

EVALUACION DE TRABAJO DE GRADO  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA: LINGUISTICA Y LITERATURA


TITULO: Héctor Rojas Herazo o la Nostalgia del Retorno  
Nocturno

ESTUDIANTE: Eduar Arroyo Rocha

NOTA DE ACEPTACION:

APROBADO

\_\_\_\_\_  
Presidente del Jurado (Asesor)

  
\_\_\_\_\_  
Jurado.

  
\_\_\_\_\_  
Jurado.

Fecha: febrero 19 de 1999

HECTOR ROJAS HERAZO O LA NOSTALGIA DEL  
RETORNO NOCTURNO

EDUAR ARROYO ROCHA

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA

1998

**HECTOR ROJAS HERAZO O LA NOSTALGIA DEL  
RETORNO NOCTURNO**

**EDUAR ARROYO ROCHA**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título  
INVESTIGADOR EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
CARTAGENA**

**1998**

## CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCION	4
1. HECTOR ROJAS HERAZO O LA NOSTALGIA DEL RETORNO	
NOCTURNO	18
1.1 LA NOSTALGIA DEL RETORNO NOCTURNO	18
1.2 IMAGEN CORPORAL	20
1.3 IMAGEN DE LA CASA	33
1.4 IMAGEN ACUATICA	37
1.5 IMAGEN TELURICA	42
6. CONCLUSION	46

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA	
CENTRO DE INFORMACION Y DOCUMENTACION	
FORMA DE ADQUISICION	
Compra _____	Donación <input checked="" type="checkbox"/> Canje _____ U. de C. _____
Precio \$ _____	Proveedor <i>Programa de Liquidación</i>
No. de Acord. <i>36024</i>	No. de ej. <i>2</i>
Fecha de ingreso. DD <i>01</i>	MM <i>04</i> AA <i>99</i>

## INTRODUCCION

Héctor Rojas Herazo (Tolú 1921) tal vez pueda considerarse un artista integral si se tiene en cuenta su militancia en tres frentes creativos: narrativo, lírico y pictórico. Sin el ánimo de entablar aquí una discusión sobre en que frente el artista toludeño desempeña mejor su labor, el presente ensayo abordará uno de ellos: el lírico.

La producción poética de Rojas Herazo marca una trayectoria que puede describirse desde la aparición de su primer poemario, *Rostró en la soledad*<sup>(1)</sup>, hasta el último que lleva por título *Las úlceras de Adán*<sup>(2)</sup>. Entre uno y otro libro aparecen intercalados, en orden cronológico: *Desde la luz preguntan por nosotros*<sup>(3)</sup>, *Tránsito de Caín*<sup>(4)</sup> y *Agresión de las formas contra el ángel*<sup>(5)</sup>.

Las anteriores son, pues, las obras, y con ello el conglomerado de imágenes, que configuran el universo poético de Rojas. Este universo Rojasheraziano establecerá, al parecer, su *unidad e identidad*, a partir de lo que aquí denominaremos como *rasgo definitorio*. Describir, explicar, ilustrar y justificar tal rasgo, será el objetivo fundamental de nuestro proceso interpretativo.

Quienes de algún modo han apreciado la poesía de Rojas (6) no dejan de presentar,



como rasgos definitorios de la misma, *un sentido fisiológico y visceral que se manifiesta en una búsqueda, casi compulsiva, en la substancia íntima del hombre.*

Será García Márquez el primero en mencionar el rasgo definitorio presente en la poesía de Rojas Herazo cuando con motivo de la publicación *de Rostro en la soledad*, comenta en 1952:

Y ahora, todavía jadeante, sin haberse tomado siquiera una tregua para purificar su ángel de *tanta humanidad*, levanta ese *montón de entrañas, de glándulas, de vísceras calientes y vivas*, y literalmente nos arroja a la cara en cincuenta páginas y un título: *Rostro en la soledad*<sup>(7)</sup>.

Podemos apreciar cómo las palabras de García Márquez confieren, al conjunto de poemas que constituyen *Rostro en la soledad*, un sentido fisiológico y visceral, cuya lectura puede sugerirnos la inmersión en la selva glandular en donde se destaca *la presencia del hombre revalorado mediante sus mismos jugos gástricos*, dando como resultado ese "ángel de tanta humanidad" mencionado en la cita.

La afirmación de García Márquez se tornará válida no sólo *para Rostro en la soledad*, sino para las subsiguientes producciones poéticas, en la medida que manifiesten el tópico glandular que logrará, al parecer, constituir el cordón medular del universo



poético de Rojas Herazo.

Lo anterior puede corroborarse si conocemos las interpretaciones, que con el transcurso del tiempo, han surgido sobre la poesía de Rojas, y que parecen poseer una influencia de García Márquez. Es así Como se vuelven un tanto familiares las apreciaciones que Darío Jaramillo Agudelo hace, treinta y seis años después que García Márquez, cuando ya Rojas tiene publicado su cuarto poemario:

Rojas Herazo será el primero en construir su poesía *sobre la cruda y acezante materialidad del cuerpo ( ... )* En esta poesía hay *un olor vivo; hay uñas y dientes, hay huesos y entrañas*<sup>(8)</sup>.

De tal modo que también para Jaramillo Agudelo, existe una implicación de lo corpóreo en la poesía de Rojas. Poesía que instaura al hombre desde su propia fisiología<sup>(9)</sup> descubriéndose, al parecer una nueva dimensión del cuerpo.

Las apreciaciones de Jorge García Usta no parecen alejarse de la línea manejada por Darío Jaramillo :

Por primera vez en la poesía colombiana, *se concibe al hombre como unidad biológica ( ... )*. A cada momento estamos ante quien *nos recuerda que no estamos hechos solamente de dulces maneras del alma y del sueño: también*

*de orines y sémen y glándulas ( ... ) El hombre, totalidad física suprema del mundo ("hemisferio vivo"), es una síntesis de elementos corporales<sup>(10)</sup>.*

Resultan emparentadas la afirmación de García Usta con la de Jaramillo Agudelo, al conferir ambas, a Rojas, la primacía en tratar el tema del hombre como instancia glandular en el contexto poético colombiano. Por consiguiente, asistimos a una poesía que nos convida a echar una mirada sobre nosotros mismos para *recordarnos* - y con ello *afirmar* - toda *una geografía visceral*.

Sin abandonar la línea de las anteriores apreciaciones, Mario Rivero caracteriza la producción poética de Rojas Herazo como :

*Poesía del cuerpo, de la condición humana, indaga en lo tangible, vívido en una fluencia terrenal<sup>(11)</sup>.*

Tal *concepción del hombre insiste en su esfera material-corporal*, espacio donde éste nuevo *hombre fisiológico* parece obtener plena realización.

Fernando Charry Lara seguirá insistiendo en la mirada fisiológica de Rojas sobre el hombre:



Cuando el ser humano pretende *inquirir acerca de sí mismo* no encontrará oportunidad distinta a la de *replegarse sobre su íntima substancia*<sup>(12)</sup>

Aunque no profundice sobre las causas de ese replegamiento íntimo, Charry Lara, acepta en el *universo poético de Rojas un discurso intimista resuelto en el replegarse del hombre sobre su misma esencia corpórea.*

Por último, es Yolanda Rodríguez quien nos ilustra de mejor manera ( en el sentido que parece subsumir todas las demás consideraciones ) ese fisiologismo presente en la poesía de Héctor Rojas Herazo:

En efecto uno de los rasgos más característicos de la obra poética de Rojas Herazo es la preferencia casi obsesiva por el *autorreconocimiento físico y biológico del hombre*, el poeta invita al lector a palpase desde dentro *como una forma de derrotar la mimetización que lo haría insensible al dolor y al sufrimiento.* Quizá Herazo intente decir que *la agonía, el miedo y el dolor del hombre son precisamente la manera para que éste sea más humano.* Por ello debe acceder, en primer lugar, a *la terrible lucidez de su constitución orgánica, experimentar hasta la saciedad sus secreciones*<sup>(13)</sup>.

Las anteriores apreciaciones, hechas cuando el maestro Rojas ya ha publicado todos sus poemarios sugieren la posibilidad de una lectura, de la poesía Rojasheraziana, desde un discurso fisiológico-visceral. Lectura que planteará el *redescubrimiento glandular del hombre como procedimiento para liberarlo de toda insensibilidad ante el dolor, el sufrimiento y la agoniá* ( si se quiere, el tiempo; la muerte). Esto es algo que puede entenderse, si retomamos a Charry Lara, en términos de *un replegarse en substancia íntima, o sea, en un refugio fisiológico*.

Todas las interpretaciones hasta el momento aludidas, constituyen un valioso aporte en la orientación de nuestro estudio sobre la poesía de Héctor Rojas Herazo, debido a que fundamentan y confirman nuestra intuiciones iniciales<sup>(14)</sup> haciéndonos compartir la propuesta<sup>(15)</sup> de tomar *el componente fisiológico-visceral-circunscrito a la esfera de lo material-corpora como rasgo definitorio del universo poético de Rojas Herazo*.

Ahora, una justificación amplia y válida de tal rasgo definitorio será a su vez, nuestro aporte. Es necesario, entonces, apropiarse de aquellos elementos interpretativos que sirvan para tal fin. Dichos elementos son discernibles desde lo que hemos llamado el modelo de Durand, cuyos planteamientos teóricos tomamos de Gilbert Durand en su libro *Estructura antropológica de lo imaginario*<sup>(16)</sup>.

Pero ¿Por qué tomamos precisamente el modelo de Durand como apoyo teórico en nuestro estudio sobre la poesía de Rojas?

El modelo de Durand, como método contemporáneo de análisis, indaga al *hombre no como unidad ontogenética sino filogenética, en cuya psiquis están presentes "fuerzas" propias del imaginario* que vienen a confirmarse en todas sus presentaciones psico-socio-culturales. Tales "fuerzas", *que se resuelven en imágenes, cruzan todos los saberes del hombre -desde el científico hasta el creativo- constituyendo el patrimonio imaginario de la humanidad* y que será generado por el llamado Trayecto Antropológico <sup>(17)</sup>.

*En la importancia que concede Durand a la imagen, radica, por una parte, la pertinencia de nuestro enfoque. Al respecto, no hay que olvidar la poesía como género que tiende a revitalizar la imagen, su elemento constitutivo. Y ahora, es preciso anotar que Héctor Rojas Herazo aparece como un poeta preocupado, ante todo, por las imágenes que modela. Preocupación que parece apoyarse en su cultivo de la plástica. Sobre el particular, Jorge E. Ruiz anota:*

El canto se sostiene en la imagen, la palabra es, a veces, pura plástica <sup>(18)</sup>

Plasticidad que también corrobora José Raél Arango:

No sólo en el mundo tremendo de sus pinturas muestra Rojas Herazo la potencia de su habilidad plástica. Su poesía desarrolla en función del lenguaje la mayor plasticidad que puede verse actualmente en la poesía colombiana (...) sin duda alguna estas condiciones de vigor, plasticidad y vehemencia literarias, están determinadas por razones de orden biológico<sup>(19)</sup>.

Ambas afirmaciones - que aquí compartimos - sostienen la preponderancia de la imagen en la poesía de Rojas Herazo.

Así, la importancia de la imagen, tanto para Héctor Rojas Herazo como para Durand, establece la coincidencia que explica, en parte, la utilización de nuestro modelo. Por otro lado, la explicación se completa cuando tratamos de hallar las causas que generan al rasgo definitorio, presente en las imágenes poéticas de Rojas, precisamente mediante los postulados de Durand. Es entonces, *como ese replegarse del hombre en su substancia fisiológica, esa revalorización de la geografía visceral, puede entenderse como un impulso creativo del poeta, vivo deseo, por volver a construir su refugio desde la interioridad.* Aspecto éste que configura, en el

imaginario de poeta, *la nostalgia por el retorno*, que en Rojas es de carácter nocturno.

Todo *refugio*, sea cual fuere, *presupone* una *huída* de algo. Por consiguiente, vale preguntarse: ¿De qué huye Rojas Herazo, el poeta? Para dar respuesta a tal interrogante, y seguir justificando nuestro enfoque, nos remitimos, por supuesto, a los planteamientos Durandianos.

Según Durand, existe para el hombre un *temor primigenio ante la temporalidad* (connotado negativamente en todas las culturas, puesto que se hace sinónimo de decadencia y muerte) y sus diversas manifestaciones. Así que, el imaginario humano, no busca sino *defenderse del tiempo*, el cual llega a poseer metafóricamente hablando, sus propios *rostros*, que Durand clasifica en tres: Teriomorfo, nictomorfo y catamorfo (Durand, pp 63-113). Ya sea por razones sensoriomotrices, psíquicas o antropológicas, estos tres tipos de rostros presentan la temporalidad y la muerte para el hombre, creándose la necesidad, entonces, de huir de ellos.

El rostro teriomorfo acoge los símbolos animales y los relativos al movimiento; el nictomorfo, las imágenes de la noche y los seres y objetos que la habitan, así como la figura femenina y los contingentes (corporales, acuáticos y teluricos); el catamorfo, concierne a los símbolos de la caída.

La huida de los rostros temporales, por parte del hombre, se da en dos sentidos: la distancia o adhesión, es así como para Durand existe una amplia bipartición del imaginario, uno lo ha denominado Régimen Diurno de la imagen, otro Régimen Nocturno. Ambos –que son antitéticos– poseen sus propias características y modos de operar. El primero, mantendrá una actitud diarética ante los rostros del tiempo, así que todas las imágenes que generen establecerán una relación de separación o rompimiento ante los símbolos que acoge cada rostro. Por el contrario, el Régimen Nocturno, conservará, ante los rostros temporales, una actitud de síntesis, lo cual, a su vez, establecerá una relación de confusión, unión y adhesión <sup>(20)</sup>. Tales actitudes estarán orientadas por sus respectivas dominantes. Estas dominantes son tres: posición, nutrición y copulativa. La primera se circunscribe al Régimen Diurno, las restantes al Régimen Nocturno.

Cada una de las dominantes orientará y desarrollará la presentación simbólica hacia materias de predilección, o sea que, circunscrita a cada régimen, van a suscitar un material imaginario donde puede hallarse las siguientes correspondencias:

1. La dominante posición exigirá materiales luminosos y visuales, así como técnicas de separación y purificación, cuyas realizaciones simbólicas, se concretarán en elementos tales como la flecha, la espada, el cetro, el sol, el guerrero, etc.

2. La dominante digestiva reclamará materiales tales como la nocturnidad, concavidad, profundidad, interioridad asociada a técnicas de excavación, penetración y unión (síntesis), cuyas realizaciones simbólicas se concretarán en elementos como el agua, la tierra, la luna, la gruta, el vientre, etc.
3. La dominante copulativa, exigirá materiales rítmicos y estacionales que puedan realizarse simbólicamente en la rueda o el torno.

El imaginario humano fluctuará, al parecer, entre dos regímenes de la imagen bien definidos: el diurno y el nocturno. Dadas las características que presenta este último –sus dominantes, técnicas, concreciones simbólicas-, y aquellas asignadas al rasgo definitorio de la poesía de Rojas Herazo –lo fisiológico, visceral, glandular que propone una visión material-corporal- hallamos cierta correspondencia que nos permite perfilar *el imaginario* del maestro toludeño hacia el *Régimen Nocturno de la imagen*.

De tal modo que, la importancia de la imagen, cara tanto a Rojas como a Durand, y la descripción, explicación, ilustración y justificación del rasgo definitorio de la poesía de Héctor Rojas Herazo, a partir del Regimen Nocturno (lectura nocturna del texto poético, por así decirlo), constituye, en conclusión, la pertinencia del enfoque utilizado en nuestro estudio.

Así mismo, señalar una nocturnidad presente en el imaginario de Rojas nos permite plantear que: *Todo el sentido fisiológico, y que perfila una nostalgia por el retorno de connotación cósmica* <sup>(21)</sup>, manifiesto en la poesía de Rojas Herazo, será *producto de una visión nocturna del imaginario*. De este modo, podemos considerar a Rojas como un poeta nocturno <sup>(22)</sup>.

Para comprobar lo anterior, necesitamos, por supuesto, nuestro corpus de estudio. Este lo conformará una selección que incluirá poemas, a nuestro parecer los más significativos <sup>(23)</sup>, tomados, en forma indistinta, de cada uno de los poemarios publicados por Rojas Herazo. Tal proceder, nos permitirá corroborar lo que se esbozó en el rastreo crítico-bibliográfico ya reseñado: que el sentido fisiológico-rasgo definitorio de la poesía de Rojas- cruza a lo largo y ancho, toda la producción poética del artista toludeño.

Finalmente, sin olvidar la intención que conlleva la selección de nuestro corpus, pasamos a desarrollar nuestro proceso interpretativo en el siguiente artículo que, por razones ya planteadas en esta parte introductoria, lleva por título: **HECTOR ROJAS HERAZO O LA NOSTALGIA DEL RETORNO NOCTURNO.**

-----  
1. Rojas Herazo, Héctor. Rostro en la soledad. Antares. Bogotá, 1952





2. \_\_\_\_\_ . Las úlceras de Adan. Norma. Santafé de Bogotá, 1995.
3. \_\_\_\_\_ . Desde la luz preguntan por nosotros. Kelly-Bogotá, 1956.
4. \_\_\_\_\_ . Transito de Caín. Antares. Bogotá, 1953.
5. \_\_\_\_\_ . Agresión de las formas contra el angel. Kelly-Bogotá, 1961.
6. En realidad han sido muy pocos los interpretes de la obra poética de Rojas. Incluso, los estudios profundos sobre la misma llegan a ser casi inexistentes, lo cual no sucede para la narrativa. En la revisión critica-bibliografica realizada sobre la poesía de Rojas, nos hemos quedado con aquellos autores, cuyas interpretaciones aparecen interconectadas al señalar la particularidad de la misma, la cual radica en *el acentuado fisiológismo que tiende a revalorizar lo corporal*. Nos referimos a los trabajos de Gabriel García Márquez, Darío Jaramillo Agudelo, Mario Rivero, Fernando Charry Lara, Jorge García Usta y Yolanda Rodríguez. Serán, pues, a quienes apelaremos en esta parte introductoria.
7. GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. Rostro en la soledad. En García Usta, recogido por Jorge García Usta en: *Visitas al patio de Celia*. Lealón. Medellín, 1994. P.p. 11-12.
8. JARAMILLO AGUDELO, Darío. Poetas colombianos nacidos en los veinte. Revista casa Silva. Bogotá. 1988, P.p. 122.
9. Algo único en el panorama poético del país, si se tienen en cuenta el tratamiento que del hombre realizan *las generaciones precedentes: piedra y Cielo, Los Nuevos, los Centanaristas...* todos ellos *apuntan más a la idealización o sublimación del hombre que a indagar en su soporte glandular*.
10. Op. Cit, García Usta, P.p 45-47.
11. RIVERO, Mario. Rojas Herazo desde el fondo del patio. En *Magazín Dominical de El Espectador* ( 604 ), 1994, P.p 3.
12. CHARRY LARA, Fernando. Poesía y poetas colombianos. Procultura/ Nueva biblioteca colombiana de cultura. Bogotá, 1985, pg 124.
13. RODRÍGUEZ CADENA, Yolanda. La producción poetica de Héctor Rojas Herazo. En *Dominical El Herald*, Barranquilla ( 898 ), 1998, pg 9.
14. Pues, el carácter fisiológico-visceral era algo que nos ofrecía las previas lecturas que hicimos de la poesía de Rojas, lo cual, a su vez, orientaria nuestro rastreo crítico-bibliográfico.

15. Aquí hay que hacer una concesión, y es la imposibilidad de olvidar todo el carácter irreductible, plurisignificativo, polisémico, etc., que entraña la obra artística. De ningún modo queremos ser categóricos cuando establecemos lo fisiológico como rasgo definitorio de la poesía de Rojas Herazo, sólo deseamos aportar un elemento válido para la mejor comprensión del texto poético.
16. DURAND, Gilbert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus. Madrid. 1982. En el presente artículo trabajaremos esta edición, cuando haya necesidad de remitirnos a una cita, optaremos por colocar el apellido del autor y el número de página entre paréntesis.
17. Parafraseando a Durand, este consiste en el incesante intercambio que existe entre lo imaginario (pulsiones subjetivas) y el medio cósmico social (intimaciones objetivas). Este concepto es básico para comprender la génesis recíproca de las imágenes en el ser humano.
18. RUÍZ, Jorge Eliecer. Desde la luz preguntan por nosotros. En García Usta, Op. Cit. P.p 25
19. ARANGO, José Raél. Héctor Rojas Herazo o La angustia cósmica. En García Usta, Op. Cit. P.p 32
20. Es así como aparece el concepto de Eufemización, que consiste en la actitud del Régimen Nocturno de la imagen de invertir todos los valores negativos, atribuidos a los rostros del tiempo por el Régimen Diurno, en positivos, benévolos y protectores.
21. En la medida que retornar al cuerpo responde al deseo de volver a reestablecer un orden perdido: La imagen arquetípica de la madre protectora.
22. En el sentido que su producción poética se inscribe, dada sus características, en el Régimen Nocturno de la imagen.
23. Los poemas, tomados de las ediciones citadas, serán los siguientes:
- Rostro en la soledad*: "La casa entre los robles" y "Los grandes gusanos".
- Desde la luz preguntan por nosotros*: "Noticias desde el hombre", "Aldebarán", "Primera afirmación corporal", "Jaculatoria corporal", "Hermano entre las lámparas".
- Tránsito de Caín*: "Tránsito de Caín".
- Agresión de las formas contra el ángel*: "Expedición a la noche de mis glándulas" y "Regocijado el viajero hace ofrenda del litoral a su hijo".
- Las úlceras de Adán*: "Epitafio y Contando con los dedos".

## 1. HECTOR ROJAR HERAZO O LA NOSTALGIA DEL RETORNO NOCTURNO

### 1.1 LA NOSTALGIA DEL RETORNO NOCTURNO

Todo el sentido fisiológico presente en la obra poética de Rojas Herazo, propondrá una *nueva percepción del hombre*. Ahora, éste puede ser visto en toda su extensión glandular, estableciéndose un nuevo orden *desde lo corporal*.

Pero el fisiologismo en Rojas, entraña, al parecer, connotaciones que rebasan una mera revaloración del cuerpo y su tránsito material. Tales connotaciones, apreciadas desde la óptica psicocrítica, proponen que el *fisiologismo en Rojas*, con toda su carga de *autorreconocimiento y expedición corporal*, responde a la estructura del *retorno nocturno*.

Así, el poeta, como resultado quizá de un estado compulsivo de su imaginario, desea reestablecer un orden perdido<sup>(24)</sup>. Es, a partir de este momento, donde empieza a perfilarse lo que hemos llamado una Nostalgia del retorno nocturno.

La necesidad del retorno, si la interpretamos desde el Régimen Nocturno, podemos plantearla como el resultado de la actitud<sup>(25)</sup> del imaginario del poeta ante la percepción de *lo temporal*. El imaginario de Rojas enfrenta los rostros de tiempo, y neutraliza sus valores negativos valiéndose de la eufemización. Este proceder dará como resultado la presencia, en las imágenes poéticas, de elementos nocturnos –ya eufemizados– que pueden considerarse como *arquetipos isomorfos*. Entre los arquetipos isomorfos –vinculados al Régimen Nocturno–, tenemos aquellos que se construyen, principalmente, sobre el cuerpo, la casa, la noche, lo telúrico y lo acuático. Todos estos los llamamos isomorfos porque, gracias a sus relaciones intrínsecas, pueden confluir y formar la esencia de todo retorno nocturno: *la gran imagen arquetípica del vientre nutricio y materno*.

Por consiguiente, *la nostalgia del retorno*, que responde a *la gran imagen arquetípica* señalada, es la que otorgará sentido a todos los elementos nocturnos presentes en la poesía de Rojas Herazo, caracterizando, a su vez, el rasgo definitorio de la misma.

A continuación, nos detendremos en las distintas imágenes, arquetipos isomorfos, construídos con base en elementos tales como el cuerpo, la casa, lo acuático y lo telúrico, respectivamente. Tales imágenes, como ya lo anotamos antes, corresponderán siempre a la estructura del retorno nocturno, que perseguirá, en últimas, la creación de la gran imagen arquetípica del vientre nutricio y materno.

Cabe señalar que, para la interpretación de los poemas, manejaremos la ediciones ya



citadas en la parte introductoria; así que, sólo nos remitiremos a señalar, entre paréntesis, el nombre del poemario<sup>(26)</sup> a cual pertenece el poema interpretado y el paginaje.

## 1.2 IMAGEN CORPORAL

Este aparte recoge imágenes poéticas que manifiestan una afirmación de lo corporal. Es el cuerpo mismo, espacio de autorreconocimiento y expedición glandular, que se hace refugio y en el cual confluyen todas las características del retorno nocturno.

“Noticia desde el hombre” (DELPON, 9-10), es un poema que presenta un cúmulo de elementos nocturnos, y manifiesta esa expedición glandular que sobredetermina la técnica de excavación. Todas las imágenes, de hecho, pueden expresar una dulce penetración, retorno nocturno, a la interioridad visceral, refugio, de orden cósmico donde El hablante lírico<sup>(27)</sup>, hallará una especie de calma prenatal.

Desde el principio, El hablante lírico, expresa su punto de concurrencia:

Hemos llegado al hemisferio vivo, /al de un hombre  
cualquiera respirando. (p. 9)

Punto de concurrencia centrado en la figura del hombre cotidiano, al cual se le asigna una actividad marcadamente fisiológica: respirar.

Así mismo, El hablante lírico, pasea su mirada para descubrirnos una geografía corporal, ejerciendo el llamado autorreconocimiento fisiológico:

Espuma de sus brazos en avance, /las dárseas del vientre,  
/las adánicas cárcavas del pecho ( ... ) / Todo es sólido,  
cierto, inabarcable, / en sus riveras de sudor y anhelo ( ... ) /  
Cuánta célula arando y suspirando , / qué selva glandular en  
su memoria. (p. 9)

Observamos cómo en las anteriores imágenes, el fisiologismo empieza a desdibujarse y diluirse cuando, establece una especie de ligazón cósmica con otros elementos isomorfos representados en lo acuático, lo telúrico y lo vegetal. Una especie de simbiosis donde cada uno de estos elementos responderá por el otro. Cada uno de estos elementos nos remite, bien sea a lo acuático (espumas, dárseas, cárcavas, riveras), a lo telúrico (sugerido semánticamente en la contraposición fisiológico-telérica: "Cuánta célula arando y suspirando"), y finalmente, a lo vegetal ("selva glandular en su memoria").

El esquema del *descenso*<sup>(28)</sup>, *sustantificación* de la dominante copulativa, aparece sugerido en la siguiente imagen que refleja un penetrar a la interioridad, reafirmado al parecer, por una *sensación excavatoria*:

Vamos a atravesarlo, a verlo, a olerlo ( ... ) / Vamos a conocerlo poro a poro, / suspiro por saliva y diente por diente. (p. 9)

Es insistente la invitación fisiológica por parte del Hablante lírico, quien nos sugiere, de entrada, mediante la recurrencia y concurrencia sensorial ( atravesar, ver, oler, suspiro, saliva son elementos que directa e indirectamente nos remiten a los cinco sentidos de percepción ), una imagen de la penetración. Penetración que propone hurgar en los orígenes, y que justificará la búsqueda de un refugio en los límites de un cuerpo cósmico:

Hemos llegado ya, y en él vivimos. (p. 10)

“Primera afirmación corporal” (DELPON, 11-12), manifestará, también, toda una percepción fisiológica del componente corpóreo:

Dulce materia mía, lento ruido, / de hueso a voz en nervios resbalando,/ tibia saliva, espesa mezcla/ de mis células vivas y de mi lengua. (p.11)

Nuevamente la percepción fisiológica estará emparentada al descenso, acentuada por toda aquella terminología de marcada carga sensorial: dulce materia, lento ruido, tibia saliva, espesa mezcla. La imagen revaloriza un espacio asumido desde la interioridad, y en el cual, El hablante lírico, parece sentirse a gusto, en reposo. De hecho, este descenso digestivo entraña el refugio íntimo que se vuelve obsesión para toda imaginación nocturna. A partir de esto, se da toda una afirmación de la intimidad (Durand, 244).

La caída (temible rostro catamorfo), que es eufemizada mediante la recurrencia al descenso, entendido como un consentimiento o aclimatación a la condición temporal, responde a una especie de asimilación del devenir por el interior.

Para Durand un descenso visceral, implicará una lentitud asociada a una cualidad térmica. Calor que se aleja de todo resplandor fuerte (propio del simbolismo diurno), y se hace dulce y lento:

Dulce materia mía, lento ruido. (p.11)

Penetrar, hurgar, descender, fisiológicamente, presupone la estructura del retorno a una imagen primordial: la placenta.



Afirmarse corporalmente es, pues, retornar a una interioridad arquetípica (feminoide), donde es posible hallar el antídoto contra los rostros temporales:

Este soy yo, lo digo con mi fuego / lo afirmo con mi olor y  
mi latido ( ... ) / Este soy yo, lo digo simplemente: /un  
hombre que se muere por la tarde / para encender al alba su  
garganta,/ un hombre que conoce sin saberlo / a todo lo que  
vive y se incorpora, / a todo lo que muere y resucita. (p. 12)

La imagen propone la unidad de contrarios vida/muerte, a partir del espacio visceral (revalorizado). Unidad cósmica que responderá a un sentido cíclico: muertes y resurrecciones sucesivas que ofrecen la sensación de una anulación de lo temporal.

"Jaculatoria corporal" (DELPON, 119), como el mismo título lo sugiere, este poema se convierte en "la oración del cuerpo"<sup>(29)</sup>, donde la constante petición del *hablante* lírico afirma el espacio corporal que parece convertirse en una especie de santuario:

Dadme por siempre este aire terrenal, / esta tierra que piso  
con mi peso, / este sordo crujido, / este olfato temible, / esta  
frente cerrada por el uso. / Todo esto quiero aquí. (p. 119)

Santuario terrígeno que se niega a abandonar El hablante lírico:

De aquí quiero yo ser, / de este lugar que muerdo con mis  
ojos.

Como ya dijimos, las imágenes no escapan a una imbricación isomorfa; es así como el cuerpo, también puede resultar doblete sensorial de la casa:

Se está tan bien aquí, en esta habitación de las mejillas.  
(p. 119).

Reposo producto de una conquista sensorial de la interioridad, manifiesta en la afirmación del Hablante lírico:

Sintiendo los labios y la frente, / palpándose por dentro ( ... )  
/ Sigue escuchando, sigue gastando dolor ( ... ) / Todo está  
bien para que siga siendo, / siendo lo que te damos y  
deshaces, / siendo polvo de ti, de tus costillas, / polvo de tu  
camino y de tu vientre. (p. 120)

Las imágenes que encontramos en "Expedición a la noche de mis glándulas"  
( AFOCA, 57-58 ) no son ajenas a la caracterización que hasta ahora hemos señalado para los anteriores poemas.

“Expedición a la noche de mis glandulas” señala desde el título, la integración de lo nocturno y lo visceral. Resultando así que, la cavidad visceral, símbolo de intimidad, se convierte en lugar mágico donde, al decir de Durand, las tinieblas pueden revalorizarse en noche. De este modo, al decir de Durand, la amenaza de las tinieblas, puede transformarse en sanidad bienhechora y protectora. (Durand, p. 224)

Toda cavidad implica un hurgar, un penetrar que se refleja en las siguientes imágenes de marcado acento fisiológico:

Atravesando gestos, piel ( ... ) / Penetro en mí, me siento, /  
me palpo en lo profundo. /Hurgo en orígenes. (p. 57)

Todos los componentes verbales de la imagen apuntan a un carácter digestivo (dominante digestiva) que plantea el viaje (descenso) hacia la interioridad. De tal forma, atravesar, penetrar, sentirse, palpar y hurgar responderán a la presencia del esquema del descenso y el acurrucamiento en la intimidad. Es así como el hablante lírico, después de un autorreconocimiento fisiológico, quiere volver a retornar ( sentido cíclico ) hacia una sustancialidad que pretende hallar en su interioridad misma:

Y miro mis planetas viscerales, / mis estrellas de llanto, / mis  
climas interiores, / el ritmo y el sudor de mi substancia. (p.  
57)

La *enumeración* de elementos dispares que tropieza el hablante lírico en su espacio

interior, nos ofrece la posibilidad de entrever un *proceso de microcosmización* donde *la realidad exterior es reducida* a un elemento que la resume, la concreta y la transforma, y ese elemento es el *cuerpo*:

Hay grandes animales (... ) / Hay vastos pueblos con  
horarios ciegos (... ) / y aniquilados puertos. (p. 57)

Nada gratuita se hace la imagen que plantea pueblos con horarios ennegrecidos y puertos aniquilados. Esto confirma, en cierta medida, cómo la interioridad microcosmizada anula la condición temporal: los horarios son ciegos al tiempo, y los puertos que implican la noción de viaje, y con ello lo temporal, aparecen anulados.

Un descenso al microcosmos corporal se convierte, nuevamente, en una manera eufemística de enfrentar a los Rostros del tiempo. Al respecto, Durand señala: "Paradójicamente se desciende para remontar al tiempo y volver a encontrar la calma prenatal" (Durand, 193).

De modo que el hablante lírico seguirá su itinerario visceral, siempre contextualizado en el descenso, descubriendo, a través de una percepción fisiológica, elementos que construyen una corporalidad isomorfa, y por tanto cósmica:

Entonces toco el fondo de mi hiel. / mi revés, mi azufre vivo, / la luz tentacular de mí

deseo,/ el atrás que se baña en mi saliva. / Atravieso mis nervios, / contemplo mis sentidos trabajando, / y miro el arrecife de mis huesos. (p. 58)

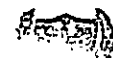
Toda esta imagen acentúa la naturaleza de lo acuático, pues, hay elementos que así lo confirman: hiel, saliva, por lo cual, lo fisiológico se soporta en lo acuático.

El final del itinerario, o mejor, del retorno, condensará la simbiosis de las imágenes isomorfas correspondientes a una instancia de lo corporal y lo acuático:

Y miro más, y busco y me recuento / y sigo en mis arterias  
navegando / Hacia la mar, hacia una mar oscura que limita  
de fósforo mi anhelo. (p. 58)

Deseo, anhelo del Hablante lírico, por el retorno a la mar oscura que bien puede simbolizar - dentro del imaginario nocturno - la imagen de la madre primordial y protectora.

Tránsito de Caín (TC, 13), es un poema de largo aliento que realiza un exordio fisiológico. En este poema el Hablante lírico se dirige filialmente al ser proscrito, Caín <sup>(30)</sup>, y le propone que vuelva sus sentidos hacia su propia materialidad. De este modo, replegarse en la interioridad, será entonces, para Caín, la posibilidad de encontrar el refugio que disipe la errancia impuesta a causa de su crimen:



Caín, hermano, mira fogatas en la niebla, / oye el susurro  
cálido de los olores conocidos ( ... ) /oye el mundo, tu  
mundo, / mordiendo tus sentidos. / Olvida todo, asciende,  
trepa por tus arterias, / asómate a tus ojos, / pega tu vientre  
al hosco pabellón de tu oído. / Vuelve a tus vísceras. (p. 13)

La sinestesia se vuelve el recurso más usual para el hablante lírico en cuanto le permite una mayor confusión entre sus sentidos (interioridad) y el mundo exterior-material. La invitación que se hace a Caín está sustentada en tal confusión.

Cabe señalar que, el sentido de fuego pierde bajo una concepción nocturna su carácter diarético. No será el fuego, con su fuerte resplandor, aquel que separe las tinieblas, sino por el contrario aquella lumbre -íntima-, que invita al recogimiento, o mejor aún, al replegamiento.

Asímismo, los términos que aparecen, tales como ascender y trepar, y que pueden responder al carácter ascencional propio del Régimen Diurno, apuntan más bien a indicar una inversión en el plano mismo de lo corporal: lo alto empieza a confundirse con lo bajo. Esto último explica la imagen:



Pega tu vientre al hosco pabellón de tu oído. (p. 13)

Inversión que es aceptable bajo una mirada nocturna. Pero la inversión se sigue manejando en el mandato que hace el hablante lírico a Caín de "volver a las vísceras", respondiendo esto a la siempre preocupación por el retorno a la interioridad.

Después de la invitación ( fisiológica ) que El hablante lírico ha hecho a Caín, como para que no haya resistencias, advierte la persecución divina:

Caín, ojo de Dios te mira, te rompe, te persigue, te busca  
diariamente por la tierra y por el fuego. (p. 13)

La imagen revela el desamparo que padece Caín, el cual vuelve a reiterarse cuando el hablante lírico interpela:

Te he visto sacudir tu fuerza / como si sacudieras el polvo  
de un camino ( ... ) / barro sin voz ni madre herido en las  
espigas. (p. 13)

Y toda esta orfandad no será sobrellevada, al parecer, si no ocurre una reivindicación de lo visceral, y la insistencia del Hablante lírico, al respecto, es notable:

Enciende en el centro de tu llaga este lirio / este aspergio  
enlutado, / esta brasa que tuesta tus pueriles entrañas.

(p. 14)

La esperanza de una redención de Caín, está sugerida, pues, en una especie de retorno a la interioridad, que debe ser asumida para ser redimida.

“Contando con los dedos” (ULDA, 59), es un poema donde también se da una reivindicación de lo fisiológico. Allí, El hablante lírico plantea el encuentro o más bien, reencuentro- del hombre con su propia fisiología:

Una buena mañana, al despertarte encuentras con tus ojos y  
tus huesos. (p. 59)

A su vez, la vida material corporal se ve reflejada cuando El hablante lírico menciona las acciones cotidianas realizadas por ese hombre que se ha encontrado consigo mismo:

Y te limpias un poco ( respiras suavemente ) / las viejas  
cañerías de la hiel, / te afeitas, escupes en la taza / y te  
escuchas llover entre las piernas.



Este hombre aparece inmerso en toda una serie de pormenores cotidianos que van marcando el itinerario de su existencia. Itinerario que lo aleja de sí mismo, para emplear otro término, lo desarraiga:

Ser mejor cada día, servir a tu bandera, / dar a Dios lo del  
Cesár y al Cesár, lo del viento / lo de siempre. En fin, así te  
sientes. / Y te pones a arreglar tu cajita de lodo, / a clavarle

la luz y la sombra de tu horario, / a usar como quien dice el  
esqueleto. (p. 59)

Pero todo este itinerario culmina con el replegamiento del hombre en su interioridad, como si el cansancio, y desarraigo, producido por ese cúmulo de acciones cotidianas se disiparan al retornar a su corporeidad:

Y regresas a ti, te pierdes en tu asunto ( ... ) / o te quedas  
sentado, oyéndote por dentro. / Así mientras ocurre, así la  
cosa. (p. 59)

Ensimismamiento fisiológico que vuelve a responder a la estructura del retorno: viaje invertido hacia el refugio liberador de toda angustia.

Finalmente apreciamos cómo todos los poemas anteriores plantean imágenes donde *el cuerpo, asumido en toda su plenitud fisiológica y visceral, se convierte en refugio, espacio donde por medio de la eufemización, se metamorfosean los grandes arquetipos del miedo, y se transforman, desde la interioridad, en valores benéficos y protectores. Cuerpo cósmico donde pueden confundirse o unificarse, imágenes nocturnas ( además de la del cuerpo mismo ) tales como la del agua, la tierra, la casa y lo vegetal. Isomorfismo éste que responde al resguardamiento de lo íntimo-atemporal, retorno que implica la búsqueda de una imagen primordial: la placenta.*

### 1.3 IMAGEN DE LA CASA

Es la *casa*, la que establecerá, ahora, la *imagen del refugio íntimo*. Muchas de las características que pueden señalarse para la imagen de la casa, aparecen concentradas en el poema que lleva por título, precisamente, "La casa entre los robles" ( RELS, 8-9 ); el cual manejará, eufemísticamente, uno de los símbolos más representativos de la intimidad: la morada.

El hablante lírico señalará, a lo largo del poema, las características de la casa que habita. Características que no dejan de ubicarse en el plano material corporal, puesto que puede darse una *equivalencia, entre el habitat y el cuerpo*, desde el orden fisiológico o visceral, donde las alusiones íntimas apuntan, al parecer, a crear la imagen del refugio:

La casa era nuestra, buscaba nuestro aliento / como el susto  
de un niño. (p. 8)

Así, estar al interior de la casa, tener sentido de pertenencia hacia ella, es lograr el reposo y la protección.

En las características anotadas sobre la casa, por El hablante lírico, no deja imbricarse el concepto de lo femenino. Esto quiere decir que asistimos a una especie de *feminización de la casa* (Durand, 231), expresada en términos de una *personificación*. De este modo la descripción del Hablante lírico apelará a muchos atributos femeninos y materiales:

( La casa ) por sobre los objetos eran un dulce rumor / una  
espina, una mano, / cruzando las alcobas y encendiendo su  
lumbre / furtiva en los rincones. (p. 8)

Por tanto, *la casa asume y sobredetermina la figura de la madre*, en esta enumeración de *acciones cotidianas* que sólo pueden corresponder a lo materno.

El recurso de la personificación queda reforzado cuando El hablante lírico omite la presencia de la madre y enumera los elementos propios a su entorno filial:



Todos allí presentes, hermanos con hermanas, / mi padre y  
la cosecha, / el vaho de las bestias y el rumor de los frutos.

(p. 8)

En consecuencia, la mención del hermano, la hermana y el padre, sugieren una "ausencia" de la madre. Ausencia aparente en cuanto va a confirmar la presencia de la madre en la casa misma. Nótese también cómo esta imagen presenta *la confluencia armoniosa* entre el hombre ( hermanos y padres ), lo telúrico ( cosecha ), lo animal ( bestias ) y lo vegetal ( frutos ).

La casa se hace espacio concreto donde se está a gusto, y donde ocurre, también, una *integración de lo nocturno*; pues, la noche parece inherente a la casa misma:

Como un don de reposo llegaba a nuestro cuerpo / la noche  
con su carga remota de espigas. / Nuestro pan de anhelo  
resplandor. (p. 9)

Tal nocturnidad no deja de corresponder a *lo digestivo y nutricio- noche que se adentra y que nos trae el alimento.*

“El Hermano entre las lámparas” ( DELPON, 107-108 ), planteará *la simbiosis entre la casa, el cuerpo y lo acuático.*

El hablante lírico del poema realiza todo un ensalzamiento de las virtudes de alguien que llama hermano, y que preferimos tomarlo no en el sentido biológico del término, sino en un sentido más amplio, universal. Dichas virtudes estarán centradas en toda una valoración de lo corporal, asignándole una característica recurrente: lo luminoso. Hacemos hincapié en que un concepto de lo luminoso, propuesto dentro del contexto de lo nocturno, no estará orientado a realizar funciones diaréticas, sino por el contrario, sintéticas, que resuelven en la apropiación fisiológica de la luz:

Te apreciona un incendio de pálidas raíces, / de aceite que  
retorna de apagadas redomas. (p. 107)

Es entonces el encuentro de una luz que retorna, una luz interior, corporal:

Tú eres lumbre, la castidad / el murmullo que regresa con la  
tarde, / las voces que espejean en el aire. (p. 107)

Finalmente, una luz nocturna que se confunde en lo fisiológico:

Tú eres saliva de un vocablo / bajo la luz de la luna.

(p. 107)

Este cuerpo, poseedor de una lumbré fisiológica, asumirá una simbiosis cósmica que involucrará a elementos como la casa, el pozo ( acuático ), el patio ( telúrico ):

Este será tu casa, / este será tu pozo, / este el brocal con que rodearas tu pozo, / y este será el patio para tus árboles. (p. 108)

Así, la casa, puede tomarse como reduplicación sensorial tanto del cuerpo, el pozo y el patio. Estas imágenes isomorfas, bien pueden perfilar el retorno hacia la interioridad: la casa es espacio fisiológico como también acuático y telúrico, hacia donde se devuelve para hallar el refugio primigenio. Es este sentido afirmativo de la casa, lo que nuevamente puede hacer pensar en la imagen arquetípica de la madre protectora.

#### 1.4 IMAGEN ACUÁTICA

Lo acuático en Rojas Herazo, puede manifestarse en la constante presencia del mar. Ahora, los anhelos del retorno estarán dirigidos hacia este gran continente, donde el hombre espera hallar el refugio que lo redima de la temporalidad; ya que,

parafraseando a Durand, la imaginación acuática logra exorcizar toda angustia heracliteana en cuna y reposo.

La imagen acuática tampoco va a dejar de tener imbrincaciones fisiológicas, todo lo contrario, algunas veces aparecerá *un mar* que acabará por confundirse con *el cuerpo mismo*. Isomorfismo que proyectará un mar asimilado en *la interioridad*; tal es el caso de "Aldebarán" ( DELPON, 43-48 ), poema donde El hablante lírico manifiesta una voluntad de unión con el continente marino, el cual representa una intimidad secreta. Tal voluntad de unión puede alcanzar ribetes de una confusión cósmica:

El mar no está en la orilla. / Está en el hombre. / Está en el  
paladar, en la mirada. (p 44)

Imagen que concentra los límites del mar en el hombre mismo. Por tanto, si manejamos la línea del retorno, volver al cuerpo será volver al mar, y en sentido contrario, adentrarse en el continente será replegarse en la fisiología:

Somos sal y hacia la sal marchamos. (p. 45)

La sal, elemento natural y que abunda en todos los mares, es reiterado en la imagen, tal vez, El hablante lírico *desea* recalcar un sentido de interioridad si recordamos,

que dentro de una simbología nocturna, dicho elemento representa la intimidad sustancial:

El mar forma sus islas como un hombre sus dientes ( ... ) el  
mar tiene sus venas de frío entre las olas. (p. 47)

La imaginación nocturna del Hablante lírico lo llevará a desear el refugio, el reposo original (nostalgia del retorno ), y a proyectar en el arquetipo marino. Allí, en el mar, Él hallará la intimidad envolvente, pero la misma nocturnidad hará que ese replegamiento refleje una dulce necrofilia:

Somos de aquí, de este orbe rumoroso, / de este arena con  
olas y naranjas, / de este diario morir frente a la sal, / de este  
pudrirse con caracoles y totumos ( ... ) Esto somos no más:  
mar que se pudre / que camina y se pudre con nosotros. (p.  
45)

De esta manera, en el mar hallamos una muerte benévola e interior; pudrirse es confundirse con el mar mismo, con su sustancialidad, es retornar a nuestro orden primigenio donde el tiempo es materia en reposo.



Pero una adhesión telúrica tampoco deja de presentarse en las imágenes del poema. Una adhesión que tiende a ser cósmica, y por tanto, ha estado desde los orígenes; así lo hace sentir El hablante lírico con sus interrogantes, para luego corroborarlo con su respuesta:

¿Te separas del mar?, / ¿te fundes con la tierra?, / la tierra es sólo mar. El mar la piensa. / La sostiene y la piensa. (p. 48)

Así, puede hablarse de una tríada cósmica: cuerpo-mar-tierra. Componentes isomorfos donde El hablante lírico puede hallar su calma prenatal. Lugar donde es rehabilitado Kronos y la muerte.

"Regocijado, el viajero hace ofrenda del litoral a su hijo" ( AFOCA, 75-76 ), es un poema que sigue proponiendo y revalorizando el continente marino como refugio. El hablante lírico de este poema asume una voz paternal y se dirige a su hijo para describirle todas las bondades del mar, ofreciéndoselo a través de su palabra:

Aquí el tiempo es como levísima gavilla / desplumada en azul  
/ en oro / en voluble esplendor / en nuestras doblegadas por  
la enérgica soberanía del crustáceo. (p. 75)

Espacio acuático donde el tiempo se hace, nuevamente, inofensivo e íntimo, se nocturniza <sup>(31)</sup>, y por tanto, se vuelve lugar donde la felicidad es posible:

Hijo mío, para quien canto / goza y habita esta parda lengua  
de mar. (p.p 75-76)

Habitar será replegarse, acurrucarse en la substancia marina, donde el hijo, según lo expresa El hablante lírico hallará:

La calma que precede los llantos. (p. 76)

Calma prenatal que apuntará, en últimas, una substancialización con lo marino:

Haciéndonos más hijos de la arena, / más caracol, más luto,  
más substancia de pez, espuma y ola. (p. 76)

Queda entonces visto cómo la imaginación nocturna tiende a convertir el continente acuático en lugar de reposo y calma; además de establecer la simbiosis cósmica de la tríada: agua-tierra-cuerpo.

Por consiguiente, un retorno hacia el mar, implicará un retorno al barro o a lo corporal. Este retorno refractario comprenderá la nostalgia arquetípica de volver a la madre primordial.

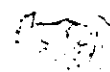
### 1.5 IMAGEN TELURICA

Propondrá esta imagen una revalorización a todo lo concerniente a la tierra, hasta tal punto de hacerla cuna mágica y bienhechora en cuanto continente general (nocturno y feminizado) que acoge y protege.

“Los grandes gusanos” (RELS, 54 ), es un poema cuyas imágenes plantean lo anterior. Allí, El hablante lírico pretende establecer una armonía con lo terrígeno asumiéndose Él - y asumiendo a los demás- como seres metamorfoseados en gusanos (símbolo nocturno). A partir de esta condición, surge un contacto más íntimo con la tierra, y por supuesto, toda una necesidad por penetrarla, adentrarse en ella, retorno nocturno.

El título mismo del poema responde a la metáfora ( telúrica ) que iguala a los hombres con los gusanos, convirtiéndose en antesala de metamorfosis que empieza a tomar forma al comienzo del poema cuando El hablante lírico plantea una afirmación bastante telúrica:

Nos arrastramos. (p. 54)



Para El hablante lírico es cierta la ligazón de hombre con el continente telúrico, negándose a creer que el hombre camine y no se arrastre, El hablante lírico se hace desafiante:

¿Quién dice: esta multitud camina?. (p. 54)

La reiteración más adelante del Hablante lírico demuestra su convicción:

Nos arrastramos. (p. 54)

Ese contacto con lo telúrico, ese arrastrarse, presentará un carácter, al parecer, marcadamente fisiológico y acuático. Y vuelve a hacerse presente, con esto, el isomorfismo de las imágenes nocturnas:

Pesadamente nuestro hilo de baba / la niebla de nuestro  
vaho en los muebles y en los espejos / Y el tiempo espeso /  
llenando nuestros órganos de viscoso alimento. (p. 54)

*Baba, vaho, órganos, viscoso* alimento son elementos que pueden figurar en el entorno fisiológico. Así mismo, junto con niebla y espejos, esos elementos entrañan connotaciones de elementos acuáticos. Para el hombre-gusano, construcción imaginaria del Hablante lírico, entrar en contacto, penetrar en la tierra, sugiere, de algún modo, un adentramiento fisiológico y acuático. Esto puede explicar, la aceptación, en Durand, que establece la confluencia arquetípica de los grandes

continentes: "La tierra, como el agua, es la primordial materia del misterio, aquello que se penetra, aquello que se excava" ( Durand, 225 ).

La naturaleza de lo temporal, bajo concepción telúrica, contenido en las imágenes también cambia ( como ha sucedido en las imágenes estudiadas hasta el momento ). De tal modo que el tiempo se eufemiza, mediante elementos nocturnos que lo imaginan como algo benévolo, cuyas características acuáticas ya no responderán a lo heraclíteo ( lo que fluye ), sino, por el contrario, a una sustancialidad ( detenida, en reposo ) que ofrece protección y alimento. Imagen arquetípica de la madre.

El contacto telúrico, retorno a la tierra, planteado por El hablante lírico, incluirá seres y objetos ligados en torno a lo terrestre, y una apropiación -sensorial y nocturna- de éstos será revalorar su esencia terrígena:

Chupamos con infinitas ventosas / el color de la sillas y las  
sábanas / y la mugre de las sentinas / Y la piel del hermano  
que dulcemente / reconoce el sonido de nuestros órganos. /  
Nuestra boca se multiplica ( ... ) / y alzamos el olfato / el  
terrible y doloroso olfato, sobre los seres. (p. 54)

Esta especie de delectación telúrica, donde al hombre-gusano, asumido por El hablante lírico, se apropia de los seres y objetos que le rodean, revela la voluntad de unión a gusto por la intimidad secreta que origina el retorno nocturno hacia lo

terrestre.

Pero si hablamos de una revalorización de la tumba, como espacio que nos simboliza el reposo y la intimidad funeraria, Epitafio ( ULDA, 14 ) se convierte en el poema que bien puede ilustrarlo:

Tanto viví mi muerte que ahora sueño / morir de vida en  
azorados huesos. (p. 14)

Las imágenes que conforman esta inscripción luctuosa ( epitafio ), plantean la unidad de contrarios mediante la superposición de dos términos antitéticos: vida/muerte. Procedimiento que el plano lírico puede orientar a una confusión de connotaciones cósmicas.

Aparecerá, entonces, una muerte benévola y protectora, confundida en el plano vital. Así, para El hablante lírico, la tumba, lugar de muerte, se convierte en espacio donde la vida se renueva y hacia el cual apunta un retorno nocturno. Volver a la tumba, responderá, nuevamente, al deseo primigenio de tornar a la madre protectora y dadora de alimento.

## CONCLUSION

Las imágenes hasta aquí vistas, y que responden a los isomorfos del cuerpo, la casa, lo acuático y lo terrestre, respectivamente, plantean una simbiosis cuyo elemento preponderante es el fisiologismo. Bajo el Régimen Nocturno estas imágenes provocan una inversión, comprendida como una eufemización de los valores tenebrosos atribuidos a la noche por el Régimen Diurno.

Por consiguiente, las imágenes del cuerpo, de la casa, de lo acuático y de lo telúrico, desalojadas de todos sus valores negativos, contribuyen a modelar un ambiente de voluptuosidad y de felicidad que constituye una rehabilitación de la feminidad. De allí que una nostalgia por el retorno nocturno siempre implique el volver a un orden primigenio: hacia la gran imagen arquetípica de la madre protectora y dadora de alimento.

De tal modo que, la lectura de la poesía Rojashereziana, orientada desde la psicocrítica, nos permitió plantear un modelo interpretativo mediante el cual fue posible identificar elementos que configuran toda una nostalgia del retorno nocturno. Retorno que apunta a un viaje hacia la sustancialidad femenina presente, como soporte arquetípico, en las imágenes estudiadas.

Así mismo, el rasgo definitorio que señalamos para la poesía de Rojas Herazo, halló una posible ilustración y justificación amparados en los elementos interpretativos que nos brindaron los planteamientos de Gilbert Durand, sobre todo, en su concepción nocturna del imaginario.



- 
24. La calma prenatal donde la nocturnidad halla pleno sentido: Eufemización de lo temporal; remontar el paso del tiempo es encontrar la posibilidad del reposo cósmico
  25. Por supuesto, hablamos de una actitud que tiende hacia la integración de lo temporal mismo.
  26. Estos nombres lo manejaremos en forma abreviada, quedando establecidos del siguiente modo: REIS (*Rostro en la soledad*); TC (*Tránsito de Caín*) DELPON (*Desde la luz preguntan por nosotros*); AFOCA (*Agresión de las formas contra el ángel*) y ULDA (*Las úlceras de Adán*).
  27. Término que acuña Juan Villegas para hacer la distinción entre voz poética y autor, como entidades distintas, pero no obstante correlacionadas entre sí (Cfr: Villegas, Juan. *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Nascimientos. Santiago. 1984, pp. 57-63).
  28. Los esquemas deben entenderse como una especie de sustantificaciones de las dominantes. Así para cada dominante corresponderá un esquema.
  29. Cierta sentido religioso parece estar presente en la obra de Rojas, tal vez éste sea tema que permitan plantear otra visión interpretativa de la producción poética del maestro toludeño.
  30. La galería de personajes bíblicos es notoria en Rojas, acentuándose de esta manera el carácter religioso, como ya dijimos que su poesía puede manifestar.
  31. Precisamente lo temporal en la imagen se ha nocturnizado mediante elementos propios a lo nictomorfo: Desplumado (que no vuela), el color, el oro y las

referencias marinas.