

españoles en Arauco, como el viaje que describe el escritor francés Paul Groussac en *Entre sueños*, es una travesía donde el navegante es un explorador infinito que surca, de noche como de día, el *mare tenebrosum*, una zona de sombras, un laberinto de sueños. (Accatino 2002: 74)

Se produce así por parte del pintor una atracción por la condición del errante, al igual que Maqroll el Gaviero de Álvaro Mutis, para atrapar en su itinerario lo universal del hombre y como expresión característica del proceso vital. Hemos citado previamente algunos de los ejemplos más significativos, a los que podemos añadir las aguafuertes y aguatinas de *Hom' mère*³⁴ (en tres series de 1973, 1975 y 1977), las litografías de la *Araucana*, la serie de *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, o las inspiradas en *Las 120 Jornadas de Sodoma*. Desde el símbolo literario como icono del hombre, el mito, hasta la propia explicación seriada de los procesos de la psique, son aprovechados por el autor mediante las técnicas de la litografía, el aguafuerte o la serigrafía para crear un sentido narrativo. Algunas, como las seis aguafuertes³⁵ de *Le verbo Hommérica* (1987), van acompañadas de textos del autor que inciden en la significación de lo pictórico. También la serie de seis litografías de *Entretiens Morphologiques* (1987) [Fig. 13] había sido señalada por Sandra Accatino como sintomática de un temprano «gusto por el relato» (Accatino 2002: 64) en tanto que se corresponde con algunas explicaciones de su trabajo temprano constituyendo, cuanto menos, una metapoética. En ocasiones acompaña sus obras con poemas de otros artistas como es el caso de la carpeta *Une saison en enfer* con textos de Rimbaud (Bellido Gant 2002: 219).

Estos textos que complementan a las series, se sitúan muchas veces en los catálogos de las exposiciones como iniciativa que, de nuevo, se retrotrae a Marcel Duchamp. El autor de *Caja Verde* e impulsor de la teoría de los *libros de artista*, había impulsado en 1942 la exposición *First Papers of Surrealism* junto a otros autores, y con la aparición de ciertos temas mitológicos (Álvarez de Araya 2002: 86). La necesidad de recuperar la mitología clásica, o una nueva visión de la misma había surgido bajo el aparente vacío metafísico de los tiempos de guerra. Por otra parte este intento prometeico de hallar una otredad al hombre moderno, una narración en la que

³⁴ Lleva a cabo alusiones a *La Ilíada*, *La Odisea* y a América en un cruce lingüístico entre «Homero» y «madre» (Accatino 2002: 63). Ciertamente existe en estas carpetas, sobre todo en la segunda serie, una cierta recuperación también de la mimesis, con entornos marinos claramente reconocibles, espacios abruptos que recuperan la línea del horizonte, así como la identificación cromática de lo solar y lo vegetal.

³⁵ Existen cien ejemplares, en blanco y negro, firmados sobre papel Japón (Matta 2001: 242).

sustentarse, está muy vinculado con el surrealismo y no menos con el *pathos* romántico (Oyarzún 2002: 23). André Breton, años antes de que el chileno llevara a cabo las series figurativas de estos relatos, se había cuestionado la posibilidad de un nuevo mito contemporáneo: «¿Qué cabe pensar del postulado ‘no hay sociedad sin mito social’, y hasta qué punto podemos elegir o adoptar e *imponer* un mito, refiriéndolo a la sociedad que nosotros juzgamos deseable?» (Breton 1992: 318).

También Matta había corroborado la vinculación entre lo visionario como rescate de una sociedad futura y los relatos clásicos en su dibujo de *La guerra en civil*: «Busco entre la morfología psicológica adivinatoria y el aspecto adivinatorio que atribuimos al lenguaje mitológico griego» (Matta 1999: 22). En consecuencia, según afirma Guadalupe Álvarez (2002) es precisamente el mecanismo metafórico-metonímico de los mitos clásicos, necesario ante la impronta de los horrores de la guerra y diferente al asociativo irracional del surrealismo, el que rescatará la figura del tótem y, en general, el rol de las culturas primitivas en las vanguardias.

La relación con la escultura pudo comenzar en su cercana relación de la etapa parisina con el escultor Alberto Sánchez y se afianza, como se ha señalado, con la fuerte influencia de Giacometti (Álvarez de Araya 2002: 105), aunque no expondrá esculturas hasta 1945 (exposición *Imagery of chess* [Matta 2001: 319]). La iconicidad del tótem, reflejado en las esculturas de Matta (*Mater Nostrum*, *Aphridionne*, *Tolomiro-Todomiro*³⁶, etc.) se asocia a la propia evolución temporal de la naturaleza en consonancia con la del hombre, según la sincronía de Jung, y supone al mismo tiempo la necesaria recuperación de la identidad como elemento representativo de una cultura. Lo primigenio representativo de estas esculturas, junto con el material que las forma, se equiparan a la pureza del subconsciente buscado por el surrealismo, y le permite a Matta hacer una lectura artística de la realidad histórica de la época sin perder su poética de vanguardia ni caer en la hipocresía esteticista del Art Dèco (Álvarez de Araya 2002: 102).

El trabajo sobre la escultura ofrecería otra perspectiva de la poética de Matta, en la medida en la que se trata ya del estatismo de las tres dimensiones y no de un proceso de transformación, al menos no tan visible como en el devenir de sus pinturas. Aquí, la búsqueda de la cuarta dimensión se convertirá para el artista en un trabajo sobre la

³⁶ Obelisco de bronce de 1992 realizado para la Exposición Universal de Sevilla y actualmente en el Palacio de la Moneda de Chile (Ferrari 2005: 67).

memoria inevitablemente unida de nuevo al mito: «Je cherche une dimension plus: la mémoire. [...] Les mythologies disent d'ailleurs que l'homme a été à partir de la boue.» (Ferrari 1995: 75). Esta memoria que antes había sido conquistada a través de la reducción que suponía la imagen visual como corte óptico del cerebro (recordemos la teoría de las morfologías psicológicas), parece ahora rescatada de manera contradictoria en asociación a estas figuras totémicas, como esencia de una cultura y con el poder de unir en ella mito e historia. Sin embargo se trata en este caso de una memoria perteneciente a lo más inherente al ser humano, lo no restringido por la razón y que se recupera, en este caso, por el acto arcano de lo plástico. Algunas de las últimas producciones de Matta en el terreno escultórico son *Les Arethuses* (1994), *Epidor* (1994), *Ma duse* (1990), *La forêt du balcon* (1993) o *Colomberos* (1993), todas en bronce (Ferrari 1995: 70, 73, 75, 76, 82).

Mientras la mayoría de esculturas se realizan en bronce, uno de sus proyectos más característicos será *L'Autoapocalypse* (1973-1975), como una necesaria reacción moral al Golpe de Estado, y construido con componentes de la fábrica Fiat (Bellido Gant 2002: 216).

Por otra parte, el espacio se ha vinculado al plano de la materia, contribuye también a una crítica implícita a la dominación tecnológica como nuevo elemento de construcción de lo real y ante lo que se reivindica lo originario, lo primitivo, como también ocurre en numerosos lienzos. Sin embargo, el universo digital sí que es aprovechado por el artista en cuanto que nueva herramienta de exploración del arte. No es de extrañar que, al igual que numerosos escritores cuyas poéticas giran en torno a la progresión del tiempo, se haya sentido cautivado por su encarnación en el cine y en los medios audiovisuales. Resultado de ello es *Vidéoptimum, Image Résonnante* (1989) como una serie de *videoclips* en los que se continúa por otros formatos lo establecido en las morfologías psicológicas. El origen del proyecto data de la temprana fecha de 1978 y es presentado a la Bienal de Venecia en 1989 (Ferrari 1995: 86). Posteriormente llevará a cabo pequeños proyectos digitales como *Huesos* (2002) con dibujos 3D en ordenador (Ferrari, Rojas 2005: 58).

3.2. *Los verdaderos poetas son de repente: obra y evolución de Gonzalo Rojas*

3.2.1. *Poética*

El cántico visionario de la obra de Gonzalo Rojas evoluciona, como él mismo afirma, «demorándose», debido a la gran distancia entre sus primeros libros y su producción tardía como escritor; un trabajo «larvario» sobre un libro único³⁷. Su primer poemario, *La miseria del hombre* (1948), aparece ya años después de rechazada la Mandrágora³⁸ y tras la experiencia vitalista del autor en las cumbres de Atacama. Curiosamente, se trata de la misma fecha en la que Matta, expulsado ya del grupo surrealista de Breton, expone en la Galería Dédalo de Chile como uno de los mayores representantes del surrealismo pictórico y en colaboración con el propio grupo de Braulio Arenas, como hemos referido. Las publicaciones de Rojas continúan entonces con *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), de gran éxito en la crítica, y le siguen *Transtierro* (1979), *Del Relámpago, El alumbrado, o Desocupado lector*, entre otros. Se sitúa así la mayor parte de su producción, concéntrica por la fidelidad y trabajo en torno a los conceptos que plantea desde los inicios, en los 80, 90 y 2000.

El autor se da a conocer como poeta ya en su juventud en Iquique (1935), cuando gana un certamen literario y comienza a colaborar con el periódico *La Crítica* (Bradú 2016: 54). Continúa a partir de entonces una incesante labor poética. Ya en Santiago, se empapa de las enseñanzas de los grandes precedentes literarios como Gabriela Mistral, Neruda o Pablo de Rokha, así como de futuros compañeros generacionales como Nicanor Parra. Por ello, tras su breve etapa en la Mandrágora, de un surrealismo agresivo, aparece ya en antologías de la nueva poesía chilena como la mencionada de Pablo de Rokha, *Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile* (1943), o la *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957), de Jorge Elliott (Bradú 2016: 137). Curiosamente, también Aldo Pellegrini habría de vaticinar esta vigencia en la poesía del chileno, como representativa de la lírica americana en la segunda mitad del XX. En su *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966) incluye a Gonzalo Rojas entre los cuatro poetas referenciados de este país, con tan solo dos poemarios publicados hasta

³⁷ Referencia de Carmen Ruiz Barrionuevo a la obra de Gonzalo Sobejano, «Gonzalo Rojas: alumbramiento» en *Poesía y Poética de Gonzalo Rojas*, Enrique Giordano (ed.), Santiago, Eds. Del Maitén, 1987, pp. 63-67 (Barrionuevo 1992: 9)

³⁸ El propio autor recordaría posteriormente su huida ante lo postizo del movimiento, considerándolo una imitación anacrónica de Breton: «El Mapocho no daba para Sena. Lo distinto es distinto.» (Ferrari 2005: 27).

ese momento, anticipando el éxito y la abundancia de sus producciones futuras (Montejo 2002: 11-12).

Además, en 2005 se publica *Duotto*, en colaboración con la obra de Roberto Matta, revelando la especial afinidad entre el pensamiento de ambos, ya presente en colaboraciones previas como *La reniñez*, la edición de *El alumbrado* de 1986³⁹, *50 Poemas* en 1982 (a cargo de David Turkeltaub en Santiago de Chile [Bradú 2016: 312]), *Materia de testamento* en 1988, *Obra selecta* en 1999, o *Diálogo con Ovidio* en el 2000. Sin embargo, *Duotto* no sería un mero ejercicio de ilustración de los poemas de Rojas, sino que evidencia una convivencia más allá de las fronteras de ambos lenguajes, en una producción eminentemente visual. El diálogo es constante y se da en ambas direcciones, convirtiendo al propio Rojas en traductor de algunas obras líricas de Matta en francés (Ferrari 2005: 99). La misma publicación de *Duotto* contiene algunos textos del pintor en convivencia con su obra pictórica, por otra parte frecuentes en sus exposiciones, y que, en su conjunto, han sido desatendidos por la crítica. Posteriormente, dada la fertilidad del encuentro, *Esquizo* (2007) mostrará ilustraciones tanto de Matta como de Nemesio Antúnez (Pérez López 2012: 583), en una obra ya orientada sobre todo hacia el poeta. El propio Gonzalo le dedicará numerosos poemas a Matta a lo largo de su obra como «re-reconocimiento». Entre ellos destacan «Fax sobre el asombro» (poema en prosa), «Mi cerebro se llama féretro», «Ningunos», o «Acto de pintar».

Por otra parte, la suerte de las publicaciones de Rojas había ido unida a lo plástico⁴⁰ desde su aventura editorial de 1948. *La miseria del hombre*, sufragada por el propio autor, aparece ya con seis ilustraciones de Carlos Pedraza, de tono expresionista (Bradú 2016: 107). Posteriormente, *Contra la muerte* (1964) presenta un grabado de Julio Escámez (Bradú 2016: 198-199) y en 1991 colabora con el pintor Víctor Ramírez en la edición de *Zumbido* (Bradú 2016: 350).

Algunos elementos a destacar en la poética de Rojas son, sin duda, la infancia y la materia germinal. Se trata de esa infancia que tanto había impresionado a los surrealistas del primer manifiesto, y que se muestra como *leitmotiv* desde la misma anécdota del relámpago en su impacto sonoro, hasta la importancia del mar, el carbón,

³⁹ En la edición de 2005 de *Duotto* aparece indicado por error en la página 10 su publicación en 1976.

⁴⁰ Otros ejemplos serían las diversas contribuciones de la fotografía. Tal es el caso de la edición de *Réquiem de la mariposa* (2001), recogida por Berta López Morales en el catálogo correspondiente de La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En esta edición colaboran Mariana Matthews y Claudio Bertoni con sus obras visuales.

la piedra, el sol, el caballo, o el filo del barranco como imagen del abismo. Este recuerdo aparece en poemas como «Al fondo de todo esto duerme un caballo», «Carbón», «Orompello», «Metamorfosis de lo mismo», «Conjuro», u «Oigan a ese niño», entre otros. Hay así una recuperación de lo originario, de las materias elementales bajo las que se observa la influencia de Gabriela Mistral⁴¹ o la misma admiración por la ruralidad trascendida de Pablo de Rokha. Viaje de la tierra al aire de un verbo prometeico pero también inscrito en la circunstancia, como en el poema «La palabra»: «Un aire, un aire, un aire,/ un aire/ un aire nuevo: / no para respirarlo/ sino para vivirlo». (Rojas 2012: 212). Por ello, de la misma manera que Bachelard había defendido la presencia de los principios alquímicos en las imágenes poéticas (May 1991: 241)⁴² Rojas compartirá con Matta este «ejercicio del rescate» del origen, sobre todo en la obra del pintor de finales de los 40, cuando empieza a interesarse por la ciencia y sus procesos de génesis. De hecho, según recuerda Gordon Onslow Ford, citado por Josefina Alix, Matta declaraba ya a raíz de sus trabajos tempranos la necesidad de cuatro elementos en la pintura: una piedra, vegetación, un hombre y un objeto hecho por el hombre (Alix 1999: 29). Esta afirmación se convertirá en una realidad física en la mencionada serie de cuadros hechos con tierra coloreada sobre tela de yute (Bellido 2002: 215).

Gonzalo Rojas reencuentra esta doble realidad del origen de la infancia y las materias primarias en su estancia en El Orito, pueblo en las cumbres de Atacama donde llega a afirmar:

En Atacama, era el sacudón de cada día: se me iba abriendo el mundo cada día más. Mi primera fascinación por las piedras está allí, por la transpiedra. Hay un ver, un transver, un oír distinto. Se me dio mágicamente: allí yo renací. Toda esa materia animada de la cual hablaban los griegos inmortales, los jónicos, esa materia animada la sentí, la viví a un milímetro mío. Yo vivía poéticamente aireado, ventilado, y no lo puedo describir pero era mi alma la que estaba funcionando (Bradú 2016: 88)⁴³

Allí regresa también al juego silábico de la adquisición del lenguaje, el mismo nacimiento de las palabras que enseña a los mineros, como refleja en «Materia de

⁴¹ Es necesario destacar el poema «La cordillera está viva» (Rojas 2012: 36-41) como uno de los ejemplos más significativos, del cual derivará parcialmente el poema «Madre yacente, madre que anda» (Rojas 2012: 271), de título homónimo de un verso de Gabriela Mistral: «¡Cordillera de los Andes,/ Madre yacente y Madre que anda/ que de niños nos enloquece/ y hace morir cuando nos falta;» (Mistral 2001: 155).

⁴² En referencia de Hilda May a la obra de Sophie-Irene Kalinowska: *Les motifs décadents dans les poèmes d'Emile Verhaeren*.

⁴³ Cita de la propia Fabienne Bradú de una entrevista inédita con Gonzalo Rojas, según afirma en (Bradú 2016: 430).

testamento», donde reproduce la experiencia biográfica a la par de poética: «a los 200 mineros de El Orito a quienes enseñé a leer en el silabario de/ Heráclito, el encantamiento» (538). Mecanismo verbal que adoptará como conciencia poética, como percepción de ese juego del escritor que le permite descubrir las uniones del cosmos; el verdadero parentesco entre las cosas para «silabear el mundo». La vinculación entre la naturaleza y la palabra continúa así en el poema «Las sílabas» (1988), donde sol y agua son nacimiento paralelo al que genera su oficio: «vinieron las sílabas que saben más que la música, más, mucho/ más que el parto» (525). Desde la tartamudez creativa de sus primeros años al juego de la polisemia, la mutación de significados y significantes, que compartirá con Matta, Gonzalo Rojas establece la relación carnal con las palabras que defendería también Valente: «Las toco, las huelo, las beso a las palabras, las descubro y son mías desde los seis o siete años, mías como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa» (Rojas 2004b: 20).

Inevitablemente, el autor vuelve la mirada a lo primigenio de su Lebu también en los tiempos del exilio. Fabienne Bradu⁴⁴ (2016) recuerda este regreso en los versos de *Oscuro*: «el río que me llama: Lebu, Lebu/ muerto de mi muerte» (221), «Nadie la cordillera porque si despertara/ el hombre de su piedra sigilosa» (271), «la materia es mi madre» (278), «quién vuela más libre/ desde lo áspero de las rocas más altas/ al abismo de Boca-Lebu» (308), «Lebu/ es un río-cuchillo que corta para abrir/ lo arcano» (309). Río sanguíneo del poeta que recuerda al canto de Gabriela Mistral al Elqui. Lo telúrico, entonces, llega incluso a la personificación de lo inanimado (Nicholson 2005: 149), a la cual recurre con frecuencia como un diálogo con el origen: «Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra./ Habrá dormido en lo aciago/ de su madre esta piedra». Personificación que transmite un sentimiento de pertenencia, de lo íntimo de su Chile natal en conexión con lo inefable: «habrá visto/ lo no visto con/ los otros ojos de la música» al igual que escribe en «En cuanto a la imaginación de las piedras»: «coetáneas de las altísimas no vienen de las estrellas,/ su naturaleza no es alquímica sino música» (519). Este acercamiento es semejante al producido con su propio cuerpo, donde materia e identidad se unifican como en «A esa que va pasando ahí»: «te lo dice la nariz que soy, mi/ cartílago casi/ la costilla que alguna vez, el hueso/ que seremos si somos»

⁴⁴ «En *Oscuro*, así como en las entrevistas que da durante el exilio venezolano, se advierte la recurrencia de la mención a Lebu, como si la búsqueda de la palabra original encontrara un eco en el deseo de regresar al origen del mundo, a su propio origen, a ese Lebu que lo es todo desde el principio.» (Bradú 2016: 275).

(367). Ancladas en lo elemental se hallan también las palabras de Matta en «Efímero»: «Roca de ala eolia, viento que permitirá ceñir la locura» (Ferrari 2005: 96).

Sin embargo, a pesar de la afirmación de Melanie Nicholson, no compartimos el hecho de que haya una «distancia entre materia y persona» en Gonzalo Rojas que diferencia su expresión de lo primario a la de Neruda (2005: 149) sino que, como se muestra anteriormente, el tono dialógico, la personificación, el humor, o los símbolos naturales contribuyen a su acercamiento a lo humano⁴⁵ e incluso se convierten en vías de trascendencia.

Otro elemento importante en la poética de Rojas, en conexión con lo mencionado, será la dimensión de lo fisiológico (no exento de humor en muchas ocasiones) en tanto que estado de conciencia, no solo con el cuerpo como camino al *eros*, sino también como exploración de lo sensorial, de la propia limitación del hombre y de su lenguaje, pero manteniendo la dimensión sagrada de su conexión con el origen, la materia. Lo encontramos en poemas como «El alumbrado» («Acostumbra el hombre a hablar con su cuerpo, ojear/ su ojo, orejear diamantino/ su oreja, naricear» [Rojas 2012: 499]), «Poeta estrictamente cesante», «Cuerpo», o «La viruta». Ojo y oreja son cercanas herramientas para captar lo extraordinario en el mundo, bien desde el zumbido incesante, o desde una imagen que evoca fragmentariamente lo trascendente. Asimismo, mientras la nariz es testigo inevitable del correr de *chronos*, pero se marca positivamente en cuanto receptora del aire sagrado, del oxígeno que da vuelo al poeta («¿y la Nariz/ que es por donde entra/ Dios, quién la cuida?», «diálogo/ de nariz y aire con tanto/ encantamiento.» [Rojas 2012: 459, 461]), la arruga, en cambio, se condena como recuerdo de la finitud y la destrucción, como en «Réquiem de la mariposa» o «Rock sinfónico». Arruga con una mayúscula que no es arbitraria y que con frecuencia da las claves de lo trascendente en sus versos. La imagen del espejo, de carácter plural en la poesía del siglo XX, será también inevitable crónica de lo cambiante. Sin embargo no tiene un carácter estrictamente negativo sino que supone la asunción de esta realidad: «no dejan dormir a nadie en ese espejo» (en relación a la escritura [Rojas 2012: 465]), «- A ver, espejo,/ le

⁴⁵ Este hecho se da incluso prescindiendo de toda alusión biográfica, como muestran los versos de «La piedra»: «tan ambiguas/ si se quiere pero por eso mismo tan próximas» (Bradú 2012: 379).

digo, discutamos esto de la mancha fosfórica. Se ríe el espejo,/ me hace un guiño y se ríe el espejo.» (Rojas 2012: 515).⁴⁶

El erotismo es una de sus «cuerdas» poéticas más significativas, hasta llegar a formar, como afirma Hilda May, una «metafísica sexual» (May 1991: 423). La concepción sacra del *amour fou*, nos conduce así a una aproximación entre cuerpo e iluminación que recuerda a los versos de José Ángel Valente y deja vislumbrar la herencia de Bataille. En poemas como «Qedeshím, Qedeshóth», «¿Qué se ama cuando se ama?», «El fornicio», o «Cítara mía», el poeta halla el instante de fijeza en el encuentro amoroso contra el devenir de la muerte (como escribe en «La palabra placer»: «la/ arruga errónea, por decirlo, trizada en/ lo simultáneo de la serpiente palpándote» [Rojas 1992: 187]). Conciliación de dos contrarios que, a través de la carne, propicia su resurrección. Uno de los poemas en los que se encuentra esta dicotomía entre *eros* y *tanatos* es «Perdí mi juventud». El poeta «desnacido» recuerda la reniñez resultante del rito, del acto sagrado de creación: «Dormíamos/ con tu cuerpo sagrado./ Salíamos de ti paridos nuevamente/ por el placer, al mundo». El cuerpo como templo deja ahora paso a la ausencia, al sacrificio ritual de la prostituta en el que relampaguea, todavía, su carácter sobrenatural: «llama de mi placer, y hasta diez velas/ honraban con su llanto el sacrificio» (Rojas 2012: 91-93). Anulación de lo dual que no solo encuentra su raigambre en la herencia surrealista, como demuestra Paz en *La llama doble*, sino que se retrotrae al erotismo clásico de Catulo y Ovidio⁴⁷, así como a la misma concepción del andrógino en las ideas del platonismo (Pérez López 2012: 584).

Así, alternando la levadura surrealista y lo clásico en la temprana lectura de Séneca, Agustín de Hipona, San Juan de la Cruz, y la mirada hacia las etimologías, su poética recorre el río heraclitiano con una voracidad sonora que alcanza la asfixia, como se muestra en sus numerosos encabalgamientos y copulativas, así como la tartamudez de la elipsis y el anacoluto. El poeta «lectórico» lo muestra en obras como «Latín y jazz», «Concierto», o «El domingo en persona soñé con Juan de Yepes». Aunque alejado de toda ortodoxia, tanto en lo estético como en lo moral, la tradición religiosa no deja de impregnar su obra desde *El Cantar de los Cantares*, los salmos, los dos Testamentos, hasta la recurrente presencia de los místicos, que tendrá también

⁴⁶ Es en este poema («La viruta») donde parafrasea un verso de Huidobro en relación al símbolo del espejo: «El gran espejo que no tiene reflejo» (Rojas 2012: 516).

⁴⁷ Ténganse en cuenta el poemario *Diálogo con Ovidio* (1999), el poema homónimo, o «Carmen cárminis» (1996).

repercusión en el ritmo de sus versos (Bradú 2016: 46). Los textos místicos acompañan al autor no solo como expresión de un erotismo de raigambre sagrada, sino como modelos de un lenguaje extremado y contenido, que desborda en su expresión y se acerca a la asfixia y a la totalidad del silencio. Guillermo Sucre señala en ellos la dicotomía de su prototípica elocuencia: «Si Rojas puede parecer incluso enfático en su exuberancia, sabe también limitarse, imponerse el rigor de versos breves, austeros, incisivos, que alteran las reglas de su otra tendencia al desencadenamiento.» (Sucre 1975: 341).

Por otra parte, como surrealista *sui generis* destaca en él el aprendizaje de Neruda, así como de Vallejo, con unos rasgos ya muy alejados de las proclamas de Arenas y Gómez Correa. El entendimiento del surrealismo como concepción humanista de la liberación del individuo alejaría entonces a muchos autores (incluido Matta) del mandato bretoniano para devolver la palabra a la circunstancia.

A diferencia de la crítica temprana de Enrique Lihn, quien vislumbró en Rojas el ritmo de lo barroco, su palabra balbuceante habría de encarnar con mayor precisión la genealogía romántica que le atribuyó Octavio Paz (May 1991: 74). De hecho, son muy importantes sus lecturas de Novalis, Hölderlin y Blake (Coddou 1984: 111), cuyos textos aparecen en los poemarios con frecuencia. Guillermo Sucre señala, por otra parte, tres líneas poéticas principales en su «oficio ciego» como son la exploración del acto poético, la vertiente erótica y la temporalidad (May 1991: 212-213). En *Materia de testamento* (1988) el propio poeta distingue entre lo numinoso, lo erótico y lo real inmediato (Nelson Rojas 2015: 122), mientras que en su conocido estudio, Hilda May diferencia hasta diez, como ampliación a las investigaciones existentes hasta ese momento sobre el poeta (1991: 9). Marcelo Coddou señala, en cambio, seis líneas temáticas (Nelson Rojas 2015: 122). Lo cierto es que, aunque sí se observan unas directrices predominantes, que hemos tratado de ejemplificar con los propios textos, resulta una limitación encerrar en áreas temáticas a poemas que responden a diversos estímulos creativos tanto en la adjudicación de los temas como dentro de cada uno de ellos, como es el caso de las distintas aproximaciones al tema del exilio. A tenor de ello, en el acercamiento a los textos, así como a sus intersecciones con Matta, observaremos otras dimensiones relevantes como el devenir temporal, el humor y rebeldía, la experiencia del exilio, lo numinoso, lo existencial o lo elegíaco. La tendencia al

oxímoron (Barrionuevo 1992: 13), la negación ritual o la escisión de la voz poética permitirán la convivencia.

Finalmente, estos temas son proyectados sobre una realidad fragmentaria de la que es consciente el poeta, cuyo trabajo es siempre una constante aproximación, un bregar en el tiempo hacia lo pleno en el mar de las palabras. Así esta hesitación es percibida con precisión por Marcelo Coddou, como recapitulación de su poética:

En uno y otro extremo de su faena poética, la señalización justa de lo que constituye el objeto mismo de poetizar: una aprehensión rapidísima, en la luz oscura o apenas iluminante, de aquello que se le ofrece como escándico, partido, procurando un encuentro imposible de la Totalidad, pero que le es entregado en su fragmentación esencial (1984: 237).

3.2.2. *De los primeros versos a la reniñez*

El poeta defiende la circularidad de su oficio (Bradú 2012: 10), y así se confirma en una lúcida visión del mundo con las «cuerdas temáticas» que habrá de mantener en su esencia. A pesar de esta fidelidad que hemos referenciado en el presente estudio, a la par que la mayor parte de la crítica, lo cierto es que el material formal evoluciona inevitablemente en sus mecanismos expresivos. En la búsqueda del rigor y la contención que dan lugar a una obra genuina, más allá de la clasificación dual que divide la poesía hispanoamericana de posvanguardia, Gonzalo Rojas comienza en sus años formativos una lírica de gran carga simbolista y entroncada en los ismos. En las primeras tentativas, inherentes a un cierto barroquismo o a la exuberancia adjetival de todo joven poeta, es conocida la composición que le haría ganar la Flor de Oro en Iquique en 1935: «Festival» (Bradú 2016: 53). Junto a este poema, Fabienne Bradú recoge en *Íntegra* (2012) una serie de poemas inéditos⁴⁸, donde se muestra el comienzo de la escritura poética de Rojas en 1935, así como su temprana admiración por figuras como Gabriela Mistral. A la poeta de Vicuña le dedica este mismo año «Los sonetos de la vida», en explícita alusión a la obra de esta. La sonoridad del endecasílabo concuerda entonces con las imágenes preciosistas del soneto, que recuerdan a la herencia modernista: «Fue el tímido temblor de las estrellas/ una noche, jugaba entre la brisa/ esa aroma que es lirio y es sonrisa/ en la luna, laguna de doncellas.» (Rojas 2012: 820). Sin embargo, es llamativo cómo la evocación sensorial («Solitaria quietud. Música vana»

⁴⁸ Al menos con respecto a los libros posteriores de Gonzalo Rojas, aunque algunos sí publicados en la prensa local entre 1935 y 1936. La mayoría pertenecientes a su denominado «Cuaderno secreto», que el propio autor menciona en más de una ocasión. «Cuaderno secreto» será también un poema homónimo.

[820], «Un violín fue a quebrar su melodía/ en el ropaje azul del alba fría» [821]) se convierte en un canto al *sic transit gloria mundi* y al inexorable *tempus fugit*. A causa de ello se hace patente la autorreferencialidad a los inicios creadores del joven (muy alejados de la temática de los «Sonetos de la muerte») y a la incipiente percepción de lo efímero: «Flor de oro, dulce gloria transitoria», «Era la voz de un niño vagabundo/ que entonaba el primer poema rosa». Además, la triple división de estos «Sonetos de la vida», que imita la de Mistral, y anticipa su obsesión por lo numérico, confluye en un tímido rescate de lo vital, que si bien mucho más existencialista, anticipa su afán poético «contra la muerte» pero con visión todavía quevediana: «Pero todo es perenne y duradero:/ se va el amor, se va la gloria, pero/ permanece su ruta ensangrentada.» (821).

No podemos olvidar tampoco las tempranas lecturas de las *Residencias* de Neruda, el *Romancero gitano* de Lorca o el mismo Darío, que habrían de guiar sus primeros impulsos artísticos: «ya me había leído a mi Darío en su ritmo de oro, o lo estaba leyendo como hasta hoy a los ochenta. Porque, eso sí, con los poetas grandes no se termina nunca» (Bradú 2016: 50-52).

Otro poema atribuido a estas fechas es «Zángano», publicado por primera vez en *Transtierro* (Rojas 2012: 369). A pesar de la autorreferencialidad biográfica que comparte con el poema anterior («de estos diecisiete que uno cumple por cumplir» [369]) lo cierto es que el verso libre, el gusto por la esdrújula, la vibración, el movimiento («zumba que zumba/ adentro del adentro del remolino» [369]), la indeterminación que acompaña a la hesitación («los que me llamarán Nadie por ningún nombre» [369]), la paradoja de la negación («claro que sí,/ que sí, que no, que no seré rey» [369]) o la sintaxis sorpresiva que le atribuiría Enrique Krauze (Bradú 2016: 393) son ya coetáneos del libro en el que lo publica. La exploración de lo sonoro ya no se muestra a través del armazón del soneto («Sonetos de la vida», «Petit son»), o la rima regular (tanto en consonantes como en asonantes) sino que domina ahora el encantamiento de la aliteración⁴⁹; el engarce de las conjunciones, muchas veces copulativas, contribuye a una sucesión verbal en detrimento de lo descriptivo; y los encabalgamientos son cada vez más agresivos como muestra de una total libertad sintáctica, imposible en la versificación previa.

⁴⁹ El propio Rojas expresará esta búsqueda en otro poema muy posterior, «No haya corrupción», donde la sucesión vocálica «de Atacama a Arizona, malparado» conduce a una asfixia fundamental en su poética (Rojas 2004: 22-23).

Otros poemas de los inicios poéticos de Rojas son «Petit son», «Marinero del alba», «Romance de la cabellera ausente», «Tardecita», «Alta mar», «La Niña del Puerto» o «Romance del poeta muerto», entre otros (Bradú 2016: 54), y en ellos domina la búsqueda de la rima, la atmósfera leve, la profusión de imágenes naturales como la rosa, el mar o el plumaje y las descripciones sensoriales. La breve etapa mandragórica habría de dejar composiciones como «La muerte natural», «Crimen a falta de poesía» o «La novia infame» (Rojas 2012: 835-838), rechazadas en la obra futura del poeta⁵⁰, y en las que se aprecia la enumeración automática de imágenes verso a verso (como *collage*), muchas de carácter erótico, u ominoso (la «poesía negra» de la Mandrágora), así como la violencia y lo onírico. Como él mismo afirma, poco hay de relación con la obra posterior, más allá de un *amour fou* que nunca le fue ajeno, el enfrentamiento de los contrarios, sobre todo en la romántica escisión del ser, el *homo dúplex*, que Enrique Lihn relaciona con una lectura directa de Baudelaire y de Lautréamont, más allá de los sucesivos manifiestos surrealistas⁵¹ (May 1991: 279). Así recuerda sus primeros pasos visionarios: «Yo mismo anduve más cerca del ocio creador antes de Mandrágora»⁵². En «Carta al joven poeta para que no envejezca nunca» (1996) expresa esta prudencia ante las trampas de «la temible retórica», bien en lo referente al erotismo literario, vinculado a la escuela surrealista, o a cualquier encasillamiento que alejara lo verbal de la vida del hombre («Escrito con L», «Victrola vieja», «La lepra»: «Todavía recuerdo mi clase de Retórica/ en que la vida y la belleza/ eran un plato de carne podrida» [Rojas 2012: 129]).

Será prototípica esta huida de las escuelas literarias y políticas, de lo aparente, considerándose a sí mismo como anarca, paralelamente a la afirmación de André Breton: «hay demasiado *norte* en mí para que jamás llegue a ser el hombre de la plena adhesión» (Breton 1992: 311). Su evolución toma del surrealismo la «insurrección

⁵⁰ Son numerosas las declaraciones del poeta acerca de su vinculación con la Mandrágora, que habría de situarlo en el horizonte de los escritores de 1938. Sin embargo como afirma Fabienne Bradú, la confirmación de su grado de pertenencia al grupo es muchas veces contradictoria (Bradú 2016: 72).

⁵¹ Muchos de estos elementos se los atribuye Octavio Paz por intercesión directa del romanticismo, al menos en lo que respecta al imaginario, entre los que destacan: «primacía de la visión poética; ironía constante y profunda; alianza entre sueño y vigilia; presentimiento de que la realidad es una constelación de símbolos y una creencia en que la imaginación creadora es la facultad más alta del entendimiento» (Coddou 1984: 314). Por otra parte, aunque esta unión de contrarios se busca con frecuencia en Platón, ya estaba presente en las ideas de Heráclito («Son uniones: lo entero y lo no entero, lo concorde y lo discordante, lo consonante y lo disonante, y de todo el uno y del uno el todo.», «armonía de tensiones opuestas, como la del arco y la lira» [Heráclito 1973: 105, 125]), por lo que supone otra vía de influencia del poeta, ya impregnado de su aplicación práctica en el surrealismo.

⁵² Citado por Fabienne Bradú (2016: 72) en referencia a la obra de Marco Antonio Campos: «Gonzalo Rojas: mundo en fragmentos» en *Novedades*, 23 de septiembre 1984: 1-4.

estética y moral» (Coddou 1984: 37), pero no se subordina a ningún pensamiento que no cristalice en la búsqueda de la libertad del individuo mediante la esencia salvadora de lo poético. En este sentido se le sitúa en la genealogía de surrealistas como Paul Éluard⁵³.

La aparición de *La miseria del hombre*⁵⁴, diez años después de su adscripción generacional, supone la culminación de este aprendizaje previo, donde se había encontrado un ritmo propio y las vanguardias habían sido ya prudentemente asimiladas tras la hegemonía de los grandes poetas chilenos. Todavía se recogen algunos poemas de juventud como el citado «Perdí mi juventud», datado en 1939 (Rojas 2012: 91-93), donde los encabalgamientos se hallan todavía ausentes, y la composición alterna heptasílabos y endecasílabos en estrofas de cinco y seis versos. Esta regularidad se repite en otros poemas como «Himno a la noche», «La eternidad», «Salmo Real», entre muchas otras composiciones del poemario. La presencia del heptasílabo será muy frecuente en la obra de Rojas, por lo menos hasta la publicación de *Transtierro*. Nelson Rojas la destaca en su obra *Oscuro*, como muestra de la predilección por esta cifra trascendente (1984: 103), como séptimo es él mismo entre sus hermanos. Los *topoi* surrealistas son claramente visibles en estas composiciones pero más por la propia aprehensión de lo que halla de vital en ellos que por la rebeldía libresca de la Mandrágora. El yo esquizo transita la constante paradoja en diástole y sístole, rotación y traslación de un verbo que ya no solo busca el tiempo vertical, sino que se sabe a sí mismo encarnación de la materia impura del hombre. Entonces el vértigo es el único modo de nombrar, de cantar al acto de escritura («La poesía es mi lengua») como cualidad del ojo interior, del visionario en el mundo: «Condenado a pan y agua/ por descifrar las manchas de este mundo,/ veo correr al hombre desde la madre al polvo» (Rojas 2012: 63). A través de estas manchas, Matta ejercita en el óleo la misma práctica surrealista, donde lo visual recuerda la constante negación de la mimesis, la reactualización del propio instinto creador: «Yo no pinto, yo veo en las manchas un cosmos» (Rojas 2012: 63)⁵⁵. El Heráclito de Rojas y el espacio-tiempo de Matta

⁵³ «Éluard le será el poeta del milagro diurno, aún cuando ha sido él quien ha recordado que las que resplandecen en los verdaderos creadores son a menudo verdades ‘oscuras’, vocablo clave, como sabemos, en Gonzalo Rojas» (Coddou 1984: 110).

⁵⁴ La *opera prima* de Rojas había ganado en 1946 el primer premio del concurso de poesía de la SECH, pero es publicado dos años después por cuenta propia, tras el «incumplimiento de la promesa de publicación estipulada en el premio» (Rojas 2012: 81).

⁵⁵ Cita del compatriota que incluye Rojas adherida al poema «El Condenado» en *Antología del aire* (1991), según afirma Fabienne Bradu en su edición.

condensan una obra destinada a reconocer su incesante aproximación (*Inconcluso*, 2003).

Sin embargo la condición del visionario está muchas veces unida a la locura en este poemario gracias a la fractura de lo real que metaforiza la propia fragmentación del ser. Mirada de Medusa que alcanza una otredad imposible para la razón⁵⁶: «Por darle aire a los muertos, es capaz de vestirse de locura», «algunos observaban/ con un lente el origen,/ y enloquecían», «¿Por qué fue deformada en tus pupilas/ la luz fundamental? ¿Perdiste la razón/ antes de resolverse la raíz de tu origen?» «no soy sino la emanación de tu locura» (Rojas 2012: 131, 80, 89, 94). También ocurrirá posteriormente, en otros poemas como «Round-trip», donde el ejercicio numinoso quiebra la armonía: «De eso busco entre estos anaqueles toda la noche, de/ lo que no se puede hablar, de eso busco/ olfateando polvo y polvo a riesgo de ir a dar al hueco/ del desequilibrio» (Rojas 2012: 469). La locura se rescata en Roberto Matta también como parte de la naturaleza sobrenatural del arte, partiendo del referente de Don Quijote, desde la obra pictórica hasta en sus textos: «Regocijarse porque la justicia de Don Q., saca la banda que nos cubre los ojos. La locura cesará, como la savia de los árboles cuando, refluida al centro, se transformará en la flor del fuego» (Matta 2001: 281).

A tenor de lo anterior, también el símbolo de la máscara se muestra ya desde el primer poemario de Rojas como ocultación de lo originario, con un uso que debe mucho a la poética de Octavio Paz, pero también a la de Gabriela Mistral.

En definitiva, en *La miseria del hombre*, la conciencia de los versos está todavía muy ceñida a iconicidad surrealista: lo ominoso, lo maldito, la metáfora de la mirada... («Ese pelo muerto que cae de la noche,/ nuestro peor cuchillo,/ que nos corta los ojos con dulzura.» [Rojas 2012: 73]). Sin embargo, como hemos mencionado, no hay una especial innovación formal, no se repite el *collage* de la Mandrágora, ni la violencia arbitraria de sus imágenes. En cambio, las estrofas están cargadas de sentido, de lucidez de un poeta a la caza de lo real («El sol es la única semilla»), del regreso al origen que, como afirma Lilia Dapaz, ronda su búsqueda en el «Descenso a los infiernos» (1979: 532). En consecuencia, se trata de un poemario mucho más transido por la realidad de la muerte pero anunciando ya el «dios dentro de sí» que dominará su obra. *La miseria del*

⁵⁶ A raíz de ello resulta interesante la reflexión de Nuria Girona sobre la locura en Gabriela Mistral: «podemos pensar en la figura de la «loca» como depositaria de un saber negado, para quien lo real no pasa por la ley del lenguaje, pero pertenece al nivel del discurso, puesto que se manifiesta como fractura» (Mistral 2001: 45).

hombre es, además, «un diario espiritual, una meditación prolongada acerca de la vida y la muerte» (Dapaz 1979: 353-354) que continuará sobre todo hasta *Oscuro*, donde el vate reconoce el desollamiento de su oficio («estoy condenado a dar testimonio de lo efímero» [May 1991: 275]) pero también su capacidad de salvación, intensificada gracias a la aparición del intenso erotismo que lo caracteriza y un humor que no maquilla la consciencia del poeta.

En el camino hacia *Oscuro*, Eugenio Montejo observa una evolución sopesada de las primeras publicaciones, como venimos defendiendo, no tanto en lo temático, sino en el ajuste de su voz personal en lo sonoro:

En verdad, aunque su poesía representa un *continuum* sin rupturas marcadas a lo largo de los años, es evidente cierta evolución rítmica que cristaliza en el poemario editado en Caracas. Entre este libro y los dos que lo preceden existen más diferencias que entre él y cuantos le han seguido hasta el presente (2002: 19).

Conquista a partir de aquí el asombro que le hace dominar el lenguaje, ya que, en su mirada de niño, se halla la libertad extrema de la palabra. Así la sorpresa («Para el oficio de poetizar desde el asombro, todo es nuevo» [May 1991: 298]) juega también con el lector a través del encabalgamiento abrupto, el olvidado espacio de la página, la contención en el lenguaje, o el anacoluto, otorgándole un mayor protagonismo a lo sonoro, pero con una coherencia más allá de la mera experimentación formal: «entre el sentido y el sonido» (Coddou 1985: 11). Además, debemos tener en cuenta que a partir de *Contra la muerte* se da una inevitable circularidad debido al engarce de poemas, algunos de los cuales sobreviven de unos poemarios a otros como expresión de una conciencia poética arraigada⁵⁷. Diálogo entre los textos que enhebra el imaginario de Rojas. Del mismo modo, también lo dialógico atrapa a partir de esta obra a un lector que se encuentra a sí mismo en las primeras personas del plural, las marcas de oralidad en los incisos, la distinción de otro interlocutor en el texto (mediante guiones), los imperativos («- ¡Entre!», «-Dios/ ábrenos de una vez»), o los verbos de habla («le digo»).

La encarnación de este espíritu de diálogo, denominado como una «poesía activa», inserta en el mundo, se había producido más allá de lo poético en los encuentros de escritores y escuelas de verano organizados por el autor en la Universidad

⁵⁷ Muchos de ellos evolucionan de una obra a otra con diversas modificaciones en lo respectivo a los títulos, a la elisión e intercambio de estrofas, o a la adición de versos, entre otras. Para una detallada explicación de estos cambios, de complejo seguimiento a causa del intercambio constante entre las obras, remito al exhaustivo estudio de Marcelo Coddou (1985) y a la antología de Fabienne Bradu (2012).

de Concepción entre 1955 y 1962⁵⁸. El objetivo es abrir las fronteras culturales y permitir la comunicación y el conocimiento de América, en un intento muchas veces visto como utópico por los grandes pensadores latinoamericanos. José Donoso llegaría a considerar el encuentro de 1962 como clave para su conciencia literaria en la medida que hizo palpable la necesidad de una escritura conocedora del resto de tradiciones literarias del continente y destinada al conjunto de hablantes del español (Coddou 1984: 73)⁵⁹. El propio Rojas metaforiza esta búsqueda en el título de su poemario de 1998, *América es la casa*. Poesía como construcción, como ejercicio plural sublimado en el otro y en lo concreto, en el que resulta interesante observar el paralelismo con el cambio de rumbo artístico de Matta por estos años.

La expresión de lo coral no cesa en el poemario de 1979, *Transtierro*, donde, como explicaremos con posterioridad, el término alude también a la presencia de una realidad lingüística afín en la nueva patria del inmigrante, aunque en Rojas signifique igualmente la nostalgia de una tierra geográfica y moral (Nelson Rojas 2015: 126). A pesar de su carácter de obra representativa del exilio, observamos la intención antológica desde su presentación, ya que tan solo dieciocho poemas de los noventa y uno que contiene no aparecen en la obra previa (Coddou 1985: 20). La obra de Gonzalo Rojas vuelve sobre sí misma también en los significados de unos poemas que se hermanan y, fragmentariamente, van trazando constelaciones, reelaborándose incesantemente.

El exilio había sido ya representado en *Oscuro* en composiciones que no apuntan directamente a la realidad circundante, no acusan testimonialmente sino que crean una atmósfera apocalíptica, vuelven la mirada a la pureza de infancia y poesía, o se aferran a lo vital bajo el rejuvenecido recuerdo de la muerte, como en «Díaspóra 60». Únicamente se alude a hechos concretos cuando el poema rescata a personajes en la

⁵⁸ Se trata, en un primer momento de escuelas universitarias de verano, ampliándose a un taller literario y encuentro de escritores chilenos, para unificar finalmente a un conjunto de escritores de todo el continente en 1960 y 1962, entre los que se encuentran algunos como Allen Ginsberg, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato o Carlos Fuentes.

⁵⁹ Marcelo Coddou recoge las reflexiones de Donoso en su *Historia personal del boom*, donde es testigo de esta ambición americanista de los encuentros: «El tema sobre el cual se volvía y volvía (en las sesiones de trabajo), [...] fue la queja general de que los latinoamericanos conocíamos perfectamente las literaturas europeas y la norteamericana, además de las de nuestros propios países, pero que, incomunicados por la falta de medios para hacerlo y por el egoísmo y la miopía de las editoriales y los medios de difusión, ignorábamos casi completamente las literaturas de los demás países del continente.» Cfr. José Donoso, *Historia personal del Boom*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 41-44.

historia de Chile, y cercanos al autor: «Liberación de Galo Gómez», «Cifrado en octubre» o «Sebastián Acevedo» (ya en *El Alumbrado*).

Del relámpago reescribe, dos años después de *Transtiero*, la naturaleza órfica de su nombre. El propio Heidegger había rescatado esta imagen de Heráclito como *ta panta*, instante y luz en las tinieblas (May 1991: 80)⁶⁰. Se halla en este símbolo, donde se unen *logos* y *lexis*, la raíz de lo genésico, la energía voraz del instante y su naturaleza sagrada, la luz que ilumina lo oscuro como anticipación a otro de sus siguientes poemarios, *El alumbrado* (1986). Este muestra ya, desde su poema homónimo, la plena madurez del poeta: el cuerpo como lectura de la salvación, aunque también del tiempo, la limitación de un verbo que se aboca al silencio («acostumbra/ callar») pero «las convoca/ las inventa si no están, les dice palabras que no figuran,/ las desafía a ser ocio/ ocio para ser» (Rojas 2012: 499). La voz final del poema supone el triunfo de esta lucha verbal, del dinamismo y el hallazgo de lo esencial mediante la propia fragmentación y a pesar de la muerte. La calidad del poeta como vidente, inspirado por la vibración del cuchillo, se inspira entonces en Rimbaud y su obra *Illuminations* (Coddou 1985: 43) como hermana del paratexto de Rojas. La inspiración platónica del poeta irá, en consecuencia, en busca del enigma de la obra, de lo fantástico, consciente de la ambigüedad que, como reconoce Pere Gimferrer, es inherente a lo poético.

Materia de testamento continúa el rejuvenecimiento de la lírica de Rojas, con una mirada fresca, donde profundiza en el *eros*, «Las adivinas» o en el acto creador («El oficio mayor»), mientras que su poema homónimo traza una larga enumeración, en extensos paralelismos como fusión de hechos vitales y literarios, *omphalos* de lo que permanece aún cambiante. *Desocupado lector*, por otra parte apela de nuevo a un receptor que ya había mencionado en el prólogo de *Del relámpago*: «No al lector: al oyente» (May 1991: 301). La necesidad de lo sonoro queda aquí expuesta y se reafirma en las constantes alusiones musicales, a lo aliterativo de abejas y moscas, así como a la naturaleza oral del propio texto en cuanto invocación y anhelo comunicante. Reflejo de un silencio de raíz sagrada, hermanado visualmente con el blanco (totalidad) de la página.

Serán numerosas las publicaciones posteriores, sobre todo a partir del 2000 (muchas de carácter erótico como *Las Hermosas*, *Río turbio*, *Del ocio sagrado*), a las que hemos

⁶⁰ Referencia tomada por Hilda May de Martin Heidegger y Eugen Fink, *Heráclito*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 10.

hecho breve referencia, como producto de la mayor difusión del autor y el interés antológico⁶¹. Sin embargo la aparición de nuevos poemas, a la caza del centelleo en la sombra, continúa dando sentido a cada sílaba; sacralización de un acto de escritura que se reconoce cuerpo, río o música y cuya mirada se vuelve, coherente, a su origen.

4. «METAMORFOSIS DE LO MISMO»: INTERSECCIONES ENTRE LA OBRA DE GONZALO ROJAS Y ROBERTO MATTA

4.1. *Aproximaciones de la teoría literaria*

El estudio realizado a continuación, fruto del conocimiento de las poéticas individuales, del vislumbre de ciertas afinidades artísticas, y tras analizar las particularidades de su contexto histórico-cultural: la evolución de lo que acotaremos como posvanguardia, se basa fundamentalmente en la comparación de una serie de motivos y soluciones estéticas que acercan las obras de los dos artistas hasta el extremo de que ambos se reconocen en la del otro a pesar de la heterogeneidad de las herramientas empleadas. Se parte, por ello del concepto de «transmedia» de Irina Rajewsky, entendido como la aparición de un mismo discurso a través de diferentes soportes, más detalladamente:

The concrete realization of this aesthetic is in each case media-specific, but *per se* it is nevertheless not bound to a specific medium. Rather, it is transmedially available and realizable, i. e., available and realizable *across* media borders. In a similar way, one can speak of a transmedial narratology, referring to those narratological approaches that may be applied to different media, rather than to a single medium only (Rajewsky 2005:46).

Alfonso de Toro defiende también este concepto, que no implica necesariamente una síntesis: «no es simplemente un acto formal, sino uno semántico- cultural» (2003)⁶².

⁶¹ Así opina Marcelo Coddou todavía en 1984, cuando la mayor parte de sus publicaciones posteriores, a raíz de antologías o premios, no tendría lugar hasta la década de los 90 y con la llegada del nuevo siglo: «Sin poner en ningún momento en duda el demostrado apego de nuestro poeta por la publicación que no obedezca a exigencias sentidas íntimamente, nos atrevemos a pensar que el mismo reconocimiento de su obra desde hace un tiempo a esta parte se está generalizando, lo lleva a una actitud de legítima condescendencia [...] con un público lector que pide acceso a su obra» (Coddou 1984: 26).

⁶² En línea, Universidad de Leipzig, XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Universidad de Ratisbona, <http://home.uni-leipzig.de/iafsl/DHV2003/Hibridez.html> Citado por Virginia Guarinos en «Transmedialidades, el signo de nuestro tiempo», *Comunicación*, nº 5, 2007: 107-22.

Otras consideraciones interesantes sobre los intercambios más allá del género como convención en un determinado entorno cultural son las de Jens Schröter (2005)⁶³.

Sin embargo, debido al potencial plástico de la poesía de Gonzalo Rojas y a la articulación metafísica e interés por lo textual en la obra de Roberto Matta, el estudio intentará dilucidar aquellos aspectos donde se produzca, en sentido estricto, también una relación intermedial. Nos atenderemos entonces a la categoría de «intermedial references» (diferenciada de los otros dos tipos dados por Irina Rajewsky: «medial transposition» y «media combination»⁶⁴ [Rajewsky 2005: 51]) en cuanto evocación de las técnicas, sensaciones o estructuras de otro soporte artístico exclusivamente con los medios del primer sistema expresivo (Rajewsky 2005: 52-53), es decir, una reproducción, el espejo de un material expresivo en el otro. Un ejemplo sería la *hipotiposis*, como descripción vívida del texto que hace una imagen visible a la imaginación del lector (Monegal 1996: 311).

No obstante resulta prudente recordar que, desde la aparición del término «intermedia» con Dick Higgins (1966), han sido numerosísimas las aproximaciones teóricas para su definición y campo de actuación. La concepción de la apertura de los signos en los estructuralistas, la «interdiscursividad» de Cesare Segre (1984) o la aparición de la popular «intertextualidad»⁶⁵ de Kristeva han dado lugar a numerosos ensayos posteriores que, si bien necesarios en una altermodernidad cada vez más plural en sus fronteras genéricas, a veces pierden de vista la obra de arte objeto de estudio en el afán de delimitar categorías cerradas.

Finalmente, aunque el enfoque principal de la comparación sea el análisis de las obras en su ámbito de surgimiento individual, tendremos en consideración la publicación de *Duotto* como creación de un espacio compartido en el que los poemas de Gonzalo Rojas se convierten en el *intertexto* necesario para la comprensión de la obra de Matta, y viceversa. No hay un predominio de ninguno de los dos medios sino diálogo

⁶³ Citado por Julio Prieto a raíz de la obra «Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus» en Joachim Paech y Jens Schröter (eds.), *Intermedialität-Analog./Digital. Theorien-Methoden-Analysen*. Múnich, Fink. Pp. 579-601.

⁶⁴ El concepto de «medial transposition» abarcaría aquellos productos que resultan de la transformación de otro formato artístico, como el caso de una adaptación cinematográfica. En cambio, también dentro de la intermedialidad, los casos de «media combination» serían resultantes de un verdadero proceso de hibridación, como el cómic, el arte digital, etc. (Rajewsky 2005: 51).

⁶⁵ Se hace referencia aquí también a Bajtín, de cuyos estudios sobre el dialogismo de la novela parte la autora (Prieto 2017: 9).

más allá de la poesía ilustrada o del catálogo de arte, que hace explícitas una serie de convergencias.

4.2. *Espacio, tiempo y transformación: desde el panta rei⁶⁶ a las morfologías psicológicas*

Desde sus primeros versos, la presencia de Heráclito se hace más que evidente en la obra de Rojas, no solo por la aprehensión del correr cronológico, la vejez o el *ubi sunt*, sino porque el propio enfrentamiento a la palabra, el juego con la materia textual, se ve condicionado por la necesidad de expresar este pensamiento: en lo sonoro y en el constante desborde de su limitación. Conquista diaria del *ser* que concluye en el *non omnis moriar⁶⁷* con el que caracteriza su poética. Se trata de un ejercicio «inconcluso», como le desvela el mejor de sus críticos: un niño pobre de una escuela en Chiloé (Bradú 2002: 26).

Del mismo modo ocurre en la vertiente principal de Roberto Matta. El desafío de su exploración expresiva es la conquista del tiempo en su relatividad, la parcialidad que define el conocimiento humano y la ensoñación de la infinita posibilidad. Su exploración busca «la idea de la transformación, que precisa el *ritmo* conforme al cual se despliega el continuum» (Oyarzún 2002: 17). El pintor se ampara entonces, no tanto en la recurrida inestabilidad metafísica propia de la conciencia del hombre moderno (casi posmoderno), sino en los recientes descubrimientos de la física, las ondas Hertz, la certeza del movimiento y la imposibilidad de abarcarlo⁶⁸.

En el primer texto de *Fragmentos*, Heráclito declara la incapacidad de los hombres de reconocer con facilidad la realidad de que «todas las cosas están sometidas al devenir» como establece el *logos⁶⁹* (Heráclito 1973: 100), mostrando la parte de su pensamiento más reconocible. Por ello traemos a colación el poema homónimo de

⁶⁶ A pesar de que en la explicación se tendrán en cuenta los *Fragmentos* de Heráclito y su lectura desde los métodos expresivos de Gonzalo Rojas y Roberto Matta se hace necesario señalar que dicha expresión es el resultado de una interpretación de Platón en *Cratilo* y que nunca fue formulada por el filósofo de Éfeso, que extrema el relativismo de su filosofía (Heráclito 1973: 28).

⁶⁷ Cita de Marcelo Coddou de la entrevista concedida a Ana María Maack, en *El Sur*, a 10 de febrero de 1980 (1984: 291).

⁶⁸ Es significativo el cambio que supone el arte contemporáneo como portador de un elemento intelectual a través de la semántica del color y ya no a través del dibujo, como ocurría tradicionalmente. Esta será una de las mayores diferencias de Matta con respecto a otros pintores surrealistas, por lo que insistiremos especialmente en el cromatismo.

⁶⁹ Se trata de un *logos* que no se corresponde con la significación exacta que se heredó de La Biblia en cuanto «palabra», sino que sería más cercano a «sentido», «pensamiento», «idea» o «razón» (Heráclito 1973: 100-101).

Gonzalo Rojas, «Fragmentos», donde el formato que el autor retrotrae a los románticos alemanes (Rojas 2012: 241) vaticina su labor aproximativa, la hesitación de sus versos ante este devenir. Los nueve puntos trazan un recorrido circular desde un nacimiento metafórico que condena a la voz poética («locura/ de haber venido a esto, desde la madre/ a la horca,») a la percepción y el enigma del «leopardo», a «irnos quedando/ solos/ con/ la/ velocidad/ de la Tierra». Animal que rescata en «Fax sobre el asombro» y en «Metamorfosis de lo mismo» (Rojas 2012: 665) con idéntico sentido: «leopardo/ y más leopardo, de eso/ y eso, velocísimo». Esta circularidad a la que ambiciona el mito (la Historia no cronológica, lo cíclico) y que recuerda lo efímero del tiempo lineal en su contraste, aparece en el texto que acompaña a la obra *Le premier goût* (1992) de Matta: «L'astre est rond, l'histoire est ronde et la vie est ronde. Donc toutes les routes sont courbes, les mers sont courbes, les fleuves sont courbes et tu ne peux pas te baigner deux fois dans le même Héraclite» (Ferrari 1995: 64-65). La curva se convierte entonces en un elemento plástico de gran significación, sobre todo en su analogía con el ojo. También lo erótico como hierofanía aparece bajo el atisbo figurativo de *Le premier goût* al igual que Rojas en el poema identifica el éxtasis como rescate y reafirmación de la muerte: «para yacer desnudos como vinimos/ entre el fulgor y el éxtasis: como vinimos y nos vamos» (Rojas 2012: 239).

En «Fragmentos», este descubrimiento es a su vez confusión ante el *panta rei*, como se había indicado en la obra del filósofo: «Leopardo/ duerme en sus amapolas el pensamiento./ ¿Quién/ me llama en la niebla?» (239), y percepción de su belleza, en la medida que permite conocer también el valor del instante: «no hay/ otra hermosura comparable: /ni la que besamos, ni/ la que no alcanzamos a besar en la prisa/ de la aguja terrestre» (239). Fijeza que en el autor será un constante empuje contra los estragos de *cronos* y por la que llega a exaltar las verdades de «su Heráclito»⁷⁰ aunque sean la afirmación de la finitud.

Si Roberto Matta se había dado cita con este vértigo temporal en la proliferación de líneas de la obra a partir de 1942, llega a una violencia desatada (inevitable fruto de la convulsión histórica) entre 1949 y 1960 con ejemplos como *L'interrompeur* (1958), *Je m'honte* (1949) [Fig. 15], o *Contra vosotros asesinos de Palomas* (1950). En esta época sus obras adquieren cierta atmósfera maquinal que recuerda al futurismo. La

⁷⁰ Heráclito había sido también el seudónimo utilizado cuando gana el concurso de poesía de la SECH en 1946 con *El fuego eterno*, que posteriormente se editaría como *La miseria del hombre* (Bradú 2016: 99).

vanguardia heroica había demostrado el nacimiento a un nuevo siglo de movimiento pero aquí no se resuelve en un elogio de la máquina sino más bien en una crítica, en una violencia estética como resultado de la social. El perfilado en negro define una multitud de líneas rectas que se dispersan y forman objetos inestables, apéndices de semejanza biológica, todo en un clima de amenaza. No se olvida la presencia del cubo, sobre todo desde finales de los 50 hasta *Abrir el cubo y encontrar la vida* (1969) (*The Unthinkable* [1957], *The Neighbors* [1958]), incluso fragmentándolo en sus diversos planos. Hallamos aquí una continuación de esa apertura al tiempo simbolizada en la constante repetición de esos planos que se separan y que en *Un soleil à qui sait reunir* (1959) circulan ya dispersos por el espacio-tiempo del lienzo. El cubo se fractura, abriéndose hacia la infinitud de perspectivas, como infinita es el agua del río de Heráclito. También la división de un tema en seis lienzos juega con este concepto, como en *Être Atout* (1960).

Gonzalo Rojas escinde también en «Fragmentos» el verso al estilo de Vallejo (Coddou 1993)⁷¹, quiebra la sintaxis en consonancia con el título del poema y la enseñanza que desprende. No haremos hincapié en la frecuencia de los encabalgamientos, ni en el uso de los nexos, ya referidos en otras ocasiones, pero sí se hace necesario indicar la frecuencia de las preguntas retóricas, que aceleran el ritmo y potencian su dimensión oral en el cuestionamiento. Incertidumbre de la expresión pero certeza de la búsqueda.

En «Los días pasan tan rápidos» (Rojas 2012: 150) se encuentra la misma prospectiva vital del filósofo, sobre todo en lo relativo a la vuelta al origen, el viaje a la semilla que Heráclito señala en su fragmento 36: «Porque es muerte para las almas convertirse en agua, y muerte para el agua convertirse en tierra. Pero el agua procede de la tierra; y del agua, el alma»⁷² (Heráclito 1973: 117). Del mismo modo, los versos comparten su enseñanza: «Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen no me espera/ nadie allá, voy corriendo a la materna hondura». Sin embargo, al igual que Heráclito rescata lo alquímico del fuego como energía de lo trascendente, en este caso para exaltar el proceso vital aunque sea promesa de extinción: «quememos, no pudramos/ lo que

⁷¹ Versión html del artículo de la *Revista Chilena de Literatura*, nº 41, 1993, en la Universidad de Chile: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/codu.html>

⁷² Luis Farre cita a Olof Gigon para indicar la idea de Anaximandro, posible origen de la cita de Heráclito, de que «las cosas se disuelven en aquello de que nacen, opinión que se vincula con la unidad de los contrarios» (Heráclito 1973: 117).

somos. Ardamos. Respiremos/ sin miedo». Como afirma Luis Farre, este fuego «no es sino una forma aparente del proceso cósmico» (Heráclito 1973: 36).

La idea de flujo, de viaje circular presente en «Los días pasan tan rápidos» podemos encontrarla también en los textos de Matta, incluso en su obra última de los años 90. El pintor toma directamente las imágenes de Heráclito para representar a la vez la idea del tiempo, de la naturaleza y de la formación de la conciencia universal. Este surgimiento telúrico de lo humano comprende los mismos elementos que el pensador, disueltos en el fuego, como una verdadera alquimia:

Ils comparent le monde à un fleuve, au flot du vénérable vieillard, tu peux rester sur le rivage à regarder passer ces flots ou entrer dedans et attendre les ondes rapides ou engloutir les bois que tu es. Parce que toutes tes racines sous terre coulent vers l'eau. Et ainsi tu avances jusqu'au point où tu prends conscience du monde (Ferrari 1995 : 40).

Rescatando nuevas lecturas del griego, también en «Nusch pensando en Éluard el 52» (Rojas 2012: 634) el poeta se refiere a la asfixia del paso del tiempo y la banalidad de lo que deja atrás, basándose en la turbulenta historia de amor entre Nush y Paul Éluard: «Lo veloz/ es cuanto anduvo/ airoso por ahí pisando arrogancia/ rey y más rey». En referencia al fragmento 3 de Heráclito⁷³, explicitado en este poema por Rojas, tanto el pintor como el poeta toman el símbolo del pie para aludir al eterno movimiento y a la percepción humana del *logos* en torno a la que reflexiona el filósofo. El pie encaja a la perfección con las imágenes de lo fisiológico en Gonzalo Rojas como tensión entre el *tempus fugit* y la redención por la materia⁷⁴, unas veces en clave elegíaca y otras con un humor originado ante el extrañamiento de la propia inmanencia del cuerpo. No hay un lamento del futuro. No existe tampoco una nostalgia del pasado más que para rescatar lo primigenio, e incluso así, esta cede protagonismo al continuo fluir, al tránsito como tema poético en sí mismo («Vengo y anuncio el tiempo»). Así el pie en el poema previo es el testimonio de ese devenir incesante: «Un hombre/ tiene un pie y lo pierde». El neologismo «desnacer» se repetirá también en sus versos coherentemente con el pensamiento panteísta de Heráclito, así como con el engendramiento de las nueve⁷⁵

⁷³ «El sol tiene la anchura del pie humano» (Heráclito 1973: 102).

⁷⁴ Así lo expresa también en el bello poema «Lo ya visto», aludiendo de nuevo al símbolo del espejo: «El rostro que perdemos cada mañana al/ comparar la velocidad del espejo con/ únicamente la vida, / ¿no será el indicio/ de la Eternidad?» (Rojas 2012: 366).

⁷⁵ Además del embarazo y la génesis, frecuente como símbolo en el autor, Marcelo Coddou Cita a Cirlot para añadir otras connotaciones del nueve: «Triángulo del ternario. Duplicidad de lo triple. Imagen completa de los tres mundos. Límite de la serie antes de su retorno a la unidad» (1984: 297). Es conocido el trasfondo semántico de los números en Gonzalo Rojas, como parte de una trascendencia pitagórica.

estrofas de «Fragmentos». Fabienne Bradu aporta otra lectura de este símbolo del pie como herida del centauro Quirón⁷⁶. Esta herida perenne sería el símbolo del desequilibrio entre alma y cuerpo ocasionado por las afecciones del amor, pero también la caída en lo aparente cuando el hombre, como los sufíes, debe comprender «las funciones múltiples» (Bradu 2002: 71-75).

La misma evocación anatómica se da en otros poemas como «Éxtasis del zapato», donde el encuentro con un zapato de mujer, junto a la exuberancia vital del cerezo se convierte en un correlato alegórico de la belleza perdida, de la nostalgia del camino: «Alguna vez hubo/ uñas de diamante ahí de un pie/ libertino», «todo tan lejos». Aunque más brevemente, insiste en este símbolo también en «Muelle de las brumas», o «Del cubismo como serpiente» (Rojas 2012: 534) donde dice: «pie izquierdo, ¿dónde fuimos a parar?», en una referencia esta vez más cercana a lo metapoético, al valor incierto de las escuelas artísticas.

Sin embargo, el uso de esta imagen en Rojas resulta en un desplazamiento de la significación que le otorga Heráclito, la crítica del conocimiento a través de los sentidos, hacia un uso simbólico como expresión de la contingencia, del movimiento presente en otras enseñanzas del filósofo. Hay una utilización desplazada del símbolo pero dentro del sistema de ideas heraclitiano. Quizá podría hablarse de la *transcodificación* que alude Marcelo Coddou en relación a la influencia de César Vallejo en el poeta (1993: 2). En cambio, Roberto Matta sí hará una clara alusión al fragmento tercero, con la pintura de un cosmos dinámico con la forma de su pie izquierdo [Fig. 16]. Siniestra mitad la que toma también Rojas de la extremidad. En el caso de Matta, la afirmación no podría ir más en consonancia con su poética en cuanto crítica de lo visual en la pintura, huida de la mimesis allende las reflexiones en torno al tiempo. Son numerosos los fragmentos (107, 18, 123) en los que Heráclito hace una crítica a la experiencia sensible como fuente de conocimiento, al menos sin un razonamiento que medie para su comprensión, ya que «La naturaleza aprecia ocultarse» (Heráclito 1973: 155). Las morfologías psicológicas son una crítica extremada a la mimesis que llaman tanto a la reconstrucción formal de lo estético como de su objeto de estudio. Con el humor que une a ambos artistas, Matta reconoce en el fuego la dimensión de lo trascendente de Heráclito y lo asimila a este fragmento tercero en un

⁷⁶ Herida en el pie ocasionada por «la flecha del arquero Apolo» (Bradu 2002: 74).

diálogo recogido en *Duotto*⁷⁷. A pesar de lo irónico de la reflexión de Matta (el ocio de la playa), esta va más allá del absurdo pues en ella se concentran la crítica a la mimesis y el relativismo de la perspectiva. En otro texto al que denomina *Haiku*⁷⁸, juega con el símbolo como lo había hecho Rojas: «Perforar los ojos de los/ cielos y conocer la tierra con/ la palma de los pies» (Ferrari, Rojas 2005: 34). Sin embargo llega a afirmar: «Lo absoluto está en el centro,/ no en los extremos», de nuevo como alusión a lo curvo, la centralidad del sol y del ojo interior y en una referencia muy semejante a la que tomaría José Ángel Valente de San Juan de La Cruz.

El tiempo no ya como mundo geodésico de eterna transformación sino como elemento mítico, como objeto que se discierne de la forma del cuadro, se encuentra en la serie de aguafuertes *El arco oscuro de las horas* (1975). Aquí se encuentran también referencias explícitas al pensador de Éfeso y resulta en la esencia narrativa que encontrábamos en las alusiones a lo clásico de sus tres últimas décadas. Cada escena cuenta con una cierta figuración relativa a lo marítimo y lo grecolatino, que lleva adjudicada una hora del día y un texto de Heráclito (Ferrari, Rojas 2005: 36, 37). Aquí resulta significativo citar el texto que acompaña a la obra *El día es un atentado* (1942), como prueba de que, aunque las referencias utilizadas sean ahora más conocidas para el público que las recibe, no abandona las directrices de sus primeras obras; la pintura de la posibilidad: «Si se quiere medir el espacio, hay que encontrar un metro patrón. Si se quiere medir el tiempo, la verdadera medida es el día, no el día de veinticuatro horas, sino el día como atentado, como amenaza, como riesgo» (Ferrari, Rojas 2005: 50).

Esta mirada hacia lo clásico para tratar la temporalidad recuerda también al lienzo *Espejo de cronos* (1981). También aquí predomina la tonalidad azul de un espacio que integra figuras helénicas en perpetuo movimiento: los planos se superponen y las líneas blancas guían la mirada hacia un flujo circular.

Otro elemento formal frecuentemente desatendido en Rojas en lo relativo al dinamismo es la morfología del verbo. Hurtado su protagonismo por la sintaxis, la fonética e incluso la disposición retórica, los verbos⁷⁹ en Gonzalo Rojas dominan el

⁷⁷ En referencia a la conversación con su mujer, Germana Ferrari: «-¿Me puedes dar un signo para representar el fuego?/ - El pie del hombre/ - ¿Por qué? / - Dice Heráclito (*Sobre el tamaño del sol*): *el ancho de un pie humano.*/ - ¿Por qué un pie? / - Si un día de sol estás en la playa y quieres sombra, pones tu pie hacia el cielo y cubres el sol con tu pie.» (Ferrari, Rojas 2005: 35)

⁷⁸ De nuevo resulta interesante el compromiso de Roberto Matta con la escritura.

⁷⁹ Resulta también interesante el uso del subjuntivo en la obra de Gonzalo Rojas, estudio en el que no nos detendremos.

vaivén de los versos a pesar de la frecuente presencia del anacoluto o de la oración cortada. En «Fragmentos» es frecuente la alternancia de verbos que indican movimiento («cae», «entra», «vas», «haber venido», «nos vamos», «subir, nadando», etc. [239-241]), con aquellos que pausan la incidencia del tiempo y lo aprehenden («duerme», «yacer», «es, «hay», «ser», «velar», etc. [239-241]). Precisamente esta dualidad que manifiestan también los verbos, la convivencia de la contradicción tan frecuente en el chileno se resuelve en la conciliación final: «Dormir por último en las piedras pero velar como el leopardo/ entre las amapolas» (241). Por otra parte, en el poema «Acorde clásico», el ritmo se suma al devenir del tiempo como tema poético que justifica este fluir en la página (Coddou 1984: 273-280).

Además, aunque pareciera que el verso libre da pie a una sintaxis azarosa, no deja nada al azar. En «Fragmentos» la utilización de la mayúscula como recurso expresivo reclama el protagonismo del tema escondido tras el bestiario: «Leopardo» (el correr voraz del tiempo). A tenor de ello, Nelson Rojas (1984: 30) destaca la utilización de este sustantivo con valor de adjetivo-adverbio («Leopardo/ duerme en sus amapolas el pensamiento»), como si de un símil en hipérbaton se tratase y que, en definitiva, potencia la lectura (o recitación) sobre este concepto.

Por otra parte, a pesar de imágenes precisas como el río, la descripción de lo corporal (recordemos la diástole y sístole), el espejo, el leopardo; es la dimensión de lo sonoro, o de las imágenes que se subordinan a lo sonoro, la que desencadena en lo formal el pensamiento heraclitiano en la obra de Rojas. Por ello reivindica su lectura a viva voz. De este modo se logra una significación total a través de lo formal que ya había indicado en secciones de sus poemarios como «Entre el sentido y el sonido» y «Para órgano» (Coddou 1984: 267), sin mencionar la larga lista de poemas de vinculación con lo musical.

En realidad, como indica Antonio Monegal (1996), las relaciones interartísticas (y ciertamente también en un único medio) condensan en sí mismas esta tensión entre fluir temporal y permanencia. En el caso de los dos artistas chilenos la obsesión por lo fugaz, la aceleración del tiempo representada en analogías textuales o pigmentadas (bien la sintaxis, la fonética o la metáfora visual de lo dinámico en Rojas o el *grattage*, el mito, la disolución acuosa las manchas...) es mayor en cuanto más domina el interés por expresar el instante, el «momento preñado» como símbolo de la acción contenida y de su significado (Monegal 1996: 313). Si ambas tienen en común la cualidad de ser

artes «espaciales»⁸⁰, y de ahí la atracción de Matta por la transgresión del medio digital, tienen en común que la lectura filosófica de Heráclito, en los dos claramente explícita, ha de tratarse con medios que evoquen la sensación de movimiento, de evolución vital a través de la analogía o la metáfora (visual y textual) y que, en definitiva, siendo un simulacro en lo formal, una imposibilidad, constituye una clave fundamental de su pensamiento. Es por ello que el movimiento se recrea dentro de los límites de su artificio (véase la exuberancia de esdrújulas en Rojas), es decir, la obra «no quiere que lo que cuenta quede como referido, sino que intenta *hacerlo presente*» (Coddou 1984: 268), para acabar remitiendo a lo metapoético o lo existencial. Como afirma Rojas: «No estoy, como diría Nietzsche, por la vida eterna sino por la vivacidad eterna» (Rojas 2012: 282).

En realidad, la propia escritura fragmentaria de Nietzsche es la imagen misma de este devenir, de la división sin garantía de un absoluto que la reunifique y que condena tanto a palabra como a pigmento tanto a la apertura de su posibilidad como a la precariedad de sus medios: pluralidad del lenguaje y, como consecuencia, surgimiento del enigma. Como afirma Maurice Blanchot acerca del filósofo:

‘la verdad comienza en dos’: de ahí la necesidad de la interpretación que no es desvelamiento de una única verdad oculta, incluso ambigua, sino lectura de un texto en varios sentidos y que no tiene tampoco otro sentido que el *‘del proceso, el devenir’* que es la interpretación. Hay por lo tanto dos clases de pluralismo. Uno es filosofía de la ambigüedad, experiencia del ser múltiple. Después este otro extraño pluralismo, sin pluralidad ni unidad, que el habla de fragmento lleva consigo como la provocación del lenguaje, aquel que todavía habla incluso cuando ya todo ha sido dicho (Blanchot 2012: 32).

4.3. «Todo lo que hay es una mariposa»: erotismo, mística y conciencia de oficio

Aunque agrupados en dos puntos diferentes para su análisis, es complejo separar la fuerte concepción mística de los dos chilenos tanto de la creación en torno a la propia obra de arte como del erotismo. De hecho, como volcanes de la interioridad, el canto a lo creado muchas veces se funde con la experiencia amorosa, primando siempre el encuentro en la alteridad como camino a lo más certero de uno mismo. Concepción de lo santo que se aleja de lo racional en los tres conceptos y que encauza nuevas vías de

⁸⁰ A diferencia de las artes temporales, que distingue Lessing en su *Laoconte*, y que en la actualidad ha perdido vigencia con la aparición del cine y de otros medios de expresión audiovisual (Monegal 1996: 316).

enfrentarse al mundo. La amada y la obra son ambos enigma, *Mysterium tremendum* conservado en la paradoja del cuerpo y el lenguaje.

4.3.1. *Silabear el mundo: la reflexión metapoética*

Del periodo neoyorquino de Matta son una serie de obras que inciden, como veremos en el poema «Numinoso»⁸¹ de Gonzalo Rojas, en el oficio del artista y su capacidad de creación. Observamos, en primer lugar, el conocido lienzo *La tierra es un hombre* (1942) [Fig. 4], inspirado por la figura de Federico García Lorca, y que se trató en un primer momento de un proyecto de guion escrito cuando Matta supo de la muerte del poeta. El título también es homónimo de su exposición en la Galería Pierre Matisse en Nueva York, de gran éxito. Así, manteniendo una línea del horizonte que perderá con posterioridad, Matta refleja «la semilla germinal de lo maravilloso» (Matta 1999: 23), las energías mentales y el proceso creador del artista. Esta «energía que todo lo inunda», la materia mental a la que aspira a dar forma en su subjetividad concuerda con la autoconciencia creadora en «Numinoso». La influencia de *Das Heilige* de Rudolf Otto se observa desde un título que todavía confía en la poesía por su capacidad de nombrar, de contener el significado de lo real en su reflexión metapoética: «Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante,/ uva a uva de su racimo, lo besamos/ soplando el número del origen» (Rojas 2012: 215). El autor recurre aquí a la primera persona del plural como acto dialógico, de acercamiento al lector y como concepción de un oficio colectivo. El poeta visionario crea en una posesión semejante a la embriaguez. La relación de las vides con el principio de la escritura se vincula también con la obra de Gabriela Mistral⁸², *Lagar* (lugar donde se pisa la uva), como «tropo de producción poética, que se nutre de restos experienciales y de escrituras anteriores» (Mistral 2001: 35).

Además, el «número» de los versos 5 al 7, entendido como totalidad (May 1991: 389), muestra el carácter no accidental de la poesía y la significación trascendente que conlleva, además de ser un mecanismo de salvación frente a lo transitorio: «No hay azar/ sino navegación y número, carácter/ y número, red en el abismo de las cosas/ y

⁸¹ Se publica por primera vez en la revista *Plural*, en México (1976) y aparece posteriormente en el poemario *Oscuro* (Rojas 2012: 215-216).

⁸² Además del impacto que hemos observado en la obra de Rojas, la poeta era también admirada por Roberto Matta, quien la visitó en Portugal en 1936. Ella le enseñaría la poesía de José Martí y el proyecto de las brigadas culturales de José Vasconcelos (Matta 2001: 317).

número» (215). Dinamismo que encontramos compartido con el propio espacio «temporalizado» de Matta, así como en los encabalgamientos, las copulativas y las repeticiones. Como afirma Fabienne Bradu (2016) a raíz de este último verso y en relación con el *principio de identidad* de Schelling: «No hay nada estático en el proceso de la vida, todo es dinámico y resultado de una tensión entre fuerzas opuestas» (Bradú 2016: 12), sentencia que define gran parte de la poética del chileno.

Dotado de un carácter más ritual pero igualmente hacia la búsqueda de una visión del acto creador, el lienzo *Here, sir fire, eat* (1942) [Fig. 5] revela, en palabras de William Rubin el «carácter voraz de las energías creadoras del pintor» (Matta 1983: 23). De nuevo como reflexión de la propia actividad artística, Matta muestra todavía unos pigmentos cálidos y rabiosos fruto de su estancia en México en 1941 con Robert Motherwell. Se pierde aquí, sin embargo, toda referencialidad espacial (horizonte) o figurativa (motivos naturales) de la obra anterior.

Paralelamente, frente a la embriaguez que produce la poesía en la primera estrofa de «Numinoso» y la fuerza interior de la obra de Matta, la segunda insistirá en el carácter sonámbulo, en la oscuridad que desea ver la transparencia de las cosas, de la misma manera que Matta había buscado las capacidades del «ojo ciclópeo», la mirada hacia el interior y que, como afirma Paz, necesita «Crear para ver». Mientras el autor de *Here, sir fire, eat* se ofrece como sacrificio a la llama de la otredad, de la creación, el poeta prepara su expresión depurada («cautelosos y silenciosos») para la iluminación de la tercera sección, en claras referencias al proceso místico (el ascenso) y al número 3 como referente de la divinidad. Es significativo que Rojas haya escogido aquí la estructura de la mística, llevando este segundo grupo de versos por los caminos de la ascesis, la vía del silencio y la purgación: «no brilla el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no/ somos augures de nada, no abrimos/ las vísceras de las aves para decir la suerte de nadie» (215). La misma estructura tripartita se da en «Imago con gemido» (Rojas 2012: 349) en pos del ascenso. Dada en la estrofa inicial el intento de transmutar lo sensorial («hay que oír/ con el ojo/ [...] libre de lo salobre del sentido», [May 1991: 376]) la segunda ofrece de nuevo la negación, la ambigüedad del sentido expresada al igual que en las últimas etapas del *Cántico espiritual*: «iban,/ no sé, irían/ a dar las tres en el aire», y que es mecanismo de purificación. Hallamos lo inconcreto, el balbuceo como metáfora del Absoluto. La estrofa tercera es entonces la entrada de la divinidad, culminando las referencias cristianas del poema y cuya intertextualidad observaremos

con frecuencia: «cuando Él llamó a Pedro y vino Pedro [...] siguió escribiendo/ por mí/ llorando» (349).

En contraste, *Here, sir fire, eat*, busca el mismo objetivo metapoético de los versos de Rojas pero, en este caso, con la energía desatada de su interés por la cábala, la magia y el tarot (Matta 1983: 23). Está, además, en consonancia con la denominada «tercera fase» del movimiento surrealista, vinculada con los Prolegómenos al Tercer Manifiesto de este mismo año 1942 y con el intenso esoterismo de los años neoyorquinos de André Breton que, por otra parte, eran resultado de una tendencia general, analizada por Ana Balakian, de una crisis que alcanzaría hasta la Segunda Guerra Mundial (Álvarez de Araya 2002: 80-81, 84).

No obstante, es precisamente *The Disasters of Mysticism* (1942) [Fig. 1] una de las obras que más se sincroniza con este tratamiento de lo sobrenatural en Rojas. Matta pone la mirada en autores como San Juan de la Cruz para representar esa geología interior de las pasiones contenidas. Considerada una de las obras más expresionistas de Matta, presagia un terror latente (Matta 1983: 23), una tensión interna en la mente del místico. El espacio es aquí denso y se halla muy influido por la obra de El Greco, que asombró al autor en su visita a Toledo y concuerda con el homenaje hecho por otros surrealistas en la época como Óscar Domínguez (Alix 1999: 24). Asimismo, es muy importante en esta época la admiración por la obra de Marcel Duchamp, de modo que tras ese «espacio cristalizado» es fácil discernir la presencia de *Le gran Verre (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1915-23)* [Fig. 11] y sobre todo de *Fresh Widow* (1920) [Fig. 12] como «negación del aspecto retiniano de la pintura» (Muñoz 2002: 48-49). Es necesario recordar que, frente al estímulo de creación interior que proponía la obra de Matta, algunos de los integrantes del expresionismo abstracto, Rothko, Still, Newman y Baziotes, fueron denominados por Greenberg como integrantes de la «Abstracción mística» (Muñoz 2002: 47), ya que el cromatismo de sus obras, la superficie del cuadro, buscaba ser un lugar de meditación donde «engendrar vacío», partiendo en muchos casos de principios de la mística judía y oriental (Muñoz 2002: 47). Aunque *The Disasters of Mysticism*, o *L'Année 1944* entroncan con la expresión de unas pasiones contenidas de carácter más universal, sí surgen de esa fascinación por la mística que puede reconocerse en Rojas desde la influencia de Rudolf Otto, hasta la presencia de San Juan en el tratamiento del lenguaje o en poemas como

«Concierto», «El domingo en persona soñé con Juan de Yepes», «La palabra placer», «Oscuridad hermosa», o «Al silencio».

El tercer punto del poema de Rojas muestra ya un ritmo cada vez más dinámico y que en su aceleración concentra el despojo vallejiano al que aspira su poesía. La poesía como ebriedad, como ejercicio sonámbulo, aparece ahora como condición del errante. Como afirma José Olivio Jiménez⁸³, las constantes negaciones son una purificación de los sentidos («no encanto», «no repetición», «no la elegancia de la niebla», «no el suicidio» [215]), paralela a la producida en la negación de la imagen visual en *The Disasters of Mysticism*, que en este caso va acompañada a una paradójica negación de lo sexual, de lo físico, como en *Le Grand Verre*⁸⁴. En esta obra, Duchamp trata el tema de la transparencia tan ambicionada por las vanguardias, (recordemos la metáfora del cristal observada posteriormente en los Prolegómenos), mientras que *Fresh Widow* se sitúa en la perspectiva de la crítica a lo mimético (Muñoz 2002: 48). Matta es capaz de unificar ambas visiones, transparencia hacia la interioridad en consonancia con la mística y crítica de lo externo, de la mimesis, en la intensidad del espacio de *The Disasters of Mysticism*. Paradójica es también la condición poética en estos versos: «No/ somos de aquí pero lo somos: / Aire y Tiempo» (216), en la medida que supone una materialización de la realidad limitada del hombre, su temporalidad y el contacto con lo Absoluto encarnado en la creación literaria, el «Aire» en mayúsculas. La confirmación final de ese camino de la palabra hacia lo numinoso («dicen santo, santo, santo» [216]), recurre también a la sonoridad de la repetición y favorece la culminación del movimiento de toda la estrofa previa. Movimiento intrínseco a las transformaciones del hombre y que en el pintor no solo se muestra en la evolución simbólica de los procesos de la psique sino que además comienza a aparecer en trazos de luz sobre la oscuridad del fondo como se señaló en la lectura de Heráclito. Estas líneas en inestabilidad, que elabora mediante la técnica del «grattage» (eliminando el óleo con un objeto punzante [Matta 1999: 24]), suponen un contrapunto al dominio de una gama cromática de negros y rojos, y se basaban también en el magisterio de Duchamp, quien había creado una red de hilo blanco semejante en una de sus exposiciones en NY (William Rubin en [Matta 1983: 25]). Las composiciones de esta etapa se mantienen en

⁸³ Citado por Hilda May en (May 1991: 392).

⁸⁴ Entre 1946 y 1966 Marcel Duchamp continuaría sus teorías artísticas en la línea de *Los grandes transparentes* con la obra *Dados: 1º La Cascada, 2º El Gas de alumbrado*. (Paz 2001: 183).

obras de la década de los 40 como *Eronisme, Mysticism of Infinity, Children's Fear of Idols, The Onyx of Electra* o *El día es un atentado*.

La visión del artista como «vidriador», bajo el precedente plástico de *Le Grand Verre*, afectará directamente también al poema de Rojas «El gran vidrio» (Rojas 2012: 274). La invocación inicial trae una imagen poderosa y poco frecuente en el poeta: «Antimateria de los siete sellos, si este Vidrio⁸⁵ se quiebra, / ¿tendrá Tu Rostro y hablará por Tu Palabra?». Marcelo Coddou encuentra sin embargo la constante presencia del siete como señal de lo sobrenatural, «lo acabado y perfecto» (1984: 300) que resulta en una clara llamada a la totalidad. Las mayúsculas no son nunca arbitrarias en Gonzalo Rojas y advocan a una entidad sagrada que va en consonancia con la publicación del poema en *Oscuro*, tal vez una de las obras de mayor misticismo en el poeta. La segunda mitad del poema acaba con un vaticinio de resonancias bíblicas: «Felices los terrestres/ porque los días del abismo están contados» (274). Así, al paratexto duchampiano del título, cuya idea del artista visionario se corrobora en los versos, Fabienne Bradu añade un comentario que no puede sino recordar a los poemas analizados previamente: «Creo profundamente en el silencio y eso es lo que me hace tal vez pariente de la mística, o próximo a la mística» (Rojas 2012: 274).

Por último se hace necesario rescatar esta reflexión metapoética que unifica a ambos artistas en el poema «Acto de pintar» (Rojas 2012: 521). La mención al ejercicio del asombro de la lírica que se hermana en la pintura, no podía sino pasar de nuevo por la transparencia: «Humo y música y algo de la estridencia del vidrio/ en la palpación aérea» (521). Al igual que en «Numinoso», el número es señal del infinito y la uva recrea la génesis embriagada de las fuerzas del poeta-pintor. Las cuerdas temáticas son objeto del «color/ últimamente ciego», de la «physis» tan presente en Matta, «en fin de todo el cuerpo a la vez/ de modo que sea el viento y no la mano/ lo que arda en el torbellino» (521). No olvida tampoco Rojas los materiales de composición: «el sosiego del aceite» o la «vieja tierra salobre» con la que pintó, real y metafóricamente, el artista. La referencia al lienzo como espacio del vértigo y la presencia del símbolo del pie, recuerdan de nuevo a la lectura afín de los dos autores: «venga/ el Pie y hable/ y además perdure». Mencionado al fin en el verso 16, Matta constituye para Rojas la imagen del verdadero poeta y, desde luego, su espejo en lo plástico.

⁸⁵ También en «El poeta maldice su cadáver», composición más cercana a sus versos de juventud, la referencia al cristal estará vinculada con la creación y su especial naturaleza: «¿Por qué estás disfrazado bajo el vidrio,/ como un libro sellado para siempre/ letra inútil, fatídica escritura?» (Rojas 2012: 89).

4.3.2. Erotismo y mística

El *ars poetica* de Gonzalo Rojas utiliza desde sus inicios lo erótico como subversión pero, al nivel del acto creativo de las líneas previas, la transgresión es de naturaleza divina; en sí misma génesis de lo sacro⁸⁶. Atendiendo también a la prosa del poeta, tomamos esta reflexión ya afianzada su creación en *Diálogo con Ovidio*: «Los alemanes dicen *Das Heilige*. No olvidemos la amarra de la erótica y la mística en nuestros grandes clásicos siempre intactos en su lozanía. Ahí Teresa única: «‘Vuestra soy, para vos nací. ¿Qué mandáis hacer de mí?’» (Rojas 2000: 7). El propio poema homónimo de la obra de Rudolf Otto es un canto erótico y circular dentro del marco de lo sagrado.

Asimismo, si *The Disasters of Mysticism* había simbolizado en la línea de *Le Grand Verre* la negación del eros, o al menos la paradoja de su expresión en la mística, *L'année 1944 (La mise à mort des pères)*, (1942) [Fig. 2] conjuga la fuerza de lo sexual basándose en la «mujer escarlata», la «Gran Prostituta de Babilonia» de los Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana (Matta 1999: 24). Rojas, en cambio, asimila a esta figura babilónica a la propia Santa Teresa de Jesús en el poema «Teresa», con la misma dicotomía que observábamos en el cuadro previo, pero sacralizando lo sexual de la misma manera que en «Qedeshím, qedeshóth» (Rojas 2012: 476-477): «Pertenezco al Templo, me dijo: soy Templo», «-Pez,/ acuérdate del pez», «gramófono milenario», «la/ esculpían marmórea y sacra», «palomas, de/ repente aparecieron palomas». Así en «Teresa» (Rojas 2012: 708-709), el *eros* se relaciona, como hemos comentado, con el intenso poder de la sacralidad en su poesía, equiparado a la misma naturaleza del poema: «por/ demasiada arpa, por/ viciosilla arcangélica» (708), «por santa» (708), «la gran Teresa caliente de Babilonia que eres, alta/ y sagrada» (708). Lo sensual se enlaza de nuevo con lo ritual como en «Las adivinas» (Rojas 2012: 523). La expresión veloz («motora a diez mil», «viciosilla arcangélica aleteante», «oliéndote al galope» [708]), de un éxtasis verbal característico en el autor, busca un espacio sin tiempo que es el mismo del «castillo interior» (como los *inscapes* de Matta), de «cuanta hermosura enloquecedora hay en la Poesía para mí» (708). Hay aquí una clara referencia a la obra *Castillo interior* de Santa Teresa, como inspiración para el poeta,

⁸⁶ Marcelo Coddou lo sitúa en la genealogía de los grandes surrealistas a la hora de acercarse a lo amoroso, aunque ciertamente, están también presentes las composiciones de desamor en las que la mujer se convierte en una presencia *ominosa* a la que se enfrenta («Carta para volvernos a ver», «De una mujer de hueso de la que quise escapar», «A esa empusa», «Culebra o mordedura»): «Su poesía – como la de Breton, Éluard, Aragon – magnifica al ser amado, deifica a la mujer, convertida muchas veces en el término de la procesión mística, capaz de tomar el lugar de lo Absoluto.» (Coddou 1984: 184).

que Josefina Alix relaciona con el concepto de «castillo estrellado» de los surrealistas (Alix 1999: 23). Sin duda, tanto para Matta como para Rojas la mística tendría un gran atractivo como paisaje interior de las pasiones, hierofanía en el cuerpo en una carnalidad sublimada en la paradoja de lo religioso.

El *ethos* del poema defiende la prostitución y la provocación con un marcado sensualismo, pero también conduce al encuentro amoroso hacia una vía trascendente en cuanto inspiración y ascenso del poeta. De la misma manera Baudelaire había encontrado la entrada a la divinidad en las habitantes del burdel (Sefamí 1993: 39). El propio poeta destaca esta dualidad definiéndose como «místico concupiscente», polaridad intrínseca al *praeconium carnis* y con la que gusta jugar Gonzalo Rojas. Ciertamente se trata de una visión, aunque de profundas analogías en la mística cristiana, prototípica de otras tradiciones religiosas como la sufi⁸⁷, el tantrismo, o la cábala. A propósito de esta última, Melanie Nicholson señala su presencia en «¿Qué se ama cuando se ama?», tal vez su poema de amor más conocido, a través de la imagen de la vasija cósmica, «figura de unidad originaria, que al romperse esparce sus fragmentos de luz por el universo» (Nicholson 2005: 148). Continente y oquedad que recuerdan, no solo en la aplicación de la mística judía sino en la sensualidad, al poema «Encuentro con el ánfora» (Rojas 2012: 263- 264). De nuevo, la aproximación a lo sufí también tendrá lugar en Matta como resultado de esa atracción hacia lo místico producida en numerosos artistas de la segunda mitad del XX y que busca bucear en la interioridad pero huyendo de la ortodoxia. Aunque los cuadros de mayor juego con esta dimensión sean tempranos (véase el fuerte impacto del claroscuro), la década de los 90 reanudará estas producciones, ya con una plena libertad creativa que unifica muchos de sus elementos previos. Así observamos *Soufi-toi* (1992) o *La Chute* (1991-1994) [Fig. 17]. Esta última, recuperando la dimensión de la luz sobre el negro, incorpora en su catálogo textos del conocido místico musulmán Farrid al Din Attar (autor de *El lenguaje de los pájaros*).

En consecuencia, erotismo, arte y *numen* (frecuentemente bajo el símbolo de la tradición religiosa o lo esotérico) estarán muy vinculados tanto en la obra de Roberto Matta como de Gonzalo Rojas. Tiene entonces una gran coherencia el tratamiento

⁸⁷ En la entrevista de Juan Andrés Piña (2007) citada por Fabienne Bradu acerca de *Oscuro* afirma Gonzalo Rojas: «En el islam hay una línea de pensamiento que se llama sufismo, donde lo religioso, sacro o sagrado, se enlaza profundamente con lo sensual, con este mundo del cuerpo: alma y cuerpo no son enemigos, sino una fusión donde se enriquecen, se levantan y vuelan juntos» (Bradu 2016: 283).

profano de Teresa, quien resulta en el «el portento diáfano» (otra vez la transparencia), la génesis de la «reniñez», lo alquímico y visionario de la poesía⁸⁸: «santa/ que me dio a comer visiones en/ la mácula de la locura» (708). Rojas fragmenta el verso con un titubeo heredero de ese «no sé qué que queda balbuciendo» sanjuaniano y que lo emparenta, junto con Matta, con esa fascinación por los misterios ocultos de la mística, a la par de la capacidad de estas figuras de expresar lo inefable. Así se ve en los incisos: «a lo largo de tu espinazo», la ambigüedad: «que no sé», o la explicación de los términos: «esto quiere decir». La obsesión en torno a la figura de Santa Teresa se reproduce en otros poemas como «Rimbaud», «Versión de la descalza», «Trece cuerdas para laúd», o «Río turbio». También la intertextualidad con San Juan de la Cruz está muy presente en los poemas eróticos como «La palabra placer» (Rojas 2012: 443), donde la marca de diálogo intensifica la voz poética, al tiempo que representa la primera vez que el amado habla en el propio *Cántico espiritual*: «Vuélvete, paloma,/ que el cielo vulnerado/ por el otero asoma.». Asimismo, se refleja la oración *Alma de Cristo* en otro poema erótico como es «Muelle de las brumas» (Rojas 2012: 571-572), también a través de una marca de diálogo que para el tiempo del poema para concentrar la atención en la apelación: «- *Ánima mía/ contradictoria de la obsesión que fuiste, purifícame, cuerpo/ embriágame, agua/ del costado lávame*» (571, cursiva del original).

Volviendo al lienzo, observamos que la prostituta babilónica representada en Matta está marcada en el cuadro por el pigmento rojo como reminiscencia de su nombre (escarlata) y también por ser el cromatismo que domina las imágenes de su fuente de inspiración: el manuscrito de los Comentarios de la Morgan Library de Nueva York (Alix 1999: 24), [Fig. 18]. También *The end of everything*⁸⁹ tendrá una composición semejante. Este color aparecía ya presente en *The Disasters of Mysticism* obra en la que, al igual que la imagen de la llama en el místico, queda insinuado, latente como señal de éxtasis y peligro. La oscuridad de las telas, aunque menos presente en *L'Année 1944*, favorece el poder de la luz incluso por encima de la carga semántica del «espacio-temporalizado» en negro. En realidad la presencia de los tres colores de la escena de *L'Année 1944*, rojo, blanco, negro, supone una clasificación simbólica ya desde la Edad Media y que actúa como directriz ternaria en numerosos cuentos de hadas (Pastoureau

⁸⁸ Se hace necesario señalar la anécdota del surgimiento azaroso de *Duotto*, pues fue en el momento en el que Germana Matta viaja a Santiago («siendo brujita») y escucha algunos versos de «Teresa». Así se encuentra con Gonzalo Rojas y deciden entonces embarcarse en la realización de la obra.

⁸⁹ Obra recogida en www.matta-art.com/1940.htm

2017: 153). Este hecho, aunque alternado con gamas de amarillo, ya se observa en la obra de 1941 *El prisionero de la luz*, o en otras composiciones de esta etapa como *Journal d'un séducteur* (1942)⁹⁰, *L'unité de l'absolut* (1942), *La lumière noire* (1943) o *Et At It* (1944).

La técnica del «grattage», agudizada en este caso, responderá no solo a la exposición mencionada sino también a las tachaduras infringidas por los lectores medievales a la página de la hetaira babilónica (Alix 1999: 24). Por otra parte, *El vértigo de Eros* (1944)⁹¹ [Fig. 6], se inscribe también en el intento de trazar un paisaje psicológico en el lienzo, un espacio de múltiples focos e inestabilidad. Es un equilibrio buscado en un espacio en movimiento, como los versos esdrújulos de Rojas, donde el surgimiento del *eros* en la psique es único e irrepetible: el instante al que recurre también el poeta como naturaleza divina del *amour fou*. Sin embargo, esta pulsión erótica tampoco está exenta en la obra de su relación con lo sobrenatural, con las fronteras de lo racional. Si bien seguimos encontrando los espacios densos y oscuros de la influencia del Greco y como expresión de la mística, nos hallamos, como hemos mencionado, en una etapa de fuerte interés por el tarot y la magia.

Las gemas que pueblan el espacio de este cuadro, son elementos de luz y, como afirma Rubin, el autor se refiere a la explicación de Freud en la que la conciencia cede, vacilante, a la antítesis creada entre *Eros* y muerte (*Le Vert-ige des roses*, el juego verbal sobre el verde tallo de las rosas, [Matta 1983: 25]). Ya Bataille⁹² había reconocido en Sade la paradójica vinculación entre sexualidad y muerte como dos de los interdictos principales del hombre y que resultan para este sus naturales vías de transgresión. No en vano el concepto de *la petite mort* establece una vinculación entre el orgasmo y la muerte. Recordamos a propósito de esta dicotomía la concordancia con los versos de Rojas: «¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida/ o la luz de la muerte?», «Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas/ encendidas por el hambre de no morir, así la muerte:/ la eternidad así del beso» (Rojas 2012: 199, 290).

⁹⁰ La obra es homónima de la de Søren Kierkegaard, uno de los primeros filósofos existencialistas y de profunda relación con el pensamiento cristiano. Por ello es también significativa la temprana crítica de Octavio Paz hacia la obra de Rojas como partícipe del salto místico de Kierkegaard, del vuelo presente en el filósofo en sus versos.

⁹¹ Octavio Paz ya observa la pulsión freudiana de esta obra en «La casa de la mirada»: «*El Vértigo de Eros* es el vahído de la rosa al mecerse sobre el osario,/ la aparición de la aleta del pez al caer la noche en el mar es el centelleo de la idea,/ tú has pintado al amor tras una cortina de agua llameante» en (Matta 1999: 39).

⁹² «Me limito a insinuar hasta qué punto la vida, que es pérdida exuberante, está al mismo tiempo orientada por un movimiento contrario, que exige su crecimiento» (Bataille 1985: 321).

La unificación de erotismo, mística y espejo del acto creador de las obras previas se da en «Oscuridad hermosa» (Rojas 2012: 154) como ejemplo paradigmático. La noche es momento de revelación que recuerda inevitablemente a San Juan de la Cruz y a un silencio genésico ya cantado en «Al silencio» (Rojas 2012: 144). El descubrimiento comienza por el cuerpo como palpito, raíz sensitiva de lo prodigioso: «sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído:/ de un modo casi humano/ te he sentido» (154). La oscuridad aprehendida como mujer en una evocación sensual, es «nube», «llama», es «guerrera, tan terrible, tan hermosa». Entonces la alteridad se encarna en palabra y cuerpo pero siempre en el enigma, en esa noche que antecede a la epifanía. Como ascenso del religioso o bajada al origen, el objeto del canto discurre dinámico pero sugerido («errante,/ por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,/ oscuridad que baja, corriste, centelleante» [154]); naturaleza también de la propia escritura y con la que cierra circularmente su relación con lo numinoso.

4.4. Una aproximación a lo testimonial

4.4.1. Las representaciones de lo social

La vinculación con lo social en Matta va unida a la recuperación de la figuración a partir de sus últimos años en EEUU. Comienza ya en 1945, como mencionamos, con elementos antropomorfos inspirados en la obra del escultor Alberto Giacometti (Álvarez de Araya 2002: 99) y en el arte primitivo. La mantiene a partir de entonces hasta el final de su obra, como representación del paso de unas «morfologías psicológicas» a las «morfologías sociales» (Accatino 2002: 64), que marcarán el aumento de su compromiso político-social sobre todo a partir de los años 60. Al igual que Rojas, como observamos en los poemas «Transtierro» y «Desde abajo», este interés por lo colectivo, por las circunstancias históricas acorde a su época será una necesidad (pues no se encierran en el puro esteticismo) pero también trascendida, nunca llegando a lo panfletario. De hecho, el poeta basculará entre la plasmación concreta y la denuncia de los acontecimientos históricos, proyectados como instrumento del canto plural, y la trascendencia expresada en poemas como «Tartamudeante» o «Caída y fascinación de la historia» (May 1991: 449). El equilibrio entre una responsabilidad social, en la mirada al otro y el cuidado de los materiales expresivos es una constante en ambos autores, como representa la reflexión de Rojas:

¿Cómo decirlo? Parece que a pesar de toda justificación, cuando la palabra poética se hace instrumento de combate y nada más, pierde en concentración expresiva, en iluminación del ser y la realidad, y hasta en veracidad de sentimiento. Se hace difusa, ingeniosa, sensiblera. Es muy fácil que se rompa la proporción exacta de vivencia y expresión. Si la poesía es siempre de circunstancia, como decía Goethe, no deben confundirse las circunstancias con las consignas o temas forzados, por la utilidad doctrinaria que representan (Bradú 2016: 132).⁹³

El pintor, por otra parte, desarrolla en Cuba el concepto de «Guerrilla interior» (obra *Hagámonos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo* 1970-72 [Ferrari 2005: 76]), en el sentido de una revolución humanista, en armonía con las ideas de Rojas, como afirma José Pierre: «Si la palabra revolución se identifica en demasía con una actitud revolucionaria de un suceso [...] cristaliza y se debilita» (Matta 1983: 30-31). Las relaciones con la Cuba revolucionaria también serán estrechas en el caso de Gonzalo Rojas, llegando a convertirse en embajador chileno en La Habana en los últimos días de la presidencia de Allende⁹⁴ (Bradú 2016: 236).

Tempranamente, las dos primeras ediciones de *Contra la muerte* (1964-1967⁹⁵), contenían ya poemas que apelaban a la sensibilidad del poeta como individuo activo en la sociedad, capaz de cambiar la conciencia del hombre. Con un pensamiento muy semejante al de Matta en la *guerrilla interior*, afirma en «Uno escribe al viento» (Rojas 2012: 172- 173): «Poeta/ de un tiro: guerrillero», «Venceremos. El mundo se hace con sangre. Iremos/ con las tablas al hombro, y el fusil. Una casa/ para América hermosa». Con una beligerancia, sin duda resultante más de la conciencia surrealista que todavía permanece que de verdadera actitud política, pero que no deja de sorprender ante la moderación posterior de sus versos, Rojas recoge en estos años otras composiciones semejantes, como «Vaticinio», dedicada a Fidel Castro: «te juramos, Fidel,/ que ya vamos subiendo, subiendo noche arriba» (Rojas 2012: 213-214). De este poema, que no volverá a aparecer con posterioridad en otra obra ni tampoco había aparecido en la edición chilena, llaman la atención varios elementos. En primer lugar, el lirismo con que expone el homenaje, sin apenas anécdota y con imágenes recurrentes como «el Aire», «el sol», «las cordilleras», «la noche» o «el Tigre». En segundo lugar y, paradójicamente, que se trata de uno de los únicos poemas en los que Gonzalo Rojas

⁹³ Afirmación como crítica literaria de Rojas a las *Odas elementales* y *Nuevas odas elementales* de Pablo Neruda. Cita de Fabienne Bradú del texto publicado en el diario *El Sur*, Concepción, 1º de enero de 1957 (Bradú 2016: 433).

⁹⁴ Aunque debido a los diversos intentos de golpes de estado de esos meses y a la falta de ratificación en el Senado no llega a ejercer funciones oficiales.

⁹⁵ En *Íntegra* aparece fechada la segunda edición en 1965 como finalista del Premio Casa de las Américas de 1964. Sin embargo, en *El volcán y el sosiego* se indica su publicación en 1967.

denuncia situaciones del pueblo chileno, como las condiciones de trabajo en el salitre (véase también «Aquí cae mi pueblo»). Sin embargo, el poeta reconoce en la obra una excesiva presencia de la consigna llevada por la vorágine de la época⁹⁶, por lo que decide suprimirla de ediciones posteriores. Tampoco habrá más testimonio que este poema de otra composición de 1961, bajo el título «Juramento a Fidel», del que toma algunos de sus versos.

En el caso de Roberto Matta, podemos hablar también de una única obra violentamente comprometida con el pueblo cubano, tal vez menos coherente con su poética al igual que las previas de Rojas, donde no hay ya reflexión estética sino que el objeto es exclusivamente referencial. Se trata de la serigrafía *Morir por amor, Che Guevara* (1972). El cromatismo en amarillos, ocre y marrones, así como la figuración explícita y la representación de generales con las banderas de EE.UU., Francia e Inglaterra marcan la ironía descarnada de la composición. La presencia de militares armados frente al féretro y una esvástica con la bandera de EE.UU. coronan la escena. Como grito ante el acontecimiento, Matta denuncia y reclama la anécdota en unos cuadros que, como afirma José Pierre «no son, en efecto [...] los más revolucionarios de todos los que ha pintado» (Matta 1983: 31), entendiendo revolución en el sentido de «La Guerrilla interior», el cambio de conciencia que no quede anclado en la historia sino que, desde ella, apele a lo universal. Parte de este sentido revolucionario radica en las intenciones del propio surrealismo, la búsqueda de lo oculto, una reconstrucción de la mirada ya que «la única opción posible se encuentra en el arte irracional porque solo él es ‘capaz de dar un vocabulario e imágenes nuevas, imágenes de libertad’» (Fornet 2017: 130).

Con otro tono, aparecerá en *Oscuro* «Octubre ocho» (Rojas 2012: 344), en referencia a la muerte del Che Guevara y fechado también en 1967. Los versos se orientan desde la mirada del Che como voz poética («así que», «así que», «así que»), en una anáfora destinada a la descripción pero también a reflejar la sensación de ahogo. Los paralelismos son múltiples: «y el asma, y otra cosa/ y el asma, y son las tres» (344), acompañados de enumeraciones y repeticiones que incrementan el sentimiento de

⁹⁶ Así llega a afirmar, como recoge Fabienne Bradu en la edición de *Íntegra*: «Libertad que a veces uno confunde con el salvacionismo solidario o la adhesión total; a mí me ha pasado. No mucho, desde el momento en que ya de niño mi única conducta o militancia fue siempre la poesía, pero me ha pasado. Claro que no hasta el punto de confundir poetizar con politizar porque eso sería servidumbre, y alejarse del Misterio» (Rojas 2012: 214).

angustia, pero revelan la lucidez del protagonista. La incidencia de la muerte semeja entonces el sacrificio ritual que rescatará el origen, la redención de la idea americana: «Aquí/ va a empezar el origen, y cómanse su miedo» (345), «Bueno es regar con sangre colorada el oxígeno/ aunque después me quemen y me corten las manos» (345). El propio Guevara cuenta su historia con un cierto sabor narrativo frecuente en los versos de Rojas, desde las marcas de diálogo que mencionamos, al imperativo («vamos, vamos veloces»). Se observa así una «audiencia múltiple»⁹⁷ (Sefamí 1993: 35), una dimensión colectiva que se aproxima al lector y resulta en la mejor manera de ser vida más allá de la página.

Arte necesario para agitar la conciencia, pero desde la libertad que le es intrínseca. En Matta, responden a ello otras obras cercanas a los 60 como *Vivir enfrentando las flechas* (1961-71), *La Qestion Djamila* (1958), *Grimau, la hora de la verdad* (1964), o *Para que la libertad no se convierta en estatua* (1963-64), que son inevitables testigos de su tiempo. También destaca su participación en las Brigadas Muralistas de Chile, vinculadas a la presidencia de Salvador Allende (Bellido 2003: 214-215). Con respecto a lo acontecido en 1973, el pintor llevará a cabo una exposición itinerante como denuncia contra el Golpe de Estado: *Per il Chile con Matta*. Además, Matta no solo manifestará en su obra la sensibilidad ante los conflictos coetáneos, tal vez con creciente acierto estético, sino que también intentará acercar el arte moderno al pueblo, consciente de la circulación elitista del arte de vanguardia como mero elemento decorativo (Matta 1983: 29).

Si bien Gonzalo Rojas cuenta con numerosos poemas destinados a un personaje histórico concreto, casi siempre cercano al autor, estos se convierten más en canto al individuo que en manifiesto, o bien son denuncia universal: «Sebastián Acevedo», «Cifrado en octubre», o «Liberación de Galo Gómez». En cambio, la percepción de un tiempo convulso conduce en otras ocasiones a la reflexión trascendente de lo diacrónico. En «Caída y fascinación de la historia» este pensamiento en torno a la arquitectura vital de lo histórico, es motivo de regreso a lo existencial, de refugio en la creación y en el limo («escribir/ tierra en la tierra, sin/ hilar otro hilo que el de la germinación» [Rojas 2012: 416]).

⁹⁷ El propio Rojas afirma que, en su poesía, además, «está hablando también el silencio» (Sefamí 1993: 35).

Igualmente, observamos en «Transtierro», poema homónimo del libro de 1979 la representación testimonial del exilio desde una mirada existencial, aunque carente de patetismo. El libro completo se publica en Madrid (May 1991: 281), hecho que no había ocurrido con anterioridad, tras el éxito de *Oscuro* un par de años antes. En la obra, Rojas toma del español José Gaos, exiliado en México a raíz de la Guerra Civil (May 1991: 283), una expresión que aporta diversas dimensiones semánticas, como indica Nelson Rojas (1984), pues parte del juego verbal que el autor acostumbra cuando no ve satisfechos sus horizontes expresivos en las «palabras de la Tribu». Sin embargo, el propio autor matiza el origen de los neologismos como la «violencia léxica» a la que alude el crítico, tratándose en definitiva de una exploración textual que, en su pluralidad, «no hay duelo ni quebranto» (Rojas 2012: 376) sino reflexión en torno a una condición de exiliado que, al igual que Juan Gelman, estima inherente al hombre como un exilio de la madre; hombre «desnacido» y despojado de la verdad originaria.

La idea del «destierro» biográfico del poeta en Venezuela, así como la alusión a la tierra de una planta que es arrancada de su origen, son dos visiones importantes. Sin embargo, la matriz existencial y elegíaca surgirá con la preocupación por una muerte fuera de sus fronteras, el «entierro» en el exilio (Rojas 1984: 94): «comeré tierra/ de la Tierra bajo las tablas/ del cemento». Aquí la realidad de la voz poética representa lo artificial de este entierro bajo el cemento, lejos de la tierra que le es propia. De nuevo acude a esa necesidad de lo natural vinculado al origen, a lo telúrico de la materia madre, incluso en su acción de denuncia política.

Por otra parte, la primera estrofa comienza con una alusión a la visión, «Miro el aire», que continuará en los versos 3, 7, y 12: «debajo del párpado», «me haré ojo», «música mía córnea». Estas referencias a lo ocular inciden en el refugio en la poesía, en el arte (recordemos el «ojo ciclópeo» de Matta), refugio que, junto a lo inmanente al «yo» («en la roca de la identidad» v. 10), así como la propia pureza de la poesía («el aire en el aire», «viento sucio» vv. 1-2) se ven amenazados por este exilio terrenal y al mismo tiempo existencial, metafísico. El aire, herido, recuerda a otro poema desde la inmediata percepción de 1973, «El Helicóptero», donde se palpa ya el terror de esos días metaforizados en la mirada panóptica de la máquina: «a este asco de aire/ apestado por el zumbido del miedo» (Rojas 2012: 314). De nuevo en «Transtierro» la repetición obsesiva del interrogativo y exclamativo (pues ambos pueden ser sus valores en el texto) «cuántos» en la primera estrofa, es analizada también por Nelson Rojas, ya que su

curiosa disposición sintáctica le permite al autor varias significaciones semánticas, desde la inherente al adverbio hasta la relativa al pronombre exclamativo, todas al servicio de la expresión de la angustia en estos versos. También en el poema «Conjuro» recurre a la repetición del interrogativo como expresión de la angustia ante su presente: «la pregunta es cuándo,/ la diastólica arteria, la urgentísima es cuándo, y/ cuándo» (Rojas 2012: 221).

El *crescendo* conduce al poema a la doble dimensión del «parto» final como verbo y sustantivo. Nacimiento en relación de nuevo con «transtierro» visto desde la óptica de la propia trascendencia a la muerte, un nuevo comienzo, como el del mismo exiliado que busca ir más allá de la circunstancia: «Transtiérrate, le digo entonces a mi alma, y verás. El origen verás, la patria honda del transtierro» (May 1991: 282). Un partir del emigrante, pero también del hombre hacia la muerte, confrontado paralelamente al «parto» como ejercicio de creación y de vida. Se encuentra aquí claramente la oposición de la realidad presente del poeta «Parto soy», y la del futuro yo hacia muerte o, paradójicamente, el propio ejercicio de creación: «parto seré». Parto como camino hacia el origen, geográfico y vital de un poeta «desnacido». Alumbramiento también como descripción que da Rojas de Matta: «él es para mí el relámpago [...] *parto de mundo*, alguien que de veras ve de día las estrellas, un alumbrado en fin» (Ferrari 2005: 28, la cursiva es mía).

Asimismo, como en el caso anterior, se observan los encabalgamientos abruptos a los que tiende el autor en su «ejercicio respiratorio» («pasarán/ estos años», «este/ hueso», «esta música mía córnea» [375]) y que contribuyen, a la par que la reducción de los versos, a este *crescendo*. Nacimiento y muerte, creación y exilio que van más allá del contexto concreto del autor para representar una dualidad universal del hombre como en el poema «Numinoso», y que, igual que este, acaba con el ritmo encantatorio de los versos trocaicos (Rojas 1985: 95), así como con el gusto por lo numérico. En este caso será el número 4. No podría ser más patente que en estos versos su afirmación: «Chile arde en mí» (May 1991: 282), representativa también de un Matta en perpetuo exilio, autodenominado «afuerino» y alimentado por la geografía chilena en la distancia.

El poema «Desde abajo»⁹⁸, por otra parte, se halla más cercano a lo conversacional, a la narración de una anécdota que comienza *in medias res*: «Entonces nos colgaron de los pies». Pertenece al poemario *Oscuro*, y en él se incide en la tortura y la animalización de un colectivo en el que se incluye el poeta. La descripción del proceso recuerda al tratamiento de las reses («nos colgaron de los pies, nos sacaron/ la sangre por los ojos [...] / nos fueron marcando en el lomo» vv. 1-4), como imagen en contrapicado de la barbarie. La cifra centra la atención en un solo verso, y es dolorosamente directa y desorbitada. Descripción explícita del Chile de la dictadura que recuerda a la violencia y el movimiento de los cuadros de Matta *La vida Allende la muerte* (1973-74) [Fig. 9] y *Chile, 11 de septiembre*. El primero, paralelamente a «Transtierro», lleva el subtítulo «(Pasaje de la muerte a la vida)» otorgándole una dimensión trascendente de renacimiento, de superación heroica de lo inmediato que comparte con Rojas, aunque a veces este exorcismo a través del arte no le lleve sino a afirmar: «¡Historia,/ musa de la muerte!» (Rojas 2012: 329).

Dentro de esta circunstancia se hace preciso señalar otro poema de denuncia de los horrores de la dictadura, especialmente dedicado a los desaparecidos como su amigo Alejandro Rodríguez, y en el que menciona a Roberto Matta: «Ningunos» (1986): «Ningunos niños matarán ningunos pájaros, ningunos errores/ errarán, ningunos cocodrilos/ cocodrilearán a no ser que el juego/ sea otro y Matta, Roberto/ Matta que lo inventó, busque en el aire a/ su hijito muerto por si lo halla a unos tres metros» (Ferrari 2005: 77). Otros poemas en los que trata la temática del exilio serán «Reversible», «La cicatriz», «Cifrado en octubre», «Sebastián Acevedo», o «Aquí cae mi pueblo» (May 1991: 441).

4.4.2. América es la casa

Si bien ninguno de los dos autores cae en la preocupación acerca de la dicotomía entre una expresión americanista, de fidelidad regional y la exploración meramente esteticista de otras tradiciones, con la deriva positiva de lo universal, llegan a un punto de sus obras en el que la apertura de la interioridad hacia lo colectivo habría de traducirse en inevitable canto americano. El amor por las materias primeras y la conexión con la

⁹⁸ Al igual que «Numinoso», aparece por primera vez en la revista *Plural*, en 1976 y se publica posteriormente en *Oscuro* (Rojas 2012: 318).

semilla será el camino que permita vincular la adhesión territorial con el ejercicio del asombro en perfecta coherencia.

El caso de Matta es particular, no solo por la simbólica incorporación de la tierra a su textura en el lienzo, sino también por la construcción de un diálogo intercontinental, como en la exposición *Mediterráneo verbo América*, o el obelisco Tolomiro-Todomiro [Fig. 14] («El verbo de todos los continentes» [Ferrari 2005: 67]). El concepto de «Verbo América» se convertirá en un *leitmotiv* del pintor y también en un modo de aproximarse al mito desde lo contemporáneo: «Si la palabra verbo es conjugar los jugos del tiempo, el Verbo América es la historia y los juegos que allí se enjuagan entre el Mediterráneo y lo que la Europa llama América» (Ferrari 2005: 62)

Los signos de la cultura se convierten entonces en puente, convergencia, idioma común. Matta llega incluso a citar una lista de autores americanos que «han roto las fronteras antes que los políticos y militares» (2005: 64). La búsqueda de la identidad se hace empresa común en una construcción artística que quiere ver «La tradición del futuro». También el diálogo y la creación fueron las «obras simbólicas» de Rojas en los encuentros de escritores de Concepción. Estos intercambios de dimensión iberoamericana dieron lugar al término «poesía activa»; una concepción no material de lo creado, poética en movimiento y como crecimiento que es aplicable también a Roberto Matta. No en vano su obra *Nacimiento de América* (1954) [Fig. 21] traza un cierto paralelismo visual con *Abrir el cubo y encontrar la vida* (1969) [Fig. 8] en la medida en la que se sigue buscando una representación tetradimensional, una comprensión de lo potencial, del relativismo de lo real en su aplicación a la esencia del ser americano.

En paralelo al mural *Verbo América* (1991), observamos también en *Duotto* la única aparición en el poema «América es la casa» (Ferrari 2005: 61) de Rojas, escindido de «Uno escribe en el viento». La condición del «desnacido» es aquí solitaria, un fluir cromático de la historia: «Pasa y pasa el color,/ sangra y sangra mi pueblo, corre y corre el sentido». Entonces el encuentro con la identidad americana, con lo propio, ha de darse como camino y como huida de la apariencia y la codicia: «Pero el dinero pudre con su peste las aguas./ Cambiar, cambiar el mundo». Como observamos, todo movimiento coral se da en los dos autores como una práctica de las poéticas individuales, un «arte activo» como fin en sí mismo. La crítica hacia lo falso frente a la pureza de lo natural («Patética pide cosmética» dirá en *Diálogo con Ovidio* [Rojas

2000: 18]) se repite con frecuencia en Rojas e igualmente en la condena a lo maquinal de Matta: *Ojo con los Desarrolladores* (1972). Así en el poema «Adiós a Hölderlin» (Rojas 2012: 467) esta realidad no puede sino representarse con la imagen de una rosa ante la que se pierde «el esperma del asombro». Sin embargo, de esta conciencia surge de nuevo el «ejercicio de rescate», la mirada del ojo que «no vería el sol si él mismo no lo fuera».

5. CONCLUSIONES

El recorrido a lo largo de la obra de Gonzalo Rojas y Roberto Matta, tras observar el sincretismo de un panorama artístico cada vez menos adscrito a fronteras territoriales ni a escuelas estéticas cerradas, ha permitido observar el dominio progresivo de la sintaxis y del verso en la poesía de Gonzalo Rojas, así como la configuración de las distintas etapas en la obra de Roberto Matta, articuladas siempre en fidelidad a las *morfologías psicológicas* de 1938. En el poeta se observa la evolución desde sus dos primeros poemarios hasta la consolidación en *Oscuro* y la plena madurez de obras como *Del relámpago*, mientras que el pintor conquistará una figuración genuina tras explorar al límite el «espacio temporalizado» de su periodo neoyorquino. Por otra parte, la creación de Roberto Matta se articula en torno a la idea, cercana muchas veces a lo literario, sobrepasando el acto de pintar, y que alcanza una reflexión estética nacida de una libertad que comparte con Gonzalo Rojas. Como afirma Jorge Fonet, «Matta no dibujaba perspectivas sino conceptos» (Fonet 2017: 122-123).

De este modo, cuando ambos se encuentran en Concepción en 1971, ya asentadas sus poéticas, descubren lo que tras la intuición han tratado de iluminar las páginas previas: una convergencia artística bajo el paralelismo de distintos medios expresivos, que impulsará su trabajo conjunto desde la publicación de *50 poemas* (1982) y *El alumbrado* (1986).

Diferenciamos, en consecuencia, las siguientes guías temáticas en las que confluyen su obras: 1) el ejercicio de lo fragmentario, derivado de la lectura directa de Heráclito y que resulta en unas obras dinámicas que no buscan huir de lo cronológico sino ser aproximación a su devenir; 2) la obra como espejo del artista: tanto en el análisis de las fuerzas creadoras, de índole sobrenatural, como en la lucidez ante la

propia finitud del hombre que las sufre; 3) la recuperación de la mística como lenguaje de lo numinoso y expresión de los procesos de la psique, que dará también fecundos resultados en el tratamiento de lo erótico; 4) la búsqueda constante de los espacios de lo sobrenatural, sobre todo en el asombro y el extrañamiento ante lo cotidiano, lo real, aunque en ocasiones resulta en la experiencia del vacío, de la imposibilidad; 5) el protagonismo de la materia y lo primigenio como una de las vías de lo trascendente y que en ambos deriva bien a su expresión del ser americano, bien a una desconfianza ante ciertos aspectos de la dominación tecnológica; y 6) la adquisición de una creciente conciencia social en su obra madura.

Por otra parte, en el tratamiento de lo formal hemos observado la reproducción de efectos expresivos análogos que nos invitan a tener en cuenta el concepto de intermedialidad. Los más destacados son: 1) la representación visual del movimiento, desde el *grattage*, las líneas de luz, o la tensión en la etapa figurativa de Matta a los encabalgamientos, la distribución desigual de los versos o la utilización de imágenes naturales que reflejan este movimiento (relámpago, leopardo) en Rojas; 2) la capacidad de narrar que aproxima sus poéticas a lo colectivo y las aleja de la expresión hermética: las series mitológicas en Matta y las marcas dialógicas, las diferentes voces en el poema, o las expresiones de lo coloquial en Rojas; o 3) la representación de lo genésico a través de la utilización de tierra sobre tela de yute y como recuperación de una gama cromática cálida en Matta, frente a las imágenes naturales del poeta, que conectan directamente con la infancia.

De este modo la transposición artística no solo ha permitido observar los puntos de contacto de ambos visionarios, a pesar de las limitaciones del comparatismo, sino que aporta también nuevas lecturas para cada corpus de obras, destacando nuevas particularidades expresivas.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Fuentes Primarias

FERRARI, Germana, *Matta. Comme elle est vierge ma forêt*, Paris, Galerie Dionne, 1995.

----- *Duotto*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

MATTA, Roberto, *Matta: septiembre-octubre 1983, exposición celebrada en el Palacio de Cristal*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.

----- *Matta Hoy*, Galeria Artespacio, Santiago de Chile, junio 1996.

----- *Roberto Matta. Óleos, Esculturas, Dibujos y Grabados*, Lima, Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

----- *Matta [Exposición]*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

----- *Matta. Estampas y Poemas*, (catálogo y comisaria) Ana Beristain Díez, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2001.

ROJAS, Gonzalo, *Cinco visiones*, ed. de Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.

----- *Diálogo con Ovidio*, Aldus, México, 2000.

----- *La voz de Gonzalo Rojas, Poesía en la Residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004a.

----- *Gonzalo Rojas, poeta del relámpago. Premio Cervantes 2003*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2004b.

----- *La reniñez*, (dibujos de Roberto Matta), Tabla Rasa. Madrid 2004c.

----- *Íntegra*, ed. de Fabienne Bradu, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

COLECCIÓN DE OBRAS DE ROBERTO MATTA www.matta-art.com/1940.htm (Fecha de consulta 04/07/2017).

COMMENTARIUM IN APOCALYPSIN, THE MORGAN LIBRARY

<http://ica.themorgan.org/icaimages/6/m644.042r.jpg> (Fecha de consulta 17/04/17).

FUENTE DE *HERE SIR, FIRE, EAT*

<https://www.moma.org/collection/works/80602?locale=en> (Fecha de consulta 02/04/17).

FUENTE DE *FRESH WIDOW* MDAzZSJdXQ.jpg?sha=b653be59a269cdda (Fecha de consulta 15/04/17).

FUENTE DE *MUNDA Y DESNUDA: LA LIBERTAD*

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/matta> (Fecha de consulta 27/04/2017).

FUENTE DE *LE GRAND VERRE* <http://arteyparte.com/espuma-despreciable-de-disidencia-el-tiempo-segun- Duchamp/> (Fecha de consulta 14/04/17).

6.2. Fuentes secundarias

ACCATINO, Sandra, «Historia, imaginación, aventura. La construcción del espacio/tiempo en la pintura de Matta», en Pablo Oyarzún et al, *Tentativas sobre Matta*, Santiago de Chile, Delirio Poético Ediciones, 2002: 63-76.

ALIX, Josefina, Matta y España. La tierra es un hombre, en Roberto Matta, *Matta [Exposición]*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999: 19-28.

ÁLVAREZ DE ARAYA, Guadalupe, «Mito, representación y tradición. A propósito de la obra escultórica de Roberto Matta», en Pablo Oyarzún et al, *Tentativas sobre Matta*, Santiago de Chile, Delirio Poético Ediciones, 2002: 79-109.

BACIU, Stefan: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

BATAILLE, Georges, *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1985.

BECCERRA, Eduardo, «De Mandrágora a Leitmotiv. Compases del proceso surrealista en Chile (1938-1942)» en Eduardo Becerra (coord.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abada Editores, 2013: 251-264.

BELLIDO GANT, M^a Luisa, «Roberto Matta: El creador de mundos personales», *Norba-Arte*, 2002-2003, XXII-XXIII: 207-222.

BRADU, Fabienne, *Otras sílabas sobre Gonzalo Rojas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

----- *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1992.

CARRASCO, Eduardo, *Conversaciones con Matta*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011 [1987].

CATÁLOGO COMENTADO DE GONZALO ROJAS, CENTRO VIRTUAL CERVANTES: www.cervantesvirtual.com/portales/gonzalo_rojas/su_obra_catalogo_comentado/ (Fecha de consulta 13/06/2017).

CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1962), Seguido de Historial de un Libro (La Realidad y el Deseo)*, Madrid, Alianza, 1998.

CODDOU, Marcelo, *Poética de la poesía activa*, Madrid, Ediciones Literatura Americana Reunida (LAR), 1985.

----- «Proyección de Vallejo en la Poesía de Gonzalo Rojas», en *Revista chilena de literatura*, Universidad de Chile, 1993, n° 41. Versión en html en la

- Universidad de Chile: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/codu.html> (fecha de consulta 09/09/2017).
- DAPAZ STROUT, Lilia, «Presencia de Huidobro en la poesía de Gonzalo Rojas», en *Revista Iberoamericana*, 1979, 106-107: 351-358.
- FARRIOL GISPERT, Roberto (dir.), *Papeles surrealistas. Dibujos y pinturas del surrealismo en las Colecciones MNBA*, Museo Nacional Bellas Artes. http://www.mnba.cl/617/articles-9423_archivo_01.pdf (Fecha de consulta 10/02/2017).
- FORNET, Jorge, «El surrealismo de Roberto Matta y su órbita literaria», en Selena Millares (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Iberoamericana, Madrid, 2017: 121-138.
- GAVILÁN, Ismael, «Caracterización de la Generación del 38: tres poéticas y un contexto», en *Cyber Humanitatis* (Universidad de Chile), 2006, 37. http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D18484%2526ISID%253D646,00.html (Fecha de consulta 11/07/2017).
- GUARINOS, Virginia, «Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo», en *Comunicación*, 2007, n° 5: 17-22.
- HERÁCLITO, *Fragmentos*, ed. de Luis Farre, Buenos Aires, Aguilar, 1973.
- MAY, Hilda, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Hiperión, 1991.
- MEMORIA CHILENA: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html> (Fecha de consulta 13/02/2017).
- MILLARES, Selena, «La fragua primigenia: Horizontes poéticos de Gonzalo Rojas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1997, 569: 97-105.
- MISTRAL, Gabriela, *Tala/ Lagar*, ed. de Nuria Girona, Madrid, Cátedra, 2001.
- MONEGAL, Antonio, «La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura», en *Moenia*, 1996, 2: 309-326.
- MONTEJO, Eugenio, «Gonzalo Rojas: El Oscuro y el Alumbrado», prólogo en *Gonzalo Rojas, poesía esencial*, Madrid, Editorial Andrés Bello, 2002.
- MUÑOZ, Elena, «Desbordes y transparencias: Matta y la Escuela de Nueva York», en Pablo Oyarzún et al, *Tentativas sobre Matta*, Santiago de Chile, Delirio Poético Ediciones, 2002: 31-59.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, Luis y OELKER LINK, Dieter, *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich, «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», (trad. y notas de Joan B. Llinares), en *Nietzsche*, (ed. Germán Cano), Madrid, Gredos, 2010.
- NICHOLSON, Melanie, «Antología personal/ La voz de Gonzalo Rojas», (review), *Chasqui*, 2005, 34, 1: 147-150.

- OYARZÚN, Pablo, «Pintura y posibilidad», en Pablo Oyarzún et al, *Tentativas sobre Matta*, Santiago de Chile, Delirio Poético Ediciones, 2002: 11-27.
- PÁGINA DE GONZALO ROJAS EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE: www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html (Fecha de consulta 12/06/2017).
- PASTOREAU, Michel, *Los colores de nuestros recuerdos*, Cáceres, Periférica, 2017.
- PAZ, Octavio, *Obras completas IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal, arte de México*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.
- PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles, «Eros insurgente, Eros esquizo. Poder y literatura en Gonzalo Rojas», en José Carlos Rovira y Víctor Manuel Sanchis (eds.) *Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*, AEELH, 2012: 583-601.
- PORTAL DE ARTE: <http://www.portaldearte.cl/autores/matta3.htm> (fecha de consulta 26/03/17).
- PRIETO, Julio, «El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica», en *Pasavento*, 2017, vol. V, 1: 7-18.
- RAJEWSKY, Irina, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», en *Intermedialités*, 2005, 6: 43-64.
- ROJAS, Nelson, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Colección Nova-Scholar, Playor, 1984.
- «Exilio y transtierro en dos poemas de Gonzalo Rojas», en *Estudios Filológicos*, 2015, 56: 119-131.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (coord.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual y poesía completa*, edición, prólogo y notas de Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SEFAMÍ, Jacobo, *De la imaginación poética, Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*, Caracas, Monte Ávila, 1993.
- SUBERCASEAUX, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia hasta el Bicentenario. Volumen II*, Chile, Editorial Universitaria de Chile, 2011. (<http://site.ebrary.com/lib/uamadrid/reader.action?docID=10934197>: Fecha de consulta: 09/02/2017).
- SUCRE, Guillermo, «La metáfora del silencio», en *La máscara la transparencia, Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975: 293-319.

VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

VERGARA, Sergio, *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

7. ANEXOS

Fig. 1 *The Disasters of Mysticism* (1942)



Fig. 2 *L'Année 1944* (1942)



Fig. 3 *Morphologie du désir* (1938)



Fig. 4 *La tierra es un hombre* (1942)



Fig. 5 *Here, sir fire, eat* (1942)

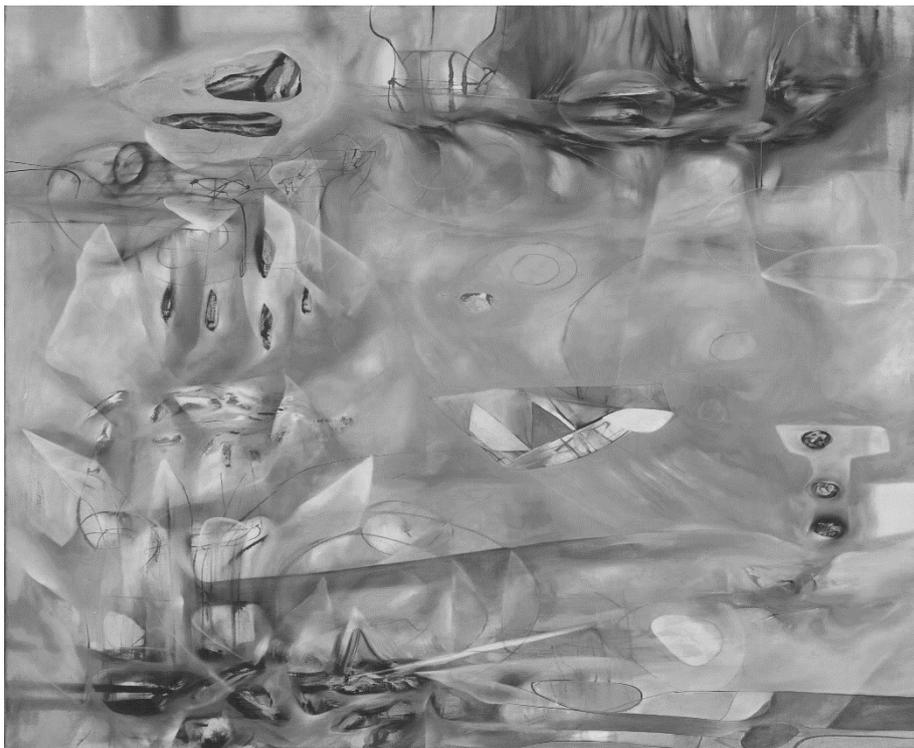


Fig. 6 *El vertigo de Eros* (1944)



Fig. 7 *Être avec* (1945)

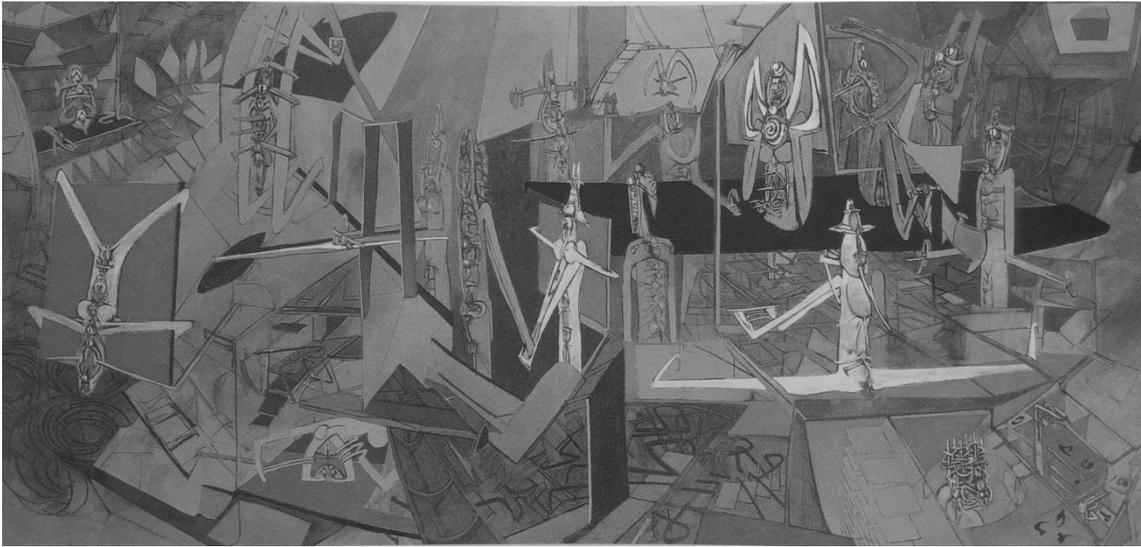


Fig. 8 *Abrir el cubo y encontrar la vida* (1969)



Fig. 9 *La vida Allende la muerte* (1973)



Fig. 10 *L'alto, il basso, la sinistra, la destra del cuore* (1971)

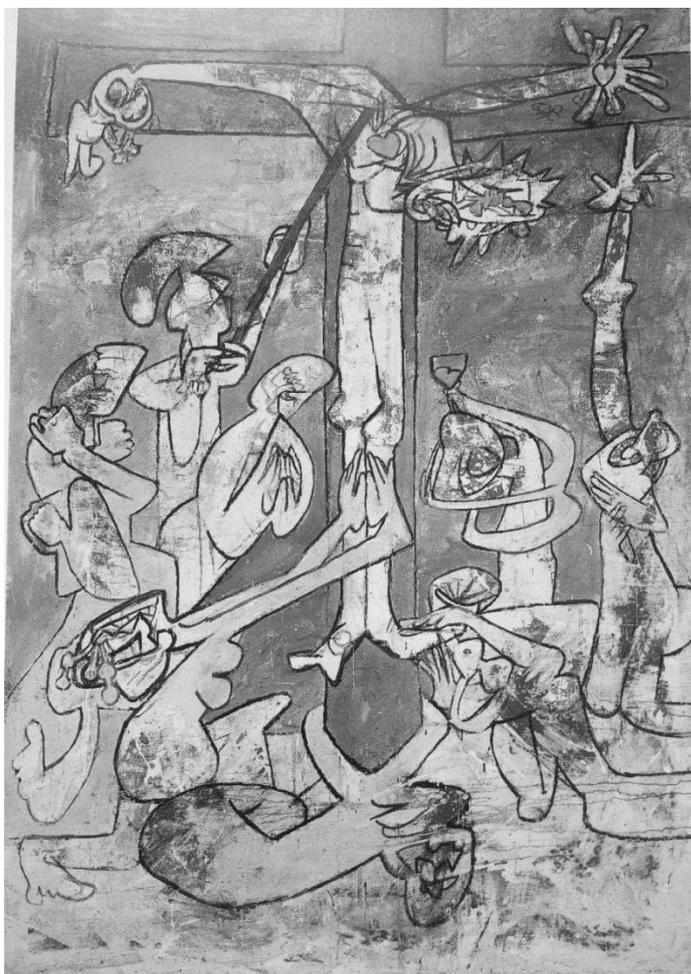


Fig. 11 *Le Grand Verre. La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915- 1923)

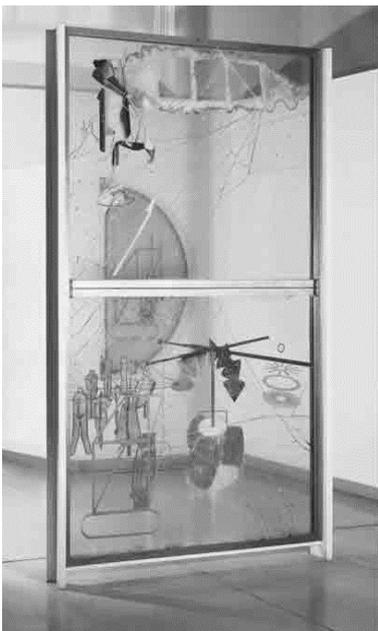


Fig. 12 *Fresh Widow* (1920)



Fig. 13 *Entretiens Morphologiques* (1987, n° 9)

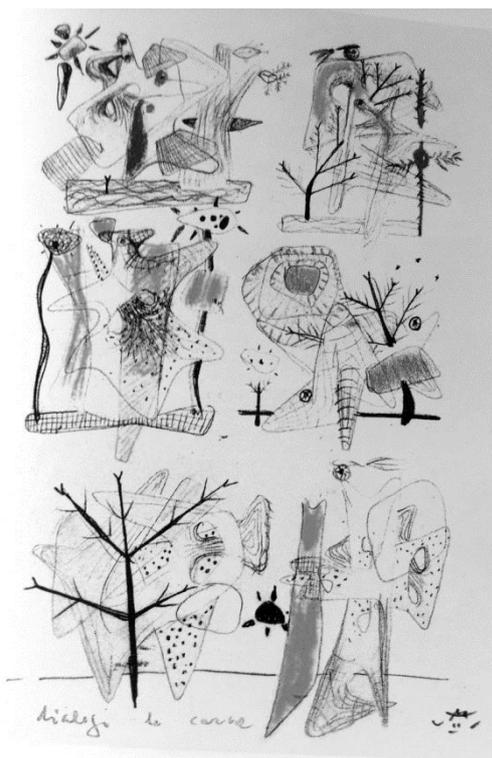


Fig. 14 *Tolomiro-Todomiro* (1992)



Fig. 15 *Je m'honte* (1949)

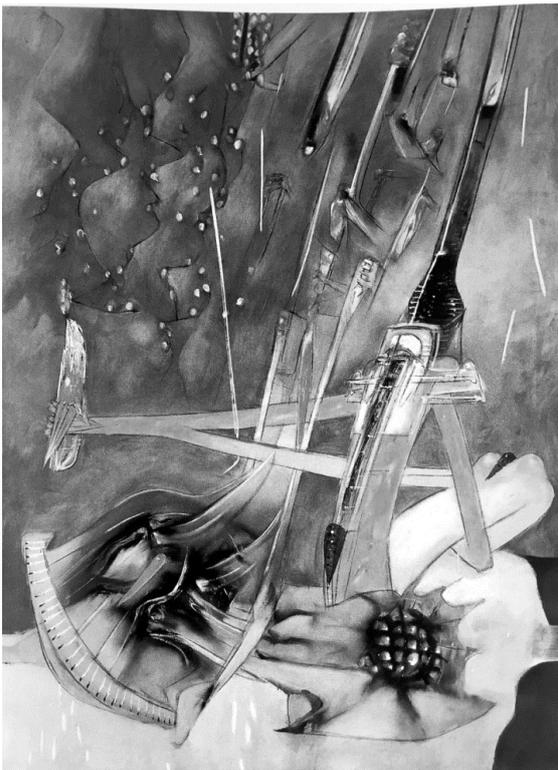


Fig. 16 Sin título



Fig. 17 *La Chute* (1991-1994)



Fig. 18 «Mujer escarlata», Beato de Liébana en *Commentarium in Apocalypsin*, MS M.644 Fol. 42r.



Fig. 19 *Morir por amor, Che Guevara* (1972)



Fig. 20 *Munda y desnuda: la libertad* (1986)



Fig. 21 *Nacimiento de América* (1954)

