

## **Gonzalo Rojas: Variaciones del exilio**

### **Enrique Giordano**

Las imágenes concretas, proyectadas por vía sensorial y erótica, son los elementos más recurrentes con que el sujeto configura su discurso poético en la obra de Gonzalo Rojas. En otros términos, es lo sensual (en su amplio sentido) lo que establece la relación entre sujeto y objeto, tratando de lograr su integración en la inmanencia del texto. Aun cuando muchos de sus poemas pueden llevarnos a considerar a Rojas como un "poeta de lo telúrico", es importante notar que esto se daría a un nivel de contacto íntimo y personal, sin llegar -en la mayoría de los casos- a una enunciación abstracta o metafísica, ni a la configuración de grandes espacios épicos.

Los parentescos de Gonzalo Rojas se encuentran principalmente en su propia tradición poética, la que ya en Neruda había logrado una expresión tan lograda, que llegó a inhibir la joven poesía chilena por mucho tiempo. Rojas, poeta más joven que Neruda, siguió por corrientes análogas, pero que se fueron encausando por rumbos diferentes. En Neruda vemos un proceso lineal bastante claro en su evolución como poeta. A partir de *Residencia en la tierra* encontramos un universo desintegrado, donde el 'yo' poético expresa su exasperación ante la imposibilidad de lograr una integración vital y de encontrar un fundamento real y poético que totalice todos los niveles de la realidad, tanto a nivel personal como telúrico. Es un hecho ya sabido que el 'yo' poético de Neruda no expresa su angustia vital en términos abstractos o metafísicos, sino a través de una relación cotidiana y concreta entre sujeto y objeto poético. Como el propio título lo permite, en *Residencia...* podemos ver a un 'yo' poético exiliado en un universo extraño, donde expresa su exasperación a través de imágenes tales como: "... luto de viudo furioso por cada día de vida..." (1), imagen que nos lleva a la anunciación de lo que será su quehacer poético a partir de *Canto general*: los objetos "...piden lo profético que hay en mí..." (id.). Esto lleva al poeta a la búsqueda de un fundamento real que no sólo le permita encontrar su propia integración al universo, sino que le exija satisfacer una necesidad poética mayor, cumplir con un objetivo que trascienda lo poético como actividad individual. Esto lo llevará a una definición ideológica y le exigirá asumir una responsabilidad activa frente al contexto del cual surge y en el cual se inscribe.

Gonzalo Rojas surge de una generación inmediatamente posterior y el proceso de su desarrollo poético, desde sus primeros textos (1948-1964) hasta *50 poemas* (2) se registra como una espiral, volviendo sobre sí misma y re engendrándose continua e inagotablemente, como una suerte de intertextualidad interna o infratextualidad. Su expresión poética parte, como en el primer Neruda, de una necesidad de integración vital de todos los niveles de la realidad. No obstante, el punto de divergencia surge al encontrarnos con niveles textuales diferentes. Si en la superficie de la lectura advertimos a un sujeto en conflicto ante la imposibilidad de comunión con sus objetos del deseo, al penetrar en una profundidad textual mayor encontramos otro nivel poético de identidad: una "otredad" que, a la inversa de

Octavio Paz, gravita en la presencia misma e implica un grado primordial de comunión. Lo "otro" como objeto del deseo no se puede totalizar a un nivel inmediato en la superficie del texto, pero ante esta imposibilidad surge la certeza profunda de una identidad previa y omnipresente: un modo de reconocimiento universal.

Gonzalo Rojas, a diferencia de Pablo Neruda, no se presenta a sí mismo como profeta o figura mesiánica, ni asumirá una postura ideológica explícita. Frente a la realidad de la cual surge y ante la cual se enfrenta con mayor o menor violencia, su relación será de aproximación sensual obstinada, tratando de integrar como sujeto poético a una realidad que desconoce y reconoce al mismo tiempo, que lo asombra, lo inquieta, lo seduce y, a veces, lo angustia. Dicho sujeto actúa frente a sus objetos del deseo, nunca se distancia de ellos ni los reduce a simple material discursivo. Aunque en su constante acto de amor se da, en mayor o menor grado, la sensación de una carencia, una lectura más a fondo indicará que, en un lenguaje no dicho, en un lenguaje anterior a la escritura, gravita como estructura profunda la certeza de una identidad previa: una comunión implícita.

Como el proceso evolutivo de la poesía de Rojas no es lineal sino elíptico, registrar su desarrollo en forma hipotáctica y progresiva sería una empresa inútil. Si bien es cierto que la presencia del exilio en su obra posterior aumenta en intensidad y adquiere nuevas connotaciones a partir de *Oscuro*, los poemas que afirman la existencia de un espacio eterno, anterior al exilio, seguirán gravitando en su obra, muchas veces como un proceso de reescritura. Dicho espacio es el ámbito de lo que se reconoce como *lo propio*. Así lo percibimos en "Aquí cae mi pueblo" (3), donde el reconocimiento de la identidad se da en forma directa, sin mayor conflicto ni cuestionamiento:

*Aquí cae mi pueblo. A esta olla podrida de la fosa  
común. Aquí es salitre el rostro de mi pueblo.  
Aquí es carbón el pelo y las mujeres de mi pueblo  
que tenían cien hijos, y que nunca abortaban como las meretrices  
de los salones refinados en que se compra la belleza.*

El reconocimiento fundamental se da, como ya hemos señalado, a través de elementos concretos y sensoriales, con los cuales se configura metonímicamente el universo poético: "...el rostro de *mi* pueblo..." es salitre, y "...el pelo y las mujeres de *mi* pueblo..." es carbón, todo lo cual se sitúa espacialmente en un "Aquí" que reafirma como fundamento una realidad omnipresente e indestructible. Y enseguida, en una cláusula subordinada y explicativa se indica aquella otra realidad que no pertenece a "mi pueblo": "...y que nunca abortaban como las meretrices de los salones refinados en que se compra la belleza..." La comparación es clara y explícita; ese otro nivel degradado ("meretrices", no mujeres, "salones refinados donde se compra la belleza) no es la realidad con la cual se identifica el sujeto poético. La suya vuelve a reafirmarse en un "Aquí" perentorio:

*Aquí duermen los ángeles de las mujeres que parían  
todos los años. Aquí late el corazón de mis hermanos.  
Mi madre duerme aquí, besada por mi padre.  
Aquí duerme el origen de nuestra dignidad:  
lo real, lo concreto, la libertad y la justicia.*

Este poema es uno de los más directos de Gonzalo Rojas. Todo conflicto queda superado ante la certeza de *lo propio*: "mis hermanos", "mi madre... besada por mi padre" y "el origen de nuestra dignidad". Y lo propio se define como lo (1) *real*, (2) *concreto*, la (3) *libertad* y (4) *justicia*. Este poema de reencuentro y autoafirmación marca su contrapunto con la presencia cada vez más profunda del exilio, de la trayectoria dolorosa por espacios ajenos e irreales. Pero al mismo tiempo nos advierte que el exilio no se puede definir simplemente como un "vivir fuera de Chile". No es sólo el país el que añorará el poeta en el destierro: es aquella realidad auténtica y primordial, avasallada y enterrada por la imposición de una realidad degradada: "los salones *refinados* en que *se compra* la belleza" inundando de inautenticidad e injusticia el ámbito de lo propio. La segunda realidad degradada se da metonímicamente, configurando el mundo burgués, capitalista y representante de intereses extranjeros. Siendo éste el que impera actualmente en Chile, podemos decir que el poeta se ve también *exiliado y desterrado en su propio país*, pero con la certeza indestructible de la existencia de su propio fundamento e identidad. "Aquí cae mi pueblo" no es un poema político directo, pero su ideología se desprende con claridad, creando un paradigma que viene a aclarar la situación del poeta en su contexto. Al decir "...respiro el aire ubérrimo de Chile...", (4) no se refiere a la nación ni al régimen que impera, sino a una realidad más profunda que no puede definirse simplemente como Chile. El poeta se destierra en su propio país en busca del reencuentro con ese fundamento primordial: "...el origen de nuestra dignidad..." que no es por supuesto la de *El Mercurio* o la de lectores mal intencionados.

El poema "Carbón" -muy extenso para transcribirlo por completo- no figura en *50 poemas* por mera casualidad. Sólo citaré fragmentos:

*Veo un río veloz brillar como un cuchillo, partir  
mi Lebu en dos mitades de fragancia, lo escucho  
lo huelo y lo acaricio, lo recorro en un beso de niño como entonces,  
cuando el viento y la lluvia me mecían, lo siento  
como una arteria más entre mis sienas y mi almohada. (5)*

Se trata de la recuperación del espacio vital, al que "huele", "acaricia" y recorre en un beso *de niño* como entonces". No es la tragedia del paso del tiempo y de lo irrecuperable, sino todo lo contrario. Es el retorno auténtico a una realidad que nunca se diluye, sino que constantemente se reengendra con el candor e inefabilidad de un niño en un presente poético. El punto de comunión se da por vía concreta y sensual. La recuperación del padre en un presente y el diálogo que con él entabla reafirman la perennidad de ese pasado: ese "paraíso *no perdido*". Es esta realidad propia la que extraña el poeta en el exilio, y no podemos confundirla con una concepción romántica y pseudo-folclórica del "solar nativo", ni tampoco como Chile en cuanto nación.

La concepción de lo propio y su afirmación en el ámbito del extranjero se da también con claridad en el poema "Transtierro":

*Miro el aire en el aire, pasarán  
estos años cuántos de viento sucio  
debajo del párpado cuántos  
del exilio. (6)*

Su identidad en el exilio no se da a nivel individual y nos remite una vez más al "origen de nuestra dignidad". Es un exilio de "cuántos": ..."estos años cuántos de

viento sucio". El uso del anacoluto concretiza en el discurso poético la inconmensurable dimensión del espacio y del tiempo que implica la imagen. La realidad presente del destierro -no necesariamente en el extranjero- se presenta degradada con el adjetivo "sucio", y..."el aire en el aire..." nerudiano se reduce a "viento"; "estos"... años marcan su presencia ineludible. La dimensión dolorosa, enigmática e impredecible de ambos niveles ("años" y "viento") se intensifica con el "cuántos" que va inscrito paratácticamente en la frase poética. Lo mismo leemos en "...debajo del párpado cuántos del exilio..." que unido al "Miro" del primer verso nos ofrece dos dimensiones: (1) la visión del sujeto poético tanto individuo como representante de una comunidad de seres de antes, hoy y el futuro, lo que nos presenta un "yo poético colectivo y atemporal" (Rojas como testigo y representante del dolor del destierro), y (2) el terrible ojo del ámbito enigmático del exilio, el que observa externa e insistentemente al sujeto que se desplaza bajo el radio de su mirada. El adverbio "cuántos" en su posición paratáctica reafirma la sentencia poética como en los versos anteriores.

Pero frente al paso vertiginoso del tiempo (y del "viento sucio"), el sujeto mantiene la propiedad del fundamento ancestral:

*... parado  
en la roca de la identidad, este  
hueso y no otro me haré, esta  
música mía córnea  
.....por hueca.  
.....Parto  
soy, parto seré.  
Parto, parto, parto.*

La imagen de "la roca de la identidad" es tan vívida, tan clara y tan potente que habla por sí sola y no requiere mayor explicación. Sólo me cabe señalar la triple dimensión de la forma verbal "parto", que no en balde reitera su imagen y cierra el poema. Leemos (1) "parto" como iniciar la ida -lo que nos remite tanto a la partida hacia el exilio como a la inestabilidad y continua mudanza de exiliado-, y en su reiteración evoca la partida incesante (el *estar yéndonos* siempre); (2) "parto" como partir en el sentido de cortar un espacio en dos -abandonar el espacio propio o romper con los espacios ajenos en búsqueda del propio-, y (3) "parto" como forma sustantivo del verbo "parir" -lo cual implica creación en una imagen corporal-, y que en su reiteración expresa la trayectoria espiral y cíclica del sujeto poético: un "dar a luz" incesante.

*Qué rápida la calle vista de golpe, los espejos de  
los autos multiplicados por el sol, qué sucio  
el aire:*

*¿y esto  
era el Mundo? (7)*

Como ya he dicho, la trayectoria de Gonzalo Rojas es espiral; transcribe, reescribe y "transpublica" su poesía. Es por lo tanto inútil preguntarnos qué poema sucede al anterior para establecer un esquema de evolución cronológica. No obstante, en el poema de *Oscuro* que acabo de transcribir, vemos otra instancia del exilio: lo otro, lo *no propio*, el extranjero que nos provoca, como al sujeto poético, una reacción de enorme estupor. La reiteración del "qué" marca la intensidad de su asombro: "...qué

rápida la calle... los espejos de los autos..." y "...qué sucio" el aire. "Vista de golpe" marca dramáticamente el impacto súbito ante lo que no esperábamos que fuera así, y "...los espejos de los autos..." no nos permiten ver esa realidad hacia adentro, ni nos permiten reconocer nuestra propia imagen ("multiplicados por el sol"), sino que nos expulsan de su ámbito, nos enceguecen y nos rechazan. Al cerrarse el breve poema con la interrogación..."¿y ésto era el Mundo?", nos quedamos ante un sentimiento de desilusión total. El Mundo, el espacio del exilio, aparece ahora desmitificado y degradado por completo. La perspectiva es diferente y el sujeto, estupefacto, no alude en este caso a lo propio. La escisión entre sujeto y objeto es definitiva y brutal.

Debemos, en consecuencia, reconocer tres instancias generales del exilio a través de los textos de Rojas, los que, vuelvo a insistir, no se suceden hipotácticamente, sino que se enfrentan paratácticamente entre sí.

Se detecta en "Un bárbaro en el Asia" un primer tipo de exilio:

*Aquí en el centro del mundo, pero la Tierra no es el centro del mundo,  
uno se inflama o se seca; la Tierra misma es páramo: de ella vinimos;  
nos parecemos a su piel, sonamos verdes o blandos según las estaciones,  
todo transcurre en su mudanza, cumplimos años tan ligeramente, nos  
quemamos y ardemos, pedimos plazo y más plazo; viene el Tiempo, ¿quién,  
quién hilará después el hilo que hilaremos?*

*La Poesía se adelanta y sus agujas marcan el vuelo de las aves. (8)*

No es el exilio de los poemas anteriores, ni el que veremos en "Domicilio en el Báltico" y "Uptown". Se trata de una primera instancia en la vida poética de Rojas y podemos notar una serenidad básica que le permite una reflexión poética que algún parentesco tiene con Borges. La interrogante ontológica y las dimensiones de tiempo y espacio son de una dinámica diferente. Al comenzar el poema con la frase "Aquí en el centro del mundo" vemos una perspectiva diametralmente opuesta a "¿y ésto era el Mundo?". Al poner la palabra 'mundo' en minúscula le resta la valoración y con ello la hace más familiar, menos mítica y la sitúa en un plano real. El "aquí" es espacialmente otro, no el de "Aquí cae mi pueblo", sin embargo, afirma la posición circunstancia; del sujeto poético. A partir de un título serenamente irónico ("Un bárbaro en el Asia") nos muestra un "estar" en un espacio que, aunque no se reconoce como propio, tampoco se rechaza, ni la estancia en él implica un grave conflicto. Con la misma serena ironía se refiere a dicho espacio como "...el centro del mundo..." para luego negar tal condición al circunscribir el Asia dentro del ámbito mayor de la Tierra, la que a su vez tampoco es el centro del mundo. La interrogante casi borgeana en su enunciación ("Qué dios detrás de Dios...?") toma rumbos diferentes. El hecho que "Tierra" vaya en mayúsculas y el mundo en minúsculas implica que al sujeto no le preocupa el gran misterio metafísico del universo, ni la trascendencia eterna de lo divino. En su trayectoria en espiral, el poeta se mantiene consecuente a la dimensión material, sensual y concreta, viendo en la Tierra el verdadero fundamento.

No obstante, el estar en un espacio que no es el suyo pero que tampoco rechaza, le proporciona un diverso ángulo de reflexión que lo llevará a proyectarse de manera a-espacial y atemporal: "La Tierra misma es páramo: de ella vinimos, nos

parecemos a su piel, sonamos verdes o blandos según las estaciones..." La identificación con lo telúrico, la coexistencia sensorial y orgánica siguen un ritmo armonioso, reconociendo un fundamento ancestral que trasciende los espacios locales y, sin llegar a un solipsismo, aspira a una aprehensión totalizante de lo telúrico. Esto lo lleva a enfrentar los temas del tiempo y la muerte de una manera más optimista. Al interrogarse: "...¿quién, quién hilará después el hilo que hilaremos...?", no lo hace con angustia ni con el escepticismo irónico que encontramos en otros autores que se han planteado algo semejante. Esta pregunta supone tácitamente su propia respuesta. La ruptura de la sintaxis y de la concordancia de los tiempos verbales ("hilará ... hilaremos") registra otros niveles de significación: (1) el hilo que alguien hilará es el hilo que nosotros mismos hilamos, y (2) quienes hilan el hilo eterno seremos nosotros mismos. Esto va en íntima relación a los poemas anteriores y no implican una ruptura temática. Así como en "Carbón" o "Aquí cae mi pueblo" el sujeto se identifica con su pasado ancestral y lo continúa, en "Un bárbaro en el Asia" la identificación se da con el futuro, suponiendo un proceso cíclico incesante y eterno.

Es indiscutible que el pensamiento oriental repercute en el pensamiento del poeta, pero el influjo no llega a provocar un vuelco o una ruptura en su visión de mundo, simplemente lo lleva a una nueva manera de comprender y expresar su certeza en un fundamento primordial, en una identidad que trasciende lo temporal contingente y que va más allá (y a la vez más al fondo) de su contexto inmediato.

Resulta importante señalar que este poema fue escrito en Pekín, en el año 1971. En esa época estaba en Chile la izquierda en el poder. El poeta, centrado en el fondo de su propia identidad y teniendo como eje y punto de referencia su propio ámbito (que durante ese período puede identificarse como Chile), observa y experimenta la vivencia del extranjero con la serenidad que hemos percibido en este poema. En "Domicilio en el Báltico" y "Uptown" (los que veremos a continuación), al poeta le han cortado el cordón umbilical, y en el primer caso, lo han dejado sin puentes ni lazos con su propia realidad. El extranjero, en consecuencia, será enfrentado desde una perspectiva y un tono anímico totalmente diferentes.

Para el análisis de "Domicilio en el Báltico" se transcribe a continuación:

*Tendré que dormir en alemán, aletear,  
respirar si puedo en alemán entre  
tranvía y tranvía a diez kilómetros  
de estridencia amarilla por hora, con esta pena  
a las 5.03  
ser exacto  
y silencioso en mi número como un lisiado  
más de la guerra, mimetizarme coleóptero  
blanco.*

*Envejecer así, pasar aquí veinte años de cemento  
previo al otro, en este nicho  
prefabricado, barrer entonces  
la escalera cada semana, tirar la libertad  
a la basura en esos tarros  
grandes bajo la nieve,  
agradecer,*

sobre todo en alemán agradecer,  
supongo, a Alguien. (9)

En las tres primeras líneas advertimos un grado de ironía sin humor. A los actos más vitales (dormir... respirar...) se les ha desgarrado hasta de su propio lenguaje, para insertarlos en una realidad totalmente ajena. El sujeto expresa con amargura y desolación su destierro en un mundo que ignora su propia identidad y que lo atrapa en un orden preestablecido sin cuestionamiento alguno, exigiéndole la anulación completa del ser individual hasta el extremo de borrar su propio registro lingüístico: al poeta le han llegado a silenciar su propia voz. El marco textual del poema será el único espacio de la verdad para el sujeto.

Además de "dormir" y "respirar", el poeta tendrá también que "aletear" ("si puede") en un desesperado, inútil y casi grotesco intento de liberación. "Aletear" y no "volar" porque todo intento de elevación está condenado y degradado de antemano. El ave aletea cuando agoniza, o cuando simplemente no puede volar. En el caso del sujeto poético, es la parodia de su vuelo imposible.

Todo esto implica una estructura ajena y alienante que niega toda expresión vital y que se proyecta a todos los niveles temporales. La cadencia monótona y melancólica de los tranvías amarillos viene a negar con su ritmo reiterativo todo fluir temporal: el tiempo se detiene, llegando a anular en su cadencia toda proyección espacial ("...diez kilómetros de estridencia amarilla por hora..."). El sujeto se ve inserto como un engranaje más en esta estructura impuesta "...con esta pena a las 5.03 viéndose obligado a "...ser exacto y silencioso oponiendo su dolor y desolación a la secuencia absurda del tiempo cronológico en un *ahora* angustiados. En "Aquí" auto-afirmativo de los poemas anteriores ha desaparecido por completo, y el "aquí" de este texto sólo subsiste como evidencia de una nada pesadillesca: "...Envejecer así, pasar *aquí* veinte años de cemento previo al otro En lugar de la "roca de la identidad" tenemos "...este nicho prefabricado..." donde todo ser y hacer carece de sentido y queda reducido a un conjunto de secuencias monótonas de actos desprovistos de toda significación: "...barrer entonces la escalera cada semana, tirar la libertad a la basura en esos tarros grandes bajo la nieve Y finalmente se cierra el poema con el mismo recurso de la ironía sin humor: "...agradecer, Sobre todo en alemán agradecer, supongo, a Alguien El poeta se ve totalmente escindido de *lo propio*, de su identidad ancestral. En la pequeña ciudad alemana se encuentra arrojado en una sociedad que ignora su identidad por completo y lo considera un mero sobreviviente de un mundo derrotado: "...como un lisiado más de la guerra." La Alemania socialista no demuestra interés alguno en comprender el socialismo chileno y ve en el poeta tan solo la evidencia de una derrota. Este debe "...agradecer..." a una presencia que le es desconocida y que se le prohíbe descubrir: "...agradecer, supongo, a Alguien

Sin embargo, aun en la experiencia de aquella desolación, no hay en "Domicilio en el Báltico" una condena al socialismo y, por lo tanto, es ocioso y malintencionado tratar de encontrar entre líneas algún manifiesto ideológico anti-marxista. El texto no admite semejante lectura y, simplemente, nos comunica el dolor del exilio (cualquiera que éste sea), un *dolor universal* y así como en Alemania Oriental, podía haber sido escrito también en Alemania Occidental, Londres, París, Estocolmo, Moscú, Nueva York, Provo (Utah), o mucho peor aun, en el Chile de la última década. "Un bárbaro en el Asia" tendría un tono parecido a este poema si hubiera sido escrito cinco años después. Pekín, en el año 1971, no aparece como un ámbito desolador porque el sujeto supone la certeza de lo propio (*su* realidad, a la cual

representa). Esto le permite, desde su punto de referencia, percibir ese fundamento poético universal que permite el reconocimiento mutuo en la diversidad. En "Domicilio en el Báltico" los nexos con dicho punto de referencia le han sido truncados. Este poema supera todo objetivo político y constituye una de las expresiones más geniales de la *vivencia del exilio* en la literatura hispanoamericana de este siglo.

Una instancia diferente en la expresión poética del exilio puede encontrarse en el poema "Uptown", donde el sujeto expresa su estupefacción y rechazo ante un mundo monstruoso, degradado y degradante al extremo, y donde todo valor personal se desfigura como ante un espejo cóncavo. La visión pesadillesca de Nueva York retorna en cierto modo la experiencia de García Lorca ante los trenes subterráneos ("sierpes") y se registra entre la alucinación onírica y el prosaísmo de una realidad brutal. Si en "...el Báltico" no había rechazo ni degradación del contexto foráneo, aquí sí lo hay, y en este rechazo terminante el poeta reafirma implícitamente las bases de su identidad.

A través de todo el poema (demasiado extenso para ser transcrito en integridad), vemos una sucesión de imágenes que siguen la velocidad vertiginosa y frenética de Nueva York, a diferencia de la lentitud y monotonía del Báltico. Así, podemos extraer del texto significantes tales como:

*Por céntimos sesenta vuela usted entonces este agujero culebrón  
y rectilíneo*

*.....vejetez  
vellosa, venenosa, sentada aquí en el subway, sucia, los pies  
tan lejos del Altísimo.*

*Pies pintados para la mercancía del ser  
con un número, el beso  
vicioso de la mirada hasta la úngula  
lasciva, cierta serpiente que nos remonta el ojo  
que perdimos en el parto con el oxígeno...*

.....

*Como ahora tan párpado sin Pestañas Postizas: ¿pero si va a estallar  
con vidrios y todo la fanfarria de este Expreso, si  
van a volar plumas de sangre, si van  
a salir disparados de una hilera  
tiesa a otra en el fósforo  
dialéctico del hongo los pulmones  
a medio respirar?  
A medio respirar:... (10)*

Y a través de esta sucesión sentimos la presencia del sujeto, cuya voz que enuncia finalmente el desconcierto, la angustia y la desintegración de ese mundo totalmente ajeno que ve pasar ante sus ojos.

No obstante, el sujeto poético no se ve ya desarraigado y perdido en un mundo en el que debe sobrevivir. La angustia del Báltico se ve reemplazada por la certeza de haber recuperado lo propio: "la roca de la identidad". El poeta *observa* en el exilio, pero no se siente formando parte de todo aquello, ni tampoco siente la obligación de



tener que sobrevivir allí. Simplemente contempla y es testigo de un mundo ajeno y en pleno proceso de descomposición. *50 poemas* ha sido publicado en 1982, cuando Gonzalo Rojas está ya de regreso en Chillán (Chile), y en su Torreón del Renegado.

En Enrique Giordano, *Poesía y Poética de Gonzalo Rojas*. Ed. Monografías del Maiten, Instituto Profesional del Pacífico. Chile, 1987.

## NOTAS

- 1.- Pablo Neruda, "Arte poética", en José Olivio Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1919-1970* (Madrid: Alianza Editorial, 1973) p. 304.
- 2.- Gonzalo Rojas, *50 poemas* (Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes, 1982).
- 3.- Gonzalo Rojas, *Oscuro* (Caracas, Monte Avila Editores, 1977) p. 166.
- 4.- Como afirmara en la entrevista que le hiciera el diario *El Mercurio* con motivo de su regreso a Chile.
- 5.- *50 poemas*, "Carbón", p. 62.
- 6.- *Ibidem*, "Transtierro", p. 72.
- 7.- *Oscuro*, p. 48.
- 8.- *50 poemas*, "Un bárbaro en el Asia", p. 70.
- 9.- *Ibidem*, "Domicilio en el Báltico", p. 71.
- 10.- *Ibidem*, "Uptown", pp. 76-77.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: [archivochileceme@yahoo.com](mailto:archivochileceme@yahoo.com)

**NOTA:** El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que

correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007 