



El autor agradece a Patricia Tagle de Rokha,
presidenta de la Fundación Pablo de Rokha,
su estímulo constante durante la elaboración
de esta obra.

Igualmente al poeta Pablo Acevedo
por el imprescindible prólogo.

Registro de Propiedad Intelectual N° 307.756

República de Chile, Año 2022.

Fotografías: César Soto Gómez.

Diseño gráfico, Andrés Padilla García

EL LIBRO DE LOS LIBROS DE PABLO DE ROKHA



César Soto Gómez

LICANTÉN - ILOCA
PIEDRA LISA 2022



PRÓLOGO

Dr. Pablo Acevedo, U. Complutense de Madrid

El Embrión Cósmico de Pablo de Rokha

Trataremos de aprehender, desde un enfoque cercano a una crítica fenomenológica de la estructura de los contenidos simbólicos, aquellas propiedades de emoción y pensamiento que rigen la imago poética del chileno Pablo de Rokha, y que intermedia entre la sensibilidad emotiva del poeta y su relación con el mundo mágicamente representado —amén de rasgos de estilo y una pertinente referencialidad estética co(n)textuada en la vanguardia histórica, que benefician la apropiación crítico-lectora de su poesía—. A partir de uno de los poemas de *Cosmogonía*, ejemplo del óptimo aprovechamiento de las técnicas asimiladas de los diferentes ismos —lo que define en buena medida la esencia de la vanguardia hispanoamericana—, nos extenderemos hacia la visión de conjunto de la poética derrokhiana en su primera época, apoyándonos en sus relaciones con la filosofía de Heidegger, Schopenhauer y Nietzsche, especialmente, a través de una odocrítica que se bifurca en la interpretación activa de los nudos imagológicos e ideológicos, y en la dinámica aprehensión de los elementos intencionales de significación poética.

Pero antes de comenzar lo que constituye propiamente la materia desarrollada de nuestro artículo, procederé a la transcripción, en su totalidad, del poema «Aventurero». Es preciso facilitarle al lector la tarea de acudir al texto íntegro, máxime en el caso de no disponer de alguna de las ediciones que lo incluyen. Téngase en cuenta que, además, el conjunto al que pertenece dicho texto nunca vio la luz pública como tal, ya que el libro *Cosmogonía* no fue editado por el poeta, aunque hay constancia de su intención de llevar a término dicho proyecto, a perpetuidad incipiente. En efecto, *Cosmogonía* es un no-libro, si se me permite la litote; atenuación que no implica la inexistencia del objeto, sino la neutralización esencial de su representación efectiva. Como el no-día no implica la noche, como la no-vida no implica la muerte sino acaso un vivir muriendo, un morir que es la imposibilidad misma de morir¹, del mismo modo que el no-ser expresa una acepción del ser, este no-libro derrokhiano habita el espacio imposible que media entre su truncada voluntad de ser y la irrealidad amniótica de su eterna posibilidad.

1 Como en el archiconocido verso de Santa Teresa, “y muero porque no muero”, esa enfermedad mortal, ese mal del yo, como nos diría Kierkegaard: “la desesperación es la desesperación de no poder incluso morir./ [...] ese suplicio contradictorio, ese mal del yo: morir eternamente, morir sin poder morir sin embargo, morir la muerte” (Kierkegaard, 1995:29).

Aventurero

Oriente de cobre duro, fino y ensangrentado,
de tiempo a tiempo
tendido
de mundo a mundo.

5

¡Voluntad!

10

Soy el hombre de la danza oscura
y el ataúd de canciones degolladas;
el automovilista lluvioso,
sonriente de horrores, gobernando
la bestia ruidosa;
el tallador en piedra de catedrales hundidas;
el bailarín matemático y lúgubre,
coronado de rosas de equilibrio;
el vendedor de abismos, trágico,
de cabellera de ciudades
y un canto enorme en la capa raída.

15

Tren nocturno
con las hojas marchitas y un vientre humoso.

20

¡Ay! cómo aúllan en la tierra cóncava y madura
mis leones muertos...
Voy de estrella en estrella
acariciándole los pechos violados a las guitarras
con mi mano única;
¡oh! jugador,
agarro mi gran rueda de espanto,
despernancada,

25

y la arrojé contra las estrellas,
arriba del cielo, más arriba del cielo
que no existe.

30 Y suelo estarme cuatro y cinco mil lunarios,
como un idiota viejo,
jugando con bolitas de tristeza,
jugando con bolitas de locura
que hago yo mismo manoseando la soledad;
35 entonces me río,
con mis 33 dientes,
entonces me río,
entonces me río,
con la risa quebrada de las motocicletas,
40 colgado de la cola del mundo.

La campana negra del sexo
toca a ánimas adentro de mi melancolía,
y una mujer múltiple y una
múltiple y una
45 como un triángulo de setenta lados y muchos claveles,
se desnuda multiplicando las heridas
sobre mis mundos quemantes y llenos de senos de mujeres
estupefactas².

2 Vid. Pablo de Rokha: *Antología* (Madrid: Visor, 1991), pp. 56-57. Asimismo, puede leerse en Mihai Grinfeld (ed.): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia* (Madrid: Hiperión, 1997).

A continuación procederé al análisis y cotejo del poema «Aventurero», perteneciente al proyecto de Cosmogonía, con otras composiciones del poeta chileno Pablo de Rokha (Carlos Díaz Loyola, 1894-1968), para dilucidar algunos aspectos de la poética de este autor. Escrito entre los años 1922 y 1927, este proyecto de libro —del que sólo se llegaron a publicar algunos poemas dispersos en revistas literarias— significa, por un lado, un ejemplo más de lo caótico, fragmentario, y a veces también disperso de su producción; por otro, una aportación interesantísima dentro de su creación global, así como de la poesía chilena e hispanoamericana de su tiempo.

Pertenecería este título embrionario, pues, a su primera etapa o período poético³, que comprendería los años 1916 a 1930, caracterizados por la expresión desmesurada del yo hiperbólico, que es rasgo permanente y también constitutivo del tremendismo derrokhiano de la segunda etapa, la visión grotesca del mundo, la angustia existencialista y la megalomanía cósmica junto a una ontología de lo grotesco, con una voz aglutinante de las poéticas rupturistas y subversivas de las vanguardias (principalmente Futurismo, Cubismo, Creacionismo y Surrealismo) que constituye «ese estilo vanguardista más allá de las propias vanguardias», en palabras de Naín Nómez (Rokha, 1999:7).

Pablo de Rokha opta claramente por uno de los tipos de la dualidad del homo escriptor de Jung: el vehemente, el visionario, el exaltado, el ebrio y profético, el dionisiaco vs. el desapasionado versificador, poeta ponderado, de serenidad técnica y comedida imaginación, el apolíneo. Desde el Romanticismo o el Simbolismo francés (Baudelaire, Rimbaud...), hasta la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, toda esta tradición se encuentra de forma coherente en el ejercicio literario de Pablo de Rokha, asumida (más aún, interiorizada) por el poeta, pero sin ser subsidiaria de la misma aquella contradictoria y descomedida sensibilidad del chileno (quiero decir, una sensibilidad que se edifica precisamente en esa contradicción esencial y aporética de toda actitud revolucionaria, y en esa desmesura que emana de la asunción de un mesianismo continental y aún de un heroísmo no provinciano, nacionalista o histórico, sino poético-trascendente de extensiones universales).

Estos primeros poemarios de Pablo de Rokha entrarían dentro del contexto de otros libros y autores como *Desolación* de Gabriela Mistral, *Altazor* de Vicente Huidobro, o *Residencia*

3 Seguimos la periodización señalada por Naín Nómez en Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento, Santiago de Chile, Ediciones Documentas, 1988, quien además establece un segundo período entre los años 1930-1950, marcado por el compromiso político, y un tercero, entre 1950-1968, marcado por la muerte de su esposa Winétt, de su hijo mayor y el suicidio de su hijo Pablo, con la desgarradora presencia de la muerte y un profundo sentimiento de dolor.

en la tierra (y sucesivas) de Pablo Neruda. El libro *Los gemidos* (1922) marcaría también una inflexión en la poesía de su tiempo; pero he elegido el poemario incompleto y disperso de *Cosmogonía* por lo atractivo de esa poética germinal a que el propio título hace referencia.

Título evocador donde los haya, la palabra *Cosmogonía* nos remite a una tradición antiquísima de relatos sobre la creación del mundo instaurada en los substratos más elementales de la cultura, de gran importancia en los imaginarios antropológicos (las numerosas cosmogonías orientales, la ovidiana de *La Metamorfosis*, la Génesis bíblica, etc.). En toda cosmogonía se trasciende la nada caótica del origen (todo origen es ahistórico, esto es, anterior al hombre) y se requiere la existencia de una potencia original que imprima forma a la materia —y que en Pablo de Rokha equivale al hilemorfismo de la imaginación poética—. Así, tenemos la idea del poeta como *alter deus* («est deus in nobis»..., recordando aquellos versos de los *Fastos* de Ovidio) de la creación de un mundo (poético) nacido del caos (la muerte constituye con éste último un binomio indisoluble en contraste con el orden y la vida).

El caos en la poesía es un estado pre-lingüístico, un vacío del mundo, anterior a la metáfora. Con el poeta la palabra entra en la Historia en cuanto devenir del espíritu, lo cual equivale a anular el ser, que no deviene sino que es eterno (el pensamiento, la idea, son en la palabra; por tanto, con la palabra abandonan el no pensamiento, la no idea, la eternidad). Toda palabra es tiempo. Sin embargo, la palabra poética lo trasciende en virtud al carácter intuitivo de la metáfora esencial⁴, situada más allá de la Historia⁵. Así, se establece una relación de reciprocidad entre el poeta y el demiurgo, entre la creación poética y la cosmogonía, entre la emoción lírica y la emoción extática. Entre el yo y el Ser. Metáfora uno del otro (sublime en un sentido, como veremos, irónica en el contrario).

4 Entonces la palabra poética, iluminada, deviene no del ni para, ni en..., sino que deviene ser, como escribe de Rokha en *Ecuación. Canto de la fórmula estética*, 1927-1929: «que el poema devenga ser, acción, voluntad» (1991:107).

5 «Cualquiera que sea su historia psicológica, social o filológica, el más allá [sic] que produce la metáfora tiene un sentido que trasciende esta historia. El poder mágico del que está dotado el lenguaje debe ser reconocido; la lucidez no abole el más allá de estas ilusiones» (Lévinas, 1993, 1:50). De ahí que, ya desde Aristóteles, la Poesía sea superior a la Historia e incluso a la Filosofía. Cuando Antonio Machado escribe que «la poesía es la palabra esencial en el tiempo» (*Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 81), significa que el carácter físico de la articulación verbal no puede sustraerse a la problemática del imperativo temporal, pero, asimismo, que el atributo esencial la trasciende, y nos remite a lo imperecedero, al Origen sin origen de que emanan las cosas, que es el Todo y la Nada.

«Cosmogonía», creación del mundo (del tiempo)⁶. El otro lado de la moneda: Apocalipsis. Negación de la eternidad, el ser es abortado por ésta y deviene yo, individuación, sujeto histórico (ente en Heidegger). ¿Qué queda de aquella eternidad para negarla? ¿La voluntad previa al sujeto individuo (Schopenhauer)? ¿La voluntad como «facultad suprasensorial» que en Schiller encuentra libertad de orientación de acuerdo a la razón o a la naturaleza? ¿La voluntad de «crear y dar» (Nietzsche)? La ¡Voluntad! de ser sin ser. Una voluntad de inmanencia (por qué no también una voluntad de no-ser, que no equivale a no haber sido nunca⁷, y cuyo impulso determinará respecto al absurdo una réplica extrema: el suicidio como suprema acción soberana al punto que como renuncia radical⁸).

Interpretamos, pues, los primeros versos del poema que nos ocupa en relación con el origen. El punto cardinal Oriente nos remite a la idea de principio, de nacimiento del día (más tarde veremos hasta qué punto este nacimiento es re-nacimiento), el origen de la luz (el sol se levanta por el Este). El sufismo vincula el Oriente con el alma universal, lo que guarda un sentido con la voluntad cosmogónica del demiurgo poético. Y es «de cobre duro, fino y ensangrentado», como corresponde al parto del sol cuando rompe el horizonte⁹.

Podemos apreciar en esta primera estrofa una ausencia de anécdota, con una localización relativa del habitante poético, que más bien se trata de una deslocalización extensiva (tenido ataño, según la semiología tipográfica del texto, a los dos versos constituyentes del dicolon) que diluye la voz pancrónica y pantópicamente (los dos elementos cuadradimensionales que

6 Ya sea poéticamente, como en el magnífico libro *Satanás* (1927): «inicio el tiempo, amigos, inicio el tiempo» (Rokha, 1991:71); «digo: CANTO, digo: TIEMPO, digo: MUNDO» *ibidem*:79). Adviértase, sin embargo, que lejos está aún en la expresión de Pablo de Rokha aquella fusión del poeta con la *voluntad colectiva* en términos del materialismo dialéctico heredado de la doctrina marxista y que domina su segunda época, por lo que la problemática del tiempo deberá entenderse propiamente en este sentido (sería interesantísimo un estudio de la evolución de esta conciencia histórica —del mito y del hombre— en el chileno).

7 “Nada de lo que nace muere de aquella muerte completa que sería idéntica al no haber jamás nacido” (Croce, 1969:182). Otro poeta chileno de enorme envergadura, Humberto Díaz Casanueva, escribe en *Los penitenciales* (1960): «Dejar de ser no es igual/ a no haber sido», véase la antología de poesía hispanoamericana de J. Olivio Jiménez (2000:424).

8 “El suicidio se presenta como recurso último ante el absurdo” (Lévinas, 1993, 2:87). Como recordaremos más adelante, de Rokha se suicidó a los 73 años de edad.

9 El elemento sanguíneo quizá podamos vincularlo a la idea de las teomaquias o lucha entre dioses habituales en muchas cosmogonías. Asimismo, todo nacimiento es violento y sangrante, como el parto.

articulan nuestra percepción objetiva y material de la realidad), trascendiéndola y universalizándola, con un marcado carácter telegráfico e impersonal.

Le siguen a cobre el epíteto duro y los modificadores «fino y ensangrentado». El nacimiento es, pues, de luz (dar a luz) y sangriento, violento, salvaje. Es el dramático origen de la vida (del universo). Curiosamente, en la simbólica cosmogónica de los dogon de Malí, el cobre rojo (ensangrentado incrementa la denotación cromática de este metal) es fundamental, pues representa el elemento agua como principio vital de todas las cosas, símbolo fecundante por excelencia. No olvidemos que el cobre, por su calidad de metal, importa ciertas referencias a lo subterráneo, al inconsciente psíquico, aparte de toda una compleja implicación con lo iniciático, con lo avernal, con la transformación y purificación de los elementos (alquimia), etc. Asimismo, el cobre se corresponde tradicionalmente con el planeta Venus, importantísimo en las cosmogonías de las antiguas civilizaciones centroamericanas, y entra en relación con el Sol, dada la analogía de su ciclo diurno (sin obviar la idea contigua de muerte y resurrección). Llamado «el pequeño benéfico» en la Edad Media, este astro es también símbolo del arte (recordemos su equivalencia con Afrodita, diosa de la belleza), lo que entra en el ámbito esencial del objeto poético.

Aparecido el sol, el astro cíclico diurno, origen de la vida, centro gravitatorio de la galaxia, núcleo de luz que evita la dispersión de los planetas, astro del arte, se configuran entonces las dimensiones cuadradimensionales del tiempo y el espacio: «de tiempo a tiempo/ tendido/ de mundo a mundo». Aquí, la distribución de tendido, que refiere a ambos versos inmediatos, transfiere una sensación circular que acompaña la anterior referencia a Oriente, a lo astral y al ciclo vital.

Y entonces aparece una palabra-clave en virtud de los silencios interestróficos. En función claramente conativa, que encuentra su expresión perfecta en el vocativo, encontramos “¡Voluntad!”, con notables resonancias schopenhauerianas. Es también el impulso demiúrgico, la voluntad (esa violencia) que da forma a la materia caótica previa al origen o la genera a partir de la nada; es la voluntad orgánica del poema, la voluntad de elevación y transcendencia. La voluntad, en suma, que la imaginación (valor supremo en el Surrealismo) exige y que implica una predisposición superior del deseo —por lo tanto, vocación dinámica a la alteridad¹⁰—. Es la voluntad del creador, pues sólo ella determina el movimiento hacia fuera de sí para la representación (re-presentación, que es volver a hacer presente el mundo) de las imágenes generadas en

10 Muéstrase aquí la contraposición a la crisis volitiva postmoderna.

una peculiar estructura sensible. La voluntad del mirar, más allá de la vista, para lograr ver los objetos que solo entonces se despiertan de su letargo gracias al ojo iluminado por una conciencia más profunda, y que es connatural a toda actividad creadora. Voluntad a que se atribuye el plus ultra de obra y pensamiento. Como nos dice Pirandello:

El hecho estético sólo empieza cuando una representación adquiere en nosotros, por sí misma, una voluntad de ser [...]. Si la representación no alcanza por sí misma esa voluntad de ser —que es el movimiento de la imagen—, se reduce a un hecho psíquico común: la imagen no querida por sí misma (Pirandello, 1994:105).

Hablamos, entonces, de la voluntad como energía del espíritu y de la voluntad como principio del cosmos. Hablamos de la voluntad ciega (que no invidente, nos demuestra de Rokha) que, en un movimiento hacia el exterior, nos ofrece la aventura de aprehender las cosas, pero también de aquella voluntad que las re-conoce, gracias al ojo vivo; esto es, les restituye su presencia ante el yo poético que se llena de ellas y las habita. Voluntad de y del ser, y poder ser en las cosas. La voluntad heroica de quien acepta esta peligrosa aventura que es la vida¹¹, y que no contradice la autoaniquilación de quien se desborda (como ocurre con el suicidio de nuestro poeta¹²), pues más bien el suicidio, cuando no obedece a un impulso incontrolado determinado por desajustes patológicos¹³, es una desesperación lúcida que, elevada a la categoría de acto, exige la intervención del principio volitivo¹⁴ (Yukio Mishima o Henri Roorda constituyen

11 “Héroe es [...] quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállase, pues, en un acto real de voluntad” (Ortega y Gasset, 1975:135).

12 No pocas afinidades de temperatura encontramos con el poeta ruso Vladimir Mayakovski. Caracteres tan excesivos que me recuerdan aquellas palabras de Cioran: “Cuando uno no puede librarse de sí mismo, se deleita devorándose” (E. M. Cioran: Breviario de podredumbre, 2ª ed. (Madrid: Santillana, 1998), p. 172.

13 Nos dice Kierkegaard: “cuando mayor lucidez se tiene sobre uno mismo (conciencia del yo) al matarse, más intensa es la desesperación que se tiene, comparada a la de quien se mata en un estado anímico perturbado y oscuro” (Kierkegaard, 1995:62).

14 Como el propio de Rokha escribe, revelando una vez más el calibre de su carácter enérgico y endiosado (mefistofélico podríamos también decir), estremecedoramente en un libro de 1937, *Gran temperatura*: “Hay que poseer el heroísmo de agonizar correctamente/ [...] / sin abandonar la voluntad de pudrirse”, el subrayado es nuestro (Rokha, 1991:165). El título del poema no es menos premonitorio: “Poesía funeraria”.

dos ejemplos paradigmáticos del suicidio filosófico). No se trata aquí de una “voluntad con ojos” (Croce, 1969:133-134), dado que el sujeto poético se entrega a la aventura (ad-, en movimiento hacia la contingencia del de-venir, encuentro trágico de dos movimientos ciegos: el de la voluntad del sujeto poético, por un lado, y el del destino, por otro), al descubrimiento de nuevos paisajes, al viaje telúrico (“tren nocturno”), o al sideral (“de estrella en estrella”).

Esta querencia (volo-nt-ad) no precisa de la presencia previa, intuita, del objeto, sino que significa la necesidad esencial de un arcano que se manifiesta poéticamente a medida que se establecen las relaciones subjetivas, no lógicas (o sólo en una dimensión mucho más profunda), que no revelan las cualidades de dicho objeto, sino que son el objeto mismo: no son los atributos de una revelación, sino la revelación misma. No sólo la voluntad de descubrir nuevos valores afectivos con el mundo, sino la voluntad como valor en sí. La voluntad de crear y recrear la vida por medio del Arte, juego de dioses. Pues, a propósito de la infancia y el juego, la voluntad está directamente implicada en el retorno a los estados puros de la conciencia: “el genio es la infancia reencontrada a voluntad” (Baudelaire)¹⁵. Hay en el yo poético algo de enfant terrible que muestra su complacencia jovial ante la destrucción y el desorden.

Esta voluntad total, siempre viril, activa, se relacionaría con la intitulación del poema, “Aventurero”: la voluntad expedicionaria, para recorrer mundos (creados), y el poema como aventura, como creación de un mundo, por fuerza de una voluntad estética de trascendencia. Aventura, femenino del participio de futuro latino *advenire*, llegar, suceder. El yo poético es, entonces, a la vez voluntad creadora, demiurgo (se niega a Dios, pero —¡caso es posible!— se afirma poderosamente el yo), potencia original y, paralelamente, habitante de esa realidad (¡ese mundo!) poética. La aventura supone un punto de partida y uno incierto de llegada; supone la búsqueda de un destino, la participación activa en el devenir de los acontecimientos, y cierta capacidad de forzarlos por parte del ser contingente.

Tras la impersonalidad de estos primeros versos, aparece la forma verbal “Soy” que introduce explícitamente la voz de la primera persona poética, la voz enunciativa, y que es de

15 Como diría Dilthey: “El arte es un juego. Poeta y niño entregado al juego, ambos creen, el niño, en la vida de sus muñecos y animales, el poeta, en la realidad de sus figuras” (Dilthey, 1961:256). Si bien esta tesis queda contradicha con la crítica al hedonismo estético, del que el juego sería una forma más, realizada por Croce (Croce 1969:169). No se trata aquí de un simple juego de niños, sino de ese otro, más siniestro y aterrador, que se toma a sí mismo en serio, y que vemos expresado en las primeras páginas del Fedro de Platón. Esto es la poesía, un juego tomado en serio, y en el que el poeta acepta ese espacio de depredación superior que es el poema, y cuyo riesgo es la Nada (de ahí ese terror mallarmeano ante la página en blanco).

una importancia radical. Curiosamente, no se trata de un verbo dinamizador, no evoca movimiento o acción, sino que nos remite a la esencialidad, definiendo al habitante poético como “el hombre”, no Dios (quizá hombre mesiánico, pero anunciador de la Nada, toda vez que se ha abolido el destino, según veremos).

Versos 6 y 7 con sendas sinestesias (“danza oscura”, “canciones degolladas”) de connotaciones escatológicas (“ataúd”). Parece clara la componente dionisiaca de la correlación danza-canciones-bailarín, en el sentido clásico y nietzscheano de afirmación de la existencia (cosmogonía, voluntad...), aun no exenta de cierta contradicción con respecto a los modificadores aparentemente negativos (si bien, “sonriente de horrores”, en el verso 5 nos presenta esa procacidad megalómana del poeta). La imagen automovilística de los tres siguientes versos, del 8 al 10, remite al maquinismo futurista de Marinetti. El yo poético “gobierna” la bestia ruidosa (virilmente, que es otra forma de acción, que se ejerce contra las potencias caóticas), la controla, la domina (¿al poema?), quién sabe si sembrando de horrores las calles de la imaginación, sonriendo ante su magnanimidad terrible.

Las siguientes imágenes descoyuntan todo sistema de lo real fundado en aprioris objetivos de gnoseología casuística. Las catedrales son sumidas en la piedra (como un árbol que creciera para adentro de su semilla). El adyacente lúgubre actualiza la serie «oscura-degolladas-lluvioso-horrores-ruidosa-abismos-trágico-marchitas-humoso-etc.»; y como bailarín matemático sus rosas son de “equilibrio” (“coronado”, es decir, significado entre los hombres, mesiánico), equilibrio matemático en contradicción directa con la espontaneidad natural de las rosas, elementos de la naturaleza (aunque todas estas aparentes contradicciones no anulan sus términos en una reciprocidad excluyente, sino que sirve de contraste para trascender, si bien no de forma dialéctica, hacia una realidad superior a la ontología teleológica de los objetos en que resuélvase la tensión: recordemos ese punto elevado desde el que los contrarios dejan de ser percibidos contradictoriamente, que proclamaban los surrealistas).

El “vendedor de abismos” es trágico, pero también “sonriente de horrores” en medio del vórtice de sus imágenes. Lejos de toda obsecuencia, es un ser que se complace en el aparente desorden (ya no caos en un sentido original) de la creación a que siempre sucede la violencia, expresión igualmente del pathos del sujeto enunciador. Su canto es hiperbólico, “canto enorme”, poema majestuoso aun “en la capa raída”. El sujeto poético se complace aviesamente ante el estrago que él mismo ha provocado para compensar psíquicamente un antojo insatisfecho (reparación del Ello por medio de la destructividad del Súper-yo).

Entendemos aquí la importancia de los tropos, toda vez que para Pablo de Rokha el arte es un proceso sublimatorio de la realidad experimental hacia la irracionalidad estética del lenguaje en imágenes: “Un poema no es un poema porque esté escrito en verso (ya lo dijo Scholio), el presocrático: “Que no se es poeta únicamente por escribir en versos” (AA. VV., 1999:156)], un poema es un poema porque está escrito en un lenguaje de imágenes y metáforas” (Rokha, 1999:145).

Por medio de la irracionalidad y las alucinaciones, las disociaciones psicológicas, el empleo de estados oníricos, la palabra se abre a la imaginación —componente intelectual—, dinamitando cualquier asomo posible de referencialidad directa. La taumaturgia de “Aventurero” fuerza al máximo el complejo psíquico de las representaciones de la fantasía, como si la estructura sensible del poeta estuviera alterada por un impulso excesivo de que procede esa suerte de encantamiento: una necesidad perentoria de crear el mundo que se crea, o más bien de creerse, anatomizando dicho impulso en la hiperexcitación refleja que veremos en la penúltima estrofa; necesidad, entonces, de padecerse, en medio de hipnóticas visiones. Frente a un universo grotesco, finito, mal construido, el ego poeticum se presenta como “hombre-ataúd” (mortalidad) en una entonación mágica y oscura de resonancias enigmáticamente perturbadoras o caóticas (danza oscura, canciones degolladas, lluvioso, horrores, bestia ruidosa, catedrales hundidas, lúgubre, abismos, trágico, capa raída), en torno a una alterada trasposición profesional (automovilista, tallador, bailarín, vendedor).

Pareciera que la “voluntad” megalómana del yo hiperbólico ha sometido el lenguaje a un proceso de caotización sistemática de su referencialidad hasta el extremo de tensiones de inversión en el paroxismo de la demencia¹⁶. Primer indicio de enajenamiento a través de la desviación humorística: “sonriente de horrores”. Si el humor se presenta aquí ante la atomización de la realidad, también es cierto que su sonrisa nerviosa está teñida de cierto escepticismo ante la desolación (varios versos más adelante dirá: “más arriba del cielo/ que no existe”).

Seguidamente la materia poética se resuelve en el espacio de la noche, “Tren nocturno”. Esta máquina civilizatoria se inscribe en la simbólica más reciente con una fuerza extraordinaria, dada su incardinación en el imaginario onírico y de lo inconsciente. El tren importa la idea de tránsito y evolución, de viaje (aventura), y podría evocar el yo impersonal, o bien el yo consciente como energía dinámica que arrastra el conjunto psíquico.

16 Señalar también cómo junto a lo disperso e irregular aparecen “gobernando”, “matemático”, “equilibrio”... que dinamizan la expresión contrastándola internamente.

La interjección del verso 19 incrementa la expresividad, e introduce una frase exclamativa en la que se produce una nueva inversión de atributos en el orden de contigüidad: así, los “leones” no rugen sino “aúllan” (el rugir es atributo de la ferocidad del rey de la selva; el aullido, frente al rugido diurno, evoca la noche, es como un lamento dirigido a la luna¹⁷, atributo de un desgarramiento cósmico, de una melancolía universal). Asimismo, la tierra reproduce su circularidad pero de forma cóncava, quizá como una cárcava siniestra, en la que maduran esos leones taciturnos, y muertos. Por otra parte, cualquier superficie cóncava que sea reflectante invierte la imagen —como el espejo valleinclanESCO del esperpento la deforma—, y de ahí la técnica predilecta de inversión de asociaciones como un mundo al revés. Es por ello que los leones aúllan, pues aparecen grotescamente transfigurados.

Un arrebató de verticalidad ascendente nos empuja en el verso 21 hacia la cúpula del cielo, nos trasciende de esa tristeza y muerte telúricas (inmanencia) hacia las estrellas (“Voy de estrella en estrella”), ese espacio de eterno inconmensurable, que tanto nos recuerda al Altazor de Huidobro. El sujeto poético se constela, en el sentido magnificante de la expresión: “[...] Voy de estrella en estrella/ acariciándole los pechos violados a las guitarras”. Frente a la horizontalidad del comienzo, tenemos ahora la verticalidad aérea del poeta cósmico. Y el azar, siempre el azar, como contingencia y absurdo, que es posibilidad y a la vez inseguridad, implica la vacuidad de lo divino, la ausencia de ley, como tara de un universo desmembrado e incierto. El azar implica indeterminismo, entonces el destino es precario; el “aventurero”, por medio de su “voluntad” (de su disposición a la alteridad, aun como refinamiento del autodescubrirse) puede tomar las riendas de su sino. Ser uno dueño de sí implicaría, en un primer momento, ser libre. Pero también esta libertad significa la mayor de las esclavitudes: yo soy dueño de mí mismo, por lo tanto yo soy esclavo de mí yo. Ser libre es también estar sometido. El deicidio equivale a una acción sencilla; el verdadero acto revolucionario consiste en soportar un yo (de ahí la locura de Sócrates o de Nietzsche)¹⁸.

Asoma una voluptuosidad cósmica (“acariciándole los pechos violados a las guitarras”) ¹⁹, con la imagen antropomórfica femenina de éstas, instrumento musical de la voz poética en el

17 El elemento “luna” aparecerá más tarde.

18 El primero siguió aquella exhortación de la sibila delfica: “conócete a ti mismo”; el segundo mató a Dios y ocupó su lugar.

19 En la última estrofa asistiremos al acmé erótico innominado.

gran concierto ecuménico, pero con “mi mano única”, tara física que imposibilita el buen tañido de la guitarra, y que podría reproducir una tara ontológica o un principio de imposibilidad.

Una nueva interjección como intensificadora expresiva, para continuar con una representación lúdica extrema. El yo poético, jugador, lanza su “gran rueda de espanto”: este modificador extiende la serie sémica anteriormente presentada (junto con “despernancada” y sucesivas); mientras, la “gran rueda” alude al juego, al azar, pero también refuerza la circularidad que hemos ido comentando a lo largo del poema²⁰. La violencia con que el poeta-jugador arroja “contra las estrellas” su “gran rueda de espanto”²¹ opone el azar, la contingencia, lo coyuntural y lo espontáneo (el juego) al determinismo astrológico, al destino regente (las estrellas definen nuestro destino). Es tal la “voluntad” de la voz poética que sobrepasa el futuro fijado para sí, “más arriba del cielo/ que [ya] no existe” (aunque esta negación del cielo puede connotar una abolición de trascendencia; también, podríamos percibir aquí una ironía romántica, esto es, la aspiración a lo absoluto y la conciencia ulterior de nuestra incapacidad ontológica para aprehenderlo).

A partir del verso 30, penúltima estrofa, se mantiene el ámbito nocturno pero, frente al espectáculo grandioso de las imágenes antropocósmicas (en la metáfora sublime del yo), aparece aquí un acento de displicencia que reproduce el fastidium vitae del yo poético, su abulia existencial y su melancolía metafísica, que desembocan en la metáfora irónica del Ser Supremo (Dios). Esta risotada terrible tiene mucho de esa ironía romántica que resulta de la contemplación de lo finito desde lo infinito. Entonces, el mundo, como el canto, es una irrisión. Por tanto, podríamos entender en clave metapoética este acceso de melancolía intelectual, a esta parte del itinerario cósmico, cuya salida de emergencia, cuya puerta psicológica de los afectos, lo constituye la epifanía, no hipostasiada (y que, por tanto, tampoco neutraliza el egotismo derrokhiano), del motivo erótico²², con una renovada actitud de insurgencia interior (o, como

20 Para no extendernos demasiado en nuestro trabajo, aludamos tan sólo al poema titulado “Círculo”, perteneciente también a *Cosmogonía*, en la página 52 de la edición antológica que manejamos.

21 Los astrónomos de la Antigüedad consideraban la existencia de 11 cielos terrestres que giraban unos sobre otros, a los que se superponía un duodécimo cielo, inmóvil, de cristal. La imagen de la “rueda de espanto” arrojada contra las estrellas, “más arriba del cielo” y de los cielos, rompiendo el último cielo ya de cristal, fijo, inactivo, sería muy apropiada para ilustrar esta acción agitadora y sublime.

22 Es momento de explicar que aquí “egotismo” no supone una aberración, sino que es la conciencia de sí mismo por medio de la voluntad, la hipóstasis misma: “En un hombre sin querer [sin voluntad] no existe el yo; pero cuanto más [voluntad] hay en él, también tiene más conciencia de sí mismo” (Kierkegaard, 1995:41). Y es “ese yo, nuestro haber, nuestro ser, [...] la suprema concesión infinita de la Eternidad al hombre y su garantía” (*ibidem*:32).

dirían los surrealistas, de “révolte de l’esprit”); ese temblor del alma de quien se asoma a la sima vertiginosa de la nada con el paracaídas de la risa. La acción iterativa que reproduce la monotonía durante “cuatro y cinco mil” ciclos lunares²³ (en correlación con el ciclo solar del comienzo, aunque no nos detendremos aquí en las complejas y numerosas implicaciones del símbolo lunar: periodicidad, renovación, tiempo, muerte, conocimiento discursivo ya que elemento especular²⁴, animales acuáticos, sexualidad, etc., etc.) reproduce de nuevo, acentuándolo, el carácter circular que hemos ido señalando²⁵.

El sujeto poético ha arrojado su “gran rueda de espanto [...] contra las estrellas”. Emancipado de su destino, experimenta ahora el vértigo de la libertad. Como en el fragmento cioriano: “he dado un salto fuera de mi destino, y ahora ya no sé hacia dónde dirigirme, hacia qué correr...”²⁶. En efecto, la voz poética se ha entregado a la distracción entusiasta de dismantelarlo todo; ha destruido (y construido) el mundo; ha peregrinado por el orbe y aun por el espacio sideral. Sin destino, el ego poético es libre, y padece su libertad. Qué hay más allá de la libertad sino el vacío de la ley, la responsabilidad terrible de ese ser dueño de sí mismo²⁷. La soledad y la angustia como experiencias inmediatas de la libertad. Por eso grita cierto poeta argentino:

¡Impongámonos ciertas normas para volver a experimentar la complacencia ingenua de violarlas [...] y reinventemos las prohibiciones que nos convengan, antes de que la libertad alcance a esclavizarnos completamente! (Girondo, 1995:95).

Así se justifica ese acceso de melancolía de la penúltima estrofa. “Y suelo estarme cuatro y cinco mil lunarios/ [...] manoseando la soledad”. En virtud de la ironía romántica a que hacíamos

23 En este carácter repetitivo incide la conjunción “Y” que introduce la estrofa.

24 *Speculum*, de donde viene “espejo” y, como cultismo, “especulación”, en afinidad de contigüidad con “reflejo-reflexión” (“considerar” viene del latín *sidus*, que es “astro”, y denomina también una técnica de observación de los astros por medio de espejos), etc.

25 Ya sabemos que, junto a lo repetitivo de los lunarios que refieren a los ciclos de lunaciones completas, antes teníamos “de tiempo a tiempo-de mundo a mundo” como circularidad en concepto, “rueda de espanto”, y a continuación las “bolitas” de tristeza y de locura. Pero además, este carácter circular es intensificado por medio de recursos rítmicos aun ajenos a la rima: como el coupling morfosintáctico de isocolons, anáforas, paralelismos... Es más, las “estrellas” y “tierra cóncava” inciden en ese carácter circular.

26 E. M. Cioran: *Del inconveniente de haber nacido* (Madrid: Santillana, 1995), p. 187.

27 Por supuesto, hablamos del concepto de libertad en un orden ontológico.

mención, el sujeto poético ya no aparece en su euforia megalómana astral, sino en una disforia de introversión, amargamente. El habitante poético aparece disminuido, “como un idiota viejo” (referencia a la ancianidad sobre la que tan patéticamente escribe en sus últimos años). ¡Qué ha sucedido con la voluntad del comienzo! El ludismo de la “gran rueda de espanto” ha pasado al “jugando con bolitas”, ya no a modo de estrellas sino de bolas de tamo, esas “bolitas de tristeza”, esas “bolitas de locura/ que hago yo mismo manoseando la soledad”, expresión del más profundo tedio. Nada tiene que ver esta aparente indolencia del sujeto poético con una solaz del alma, pues es evidente el antiestoicismo del poeta-aventurero que reniega de toda ataraxia (tiempo habrá con la muerte) en aras de la agitación; no se trata, digo, de un carácter ocioso, ni mucho menos, sino de una inmensa saudade, de una melancolía visceral experimentada por el poeta que lo acerca a la locura, como vemos en el verso trigésimo tercero.

Pero “entonces me río,/ con mis 33 dientes,/ entonces me río,/ entonces me río”, resultado fisiológico de una violenta y súbita falla afectiva, ya no como expresión de la alegría, sino acción refleja estimulada por aquella hiperexcitación morbosa a que hacíamos referencia anteriormente. El sujeto reacciona por medio de una estereotipia lingüística, como recurso de formalización del estado alterado de conciencia, que reproduce un episodio obsesivo, un acceso delirante cercano en la demencia, con una nueva imagen futurista (“la risa quebrada de las motocicletas”), pero también como una irrupción mecánica de los dispositivos psicológicos de liberación del displacer por medio de la hilaridad²⁸. La risa inopinada del ego poético equivale a una reacción orgánica difusa, a un desorden, cuyo atributo externo es la descarga súbita de energía nerviosa: la tensión que soporta la estructura sensible al re-crear y apropiarse de un mundo se fractura violentamente en virtud al principio de economía psíquica. Obviamente, en cuanto que representación estética, se hace reflexiva, y pierde, por tanto, su carácter desordenado y orgánico para convertirse en objeto de la conciencia. La creación poética de un mundo se ha vuelto reflexiva; el poeta se ve a sí mismo cercado por la soledad.

Como el reírse del propio pensamiento en Hamlet, como ese otro reírse del propio dolor de Don Juan; el sujeto poético adopta su propio reírse de la Existencia, que implica un grado de superación de esa conciencia irrisoria del propio pensamiento y del desgarramiento que

28 La hilaridad como representación en estos versos muestra su paralelismo con la consideración demoníaca de la risa en las tesis baudelairianas (*Lo cómico y la caricatura*, A. Machado Libros S. A., Madrid, 2000). No es casualidad que, en la mitología escandinava, el demonio llamado Loki, cuando el universo se suma en el abismo de la destrucción, triunfará con una carcajada diabólica.

aquella le produce. El sujeto poético, tras ese movimiento de la voluntad en lo imaginario y que produce la esfumación del yo (del yo esfumante), el alejamiento de la conciencia de sí mismo, cae súbitamente (desde esas alturas de lo imaginario, que le ha llevado “arriba del cielo, más arriba del cielo/ que no existe”) en la conciencia finita de su yo (que no aún en la conciencia de su yo finito, pues entonces no podría volver a elevarse “colgado de la cola del mundo”), lo que produce esa risotada amarga, desesperada, irónica, ante la minimidad de su ent(e)-idad.

El ego poético se ha sorprendido a sí mismo en todo lo que tiene de humano. Esta risa no es el atributo corporal de la alegría, insistimos, sino de una contrariedad metafísica; es una risa preñada de matices trágicos, una risa dramática de quien se desdobra para reconocer mejor, aciago movimiento del alma, sus propias miserias, que son las miserias del hombre, eterno expulsado del paraíso. Es la risa que se deriva de la conciencia de la gratuidad de todo acto, de la contingencia del ser, de la vacuidad de todo ideal, y de lo ridículo de nuestras aspiraciones. Pablo de Rokha parece haber abatido el pájaro de la esperanza con su munición de ironía, sabiendo que no es sino el propio Pablo de Rokha quien se precipita desde las alturas.

Pero lejos de desembocar irremediabilmente en el hastío terminal del espíritu (¡lo que negaría la voluntad!), desengañado aún de todo carácter divino de ese cielo “que no existe”, acepta, no obstante, con infinita misericordia (cuanta es necesaria para salvarse), su destino preciso y fatal. Consciente es, asimismo, de que el tiempo y el espacio no existen, sólo existe la aventura de las ilusiones que aquellos generan. El poeta trasciende la conciencia de la nulidad, precisamente tomando conciencia, en el juego de los espejos, de esa misma conciencia de nulidad. Entonces el poeta acecha la vida. Y ahí es cuando aparece la boya salvadora del erotismo y la sexualidad, lo que representa la alegría renovada de ser cuerpo.

La risa del sujeto poético ha resuelto la tensión dialéctica de los impulsos psíquicos en una suerte de hilaridad lúcida, si bien con un poso de resignada amargura, pero con la emoción diáfana de un espíritu que ha superado el estadio de la melancolía vital y que se reincorpora a la transfiguración poética del mundo.

Y son los dos últimos versos de la estrofa los que introducen el cambio de orientación afectiva: de la risa melancólica y demente hemos pasado a la risa demiúrgica, y algo lúdica, en la nueva imagen futurista de “las motocicletas”, jubilosamente a la zaga de un mundo que se ha disparado (“colgado de la cola del mundo”). El sujeto poético no permanece en su intimidad angustiada, observando los ciclos de la vida en la representación de los lunarios, que no son

renovación ni reciclaje, sino muerte obstinada en repetirse²⁹. No; el ego poético habita ese espacio del alma “donde se sigue para el que mira lo imposible una soledad esencial [el subrayado es nuestro], sin común medida con el sentimiento, soberbio o desesperado, de aislamiento y de abandono en el mundo” (Lévinas, 2000:34-35), pues esta soledad esencial que elige el ego poético es muestra de su “virilidad, orgullo y soberanía” (Lévinas, 1993:92).

En verdad, la legítima aventura es una experiencia solipsista, como el nacimiento y la muerte, como la emoción estética (que es incomunicable) y el orgasmo que nos devuelve a nuestro yo y a su nada. El sujeto psíquico del poema es un ente en conquista de su ser, utilizando la terminología de Heidegger. Si bien, como veremos en la última estrofa, retoma la aventura de existir extrayendo fuerzas del impulso erótico capaz de enajenarle, ahora no en el sentido de devolverlo a la locura, sino en cuanto lo sustrae de la tiranía de su yo en busca de esa otredad a que conduce el acto amoroso (en el poema, deseo exento de toda socialidad), la liberación de la materialidad de su yo mediante la apropiación de un luminoso objeto, no reconocido, de deseo. ¡Voluntad! de ser en el otro, que es la auténtica aventura. Pero ¿es ésta una aventura frustrada porque finalmente se multiplican las heridas? No. Aquí el elemento de la feminidad ha desempeñado su función: el sujeto poético se ha vuelto sensible a su dolor, a su yo purificado por esa conciencia misma del dolor sin patetismo, desgarramiento entre lo finito y lo infinito.

Además, respecto a la risa que exhibe el habitante poético, el cómputo dental no es accesorio. Aparece la cantidad expresada en dígitos significantes. Lo que anteriormente fue amputación, tara, defecto (“mi mano única”), ahora es exceso (treinta y tres no son los dientes de un adulto, sino máxime treinta y dos). Resulta que este número tiene una importancia simbólica. Junto con ser la edad mítica de la muerte de Cristo³⁰ (cifra sacrificial que se subvierte en los versos: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo”, de Huidobro en el “Prefacio” a Altazor), reproduce por dos veces el número 3 (tres veces repite el verso “y entonces me río”), que, por su morfología, tiene una simbólica sexual. Además, si es cierto que los dientes sirven para lacerar, también se dan tarascadas a la carne en arrebatos de lujuria. Por otra parte, los dientes indican el proceso vital humano desde el nacimiento (sin dentición), pasando por la infancia (dientes de leche que se caen), la madurez (con las muelas del juicio [¿Juicio Final?])

29 La nocturnidad, que es general en el poema (a excepción sólo del comienzo crepuscular), más allá de la epifanía uránica de las imágenes en la representación deformada del mundo; ahora el elemento lunar aparece en su valor ctónico, amenazante. El sujeto poético parecía haber perdido su virilidad enérgica, su voluntad, y es amenazado por fuerzas súbitas, oscuras, del inconsciente.

30 Alguien dijo que es la edad a la que mueren los genios.

que es la etapa de plenitud sexual³¹, hasta la ancianidad desdentada (o, más grotescamente, con dentadura postiza). Este carácter cíclico de la dentición acompaña a la circularidad de los períodos solar y lunar, junto con los astros, el orbe, la situación en la página de “tendido”, “los pechos violados de las guitarras”, la “rueda de espanto”, las “bolitas de tristeza” y “de locura”, “senos de mujeres estupefactas”, etc.

Finalmente, como venimos diciendo, el habitante poético ha trascendido su melancolía metafísica (inmanencia), de nuevo a través de imágenes astrales (“colgado de la cola del mundo”: aquí el mundo se dinamiza en una suerte de estrella fugaz). El poeta no claudica sino que persevera en su voluntad expedicionaria, en su “aventura” cósmica. Probablemente, se trata de una de las voces más viriles de la poesía española, en la acepción jungiana, en cuanto lo viril (o masculino) es el elemento activo de la naturaleza, solar, fecundante. Como reza el conocido adagio, mientras hay vida hay esperanza. ¡Qué más da hacia dónde ir! La lucha justifica en sí misma su valor. Ya vendrá la vejez y el cansancio, y la muerte que sobrepuja: “Ahora la hembra, domina” (verso perteneciente al extraordinario, descomunal, pasmoso “Canto del macho anciano”, incluido en *Acero de invierno* en 1961, el más grande poema de senectud de la literatura española), domina entonces el elemento pasivo, la espera de la muerte, el recuerdo de la fuerza, la impotencia. Pasada ya “la juventud heroica”, “estamos muy cansados de escribir universos sobre universos” (Rokha, 1991:217). ¡Qué lejos quedó la lucha, el no sucumbir, el furor y la alegría de ser cuerpo, ahora ruinoso, desgastado por la vida! La cosmogonía es ahora cosmo-agonía. Digo, ¿ahora?, no, aún no. ¡Voluntad! ¡Voluntad! Nos dice el “aventurero”.

La última estrofa se abre con una nueva referencia, en este caso explícita, al erotismo. El verso “La campana negra del sexo” contiene una sinestesia trimembre: “campana” evoca, sobre todo, el sonido, por lo que alude al sentido del oído; el modificador “negra”, por su parte, se relaciona con la percepción visual; finalmente, “sexo”, con el tacto. Además, la campana reproduciría la forma triangular y penetrable del sexo femenino³². Esta triangularidad contrasta con la circularidad evocada a lo largo de todo el poema. El elemento viril de aquel “Soy” (v. 6) encuentra su contraste en el elemento femenino. La crisis volitiva es superada gracias a la fuerza sobre la muerte que ejerce el Eros.

31 Cristo muere, independientemente de lo que se verifique históricamente, a los 33 años en los Textos Sagrados. Muere en la plenitud sexual, con el 3 (número sexual) desdoblado (¿en relación con la beatitud castrante del Cristianismo?). Dejamos espacio a nuestras elucubraciones más subjetivas: $3+3=6$, que en el Apocalipsis es el número del pecado (además, 666, esto es, 3 veces 6, es la cifra de la Bestia).

32 El elemento “mujer” aparece en el verso 43, y la geométrica del “triángulo” en el verso 45.

El espacio de la nocturnidad (continuamos aquí esta interacción entre lo espacial y lo temporal, ya actualizada por el propio ego poético en la primera estrofa) se mantiene en estos últimos versos: el toque de ánimas es el de las campanas de las iglesias a cierta hora de la noche con que se avisa a los fieles para rezar por las almas del purgatorio. Asimismo, aparece la palabra “melancolía”, que incide en lo señalado sobre el *taedium vitae* en la anterior estrofa (hastío como purgatorio emocional). El repique de campanas (no aquí festivo, como señalamos) implica la idea de golpeo reiterado por el badajo. Esta frecuencia regular aparece en los siguientes versos: “y una mujer múltiple y una/ múltiple y una”; acaso remite al acto sexual, al coito, siendo el pene el badajo de la “campana”, y ésta la vulva de la mujer (desnuda en el penúltimo verso)³³. Este sexo femenino es, como dijimos, un triángulo, pero “de setenta lados”³⁴.

En el mismo orden de asociaciones, “muchos claveles” son metáfora del vello púbico³⁵ (claveles que ya no “rosas de equilibrio” como en la corona del bailarín matemático). Esta lubricidad ecuménica “sobre mis mundos quemantes”, colma al yo poético de senos (recordemos, continuidad con “pechos violados de las guitarras”; también los senos actualizan la circularidad cósmica del poema) de “mujeres estupefactas”, suspendidas ante el yo magnificado (¿adorado, quizás, como un ídolo?) que, sin una figura femenina reconocible más que en sus atributos sexuales, funcionan como prefiguración metonímica del erotismo, que no anula, sin embargo, el solipsismo del íncubo de Rokha.

En efecto, a pesar de que, en principio, este goce antiplatónico impele al yo fuera de sí, la aprehensión del dolor (experiencia pasiva en las heridas que recibe, “multiplicando las heridas/

33 Irremediablemente, nos viene a la memoria la primera estrofa del poema IX de *Trilce*, de César Vallejo:

vusco volver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Sencillamente maravilloso. Además, el acto amatorio, que es por definición violento, produce pequeñas heridas (aun de luz): “multiplicando las heridas”, penúltimo verso. Se presenta la idea de la sexualidad como aspiración a la alteridad (no consumada), como posesión del otro, y como liberación de la melancolía.

34 Múltiplo de siete, el número setenta implica, como aquel, una idea de totalidad (*septenarium* bíblico). El siete, por ejemplo, cifra los días de la creación; por otro lado, aludiríamos a la pro-creación por el sexo (nacimiento, cifra 7 como símbolo del principio de la existencia, número cosmogónico en relación con el título del libro, etc.)

35 Las “rosas del pubis” en el poema I de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda.

sobre mis mundos”; activa en las quemaduras que inflige, “mis mundos quemantes”) le devuelve a la conciencia de sí con respecto al otro. El goce de los objetos, el placer sexual, la alegría nos aproxima al mundo. El dolor nos aísla. Sufrimos en soledad; verdaderamente somos en el dolor. El sentimiento solidario ante la aflicción ajena es una falacia³⁶. Volvemos, entonces, a la identidad ontológica del “Soy” (v. 6)³⁷.

Además, el ego poético reconoce especularmente su diferencia, su ipseidad, en el extrañamiento de las “mujeres estupefactas”. En efecto, la epifanía de la mujer no es la sustancia hipostasiada de la feminidad (sólo aparece el yo poético como hipóstasis), sino la deconstrucción cubista de lo erótico, más allá incluso de toda hermenéutica de la otredad, en un Deseo inextinguible. Al no haber contexto (acaso si aceptamos como tal esos “mundos quemantes y llenos de senos de mujeres estupefactas”³⁸), el referente no es iluminado por la luz del mundo que se representara, no equivale a una revelación, sino que permanece en una obscuridad amniótica en la estructura imaginaria del poeta, en un estado embrionario como el cosmos y el propio libro del chileno (Cosmogonía).

Y nos quedamos en el último verso con “mis mundos quemantes”, esto es, que también hieren (como aquella “mujer múltiple y una”), que dejan su huella, que estigmatizan, que marcan³⁹; “y llenos de senos de mujeres estupefactas”, imagen en suspenso, nueva caída en la que asoma esa tristitia post-coitum, ese vacío que es la reminiscencia de la Nada (de la Muerte) que se experimenta en la parte final del vértigo que llamamos orgasmo (agitación a la que sucede el inmediato desvanecimiento del yo, pérdida de la voluntad), de ese vaciamiento del ser, de ese no-existir.

36 La etimología de “solidaridad” vincula su concepto al ámbito jurídico y práctico, y sólo últimamente se ha extendido hacia la moral, pero aún en un sentido mancomunitario. Históricamente, no implica sino una mera adhesión circunstancial, incompleta, que bien constituye una forma refinada de egoísmo.

37 Recordemos de nuevo al cíclope César Vallejo en su poema “Voy a hablar de la esperanza” (Vallejo, 1999:187-188), en que expresa su dolor, que no es “católico, ateo ni mahometano”, que no se reconoce filialmente en el hambriento o el desdeñado de amor; es un dolor insolidario, pero no en un sentido reprochable: “Hoy sufro solamente” es la cláusula más repetida. Aquí el sujeto poético sufre más allá incluso de la hipóstasis, trascendiendo la identidad de su yo con su mismidad (“Yo no sufro este dolor como César Vallejo”). Sin embargo “Yo (no) sufro”, porque es necesario el existente para que el dolor se realice, aunque este dolor sea anterior a toda causalidad (“Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa”), íntima conciencia de un desgarramiento metafísico, anterior al origen, por tanto, más allá de la Historia.

38 El primer elemento “mundos quemantes” sería el contexto-continente, y “Lleno de senos de mujeres estupefactas”, el contexto-relación.

39 No podemos dejar aquí de recordar a Luis Cernuda, sobre todo en *Los placeres prohibidos*; si bien en el uranismo cernudiano se invierte la relación entre sujeto y objeto de ese herir.

CONCLUSIÓN

Nuestro análisis ha puesto de relieve el imaginario de una estructura sensible prodigiosa, el borbotón de la imaginación creadora, quintaesencia de la poesía. La red de imágenes-asociaciones que se despliega, bien para atrapar los pájaros de la luz, o de barredera arrastrando hacia sí toda criatura del fondo subacuático (anamnesis luminosas o fantasmagóricas revelaciones); esta red, digo, no encuentra aquí fisuras.

Poeta de necesidad y pensamiento. Existencialista que no patético, impetuoso que no inconsciente, heroico en su debilidad, con su mueca demencial hasta el doble de sí misma (como Jano a las puertas de una dimensión incierta), nos muestra esa euforia que es necesariamente la antesala a la ruina del ser. Ángel terrible, cada poema suyo es el coletazo último de un dragón.

Alcance lo hasta aquí dicho para dar debida cuenta de la calidad poética del chileno, sin duda uno de los más grandes nombres de Hispanoamérica, injustamente postergado durante décadas en su país y todavía en España (como tantos otros hispanoamericanos: Xavier Villaurrutia, Humberto Díaz Casanueva... Leopoldo Marechal, Rosamel del Valle, César Moro... Marco Antonio Montes de Oca, y un largo etcétera), y de la condición paradigmática del poema «Aventurero», a nuestro juicio, dentro de su primera etapa. Signifíquese este trabajo, asimismo, como prueba de mi personal y rendida admiración hacia este gran poeta.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.:
1995. Textos presocráticos. Barcelona, Edicomunicación.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain:
1999. Diccionario de símbolos. Barcelona, Herder.
- Croce, Benedetto:
1969. Estética. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Dilthey, Wilhelm:
1961. Poética. Buenos Aires, Losada, 2ª edic.
- García de la Concha, Víctor:
1973. Poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos. Madrid, Prensa Española.

- Girondo, Oliverio:
1995. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía; Calcomanías; y otros poemas.
Madrid, Visor.
- Grünfeld, Mihai:
1997. Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia. Madrid, Hiperión.
- Kierkegaard, Sören:
1995. Tratado de la desesperación. Barcelona, Edicomunicación.
- Lévinas, Emmanuel:
1993. Humanismo del Otro Hombre. Madrid, Caparrós. (1).
1993. El Tiempo y el Otro. Barcelona, Paidós Ibérica. (2).
2000. Sobre Blanchot. Madrid, Trotta.
- Olivio Jiménez, José:
2000. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, Madrid, Alianza.
- Ortega y Gasset, José:
1975. Meditaciones del Quijote. Madrid, Revista de Occidente, 9ª edic.
- Pirandello, Luigi:
1994. El Humorismo. Buenos Aires, Leviatán.
- Queirós, Eça:
1918? La decadencia de la risa. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Rokha, Pablo de:
1991. Antología. Madrid, Visor.
1999. Obras inéditas. Santiago de Chile, Lom.
- Vallejo, César:
1999. Obra poética completa, Madrid, Alianza.

INTRODUCCION

César Soto Gómez

Pablo de Rokha y las ideologías del siglo XX

Habiendo conocido a Pablo de Rokha y su obra siendo estudiante del 6° D de letras del Liceo de Aplicación, aún recuerdo, como si fuese ayer, la trágica mañana en que llegué a la esquina de las calles Ricardo Cumming y Alameda, en la cual estaba instalado un kiosko de venta de periódicos y al leer los titulares me encontré con la revista VEA, cuya portada revelaba la noticia y las fotografías del suicidio de Pablo de Rokha y se podía ver su cuerpo al ser retirado desde Valladolid 106 en una camilla del Instituto Médico Legal. Con mis escasos recursos compré esa revista que conservo hasta el día de hoy. Los avatares de la existencia me llevaron, años más tarde, a conocer al padre del poeta Víctor Hugo Silva Alvarado, el inspector de la Policía de Investigaciones Sergio Benjamín Silva Báez, quien fue una de las primeras personas en llegar al sitio del suceso, el cual me dijo, conmovido, sobre este acontecimiento: “Nunca había visto tanta sangre”. A lo que respondí espontáneamente: “Era la sangre de todo Chile y la sangre del mundo”. Él asintió mudamente, con la mirada.

En septiembre del año 1973, después de estudiar Filosofía en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, cuando era director del Departamento Juan Rivano Sandoval (quien en sus Diarios, escritos en Puchuncaví, reconoce a Pablo de Rokha como uno de sus maestros y relata una visita que le hiciera a su casa el año 1968), elaboré el proyecto de rescatar libros y documentos antiguos de Chile, su historia y sus poetas, para lo cual inicié actividades con un Estudio Bibliográfico, y en una de mis primeras incursiones en la Casa de Remates de Ramón Eyzaguirre, ubicada en la Alameda con Manuel Rodríguez, logré adquirir un ejemplar de la Antología del año 1954, editada por el mismo Pablo de Rokha y que además estaba dedicada a otro poeta, Rafael Hurtado, con su caligrafía característica. Con ese libro en mis manos inicié de inmediato una colección de sus obras, encontrando, breve tiempo después, en la librería de Luis Rivano Sandoval, un ejemplar de “Sátira”, que el mismo De Rokha se había olvidado de incluir en su bibliografía; y al establecer la Editorial América del Sur, edité esta obra, en forma facsimilar, con prólogo del Dr. Rene de Costa, director del Departamento de Español de la Universidad de Chicago.

En los años del siglo veinte en que vivió Pablo de Rokha sucedieron acontecimientos esenciales en la historia: la Revolución de Octubre de 1917 organizada por el Partido

Bolchevique de Rusia, y que adoptó como núcleo ideológico el Manifiesto del Partido Comunista escrito por Karl Marx y Federico Engels en el año 1848 del siglo XIX. Esta vertebración giraría alrededor del siglo XX hasta la catástrofe atómica de Chernobyl y la caída del Muro de Berlín.

A pesar de la conspiración del silencio en torno a su obra, cierto reconocimiento fue en ascenso (incluso en Santiago hay una población que lleva su nombre), Premio Nacional de Literatura el año 1965 y viajero por más de veinte países de América del Sur y del Norte y por la China de la Revolución Cultural de Mao Zedong, U.R.S.S. y Francia.

La Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas participó en la Segunda Guerra Mundial y al finalizar esta se inició la llamada Guerra Fría con Occidente y EE.UU. en una serie de conflictos que quedaron en evidencia en la Guerra de Corea y las bombas de hidrógeno que estuvieron a punto de provocar una Tercera Guerra Mundial o un holocausto nuclear como la histórica crisis de los misiles instalados en Cuba el año 1962.

La mayoría de los intelectuales y poetas del mundo –excepciones existieron– se unieron a las utopías y cantaron la igualdad, la fraternidad y la libertad en nombre del triunfo de la Clase Obrera que veían representadas en lo que había sucedido en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas –como lo proclamara en Chile Salvador Allende Gossens y Pablo Neruda, ya nombrado embajador de Chile en Francia y Premio Nobel de Literatura–.

Incluso filósofos como Jean Paul Sartre, que rechazó el Premio Nobel de Literatura en 1964, alegando que su aceptación significaba perder la identidad, visitó Cuba y elogió la figura de Fidel Castro y la revolución, que había sido apoyada, casi en forma inmediata, por Nikita Krushev y la U.R.S.S. con un préstamo de cien millones de dólares.

Pablo de Rokha a los 17 años había sido expulsado del Seminario San Pelayo de Talca, por leer y difundir libros blasfemos, entre ellos, Así hablaba Zaratustra de Friedrich Nietzsche y Hojas de Hierba de Walt Whitman, autores cuyas obras había encontrado en casa de un familiar, en Santiago, a la edad de 16 años, según nos relata el filósofo Juan de Luigi.

A los 18 años, ya inserto en el panorama literario nacional, da a conocer el poema “El espino” en el N° 1 de la revista Musa Joven del 20 de julio de 1912 y después publica el soneto “Carne Triste”, en la Revista Azul, dirigida por Vicente Huidobro y en la cual su nombre Carlos Díaz figura junto a Juan Guzmán Cruchaga como consejero de redacción.

A los 22 años, después de su matrimonio con la poeta Luisa Anabalón Sanderson (que se unirá a su odisea poético-filosófica-ideológica con el pseudónimo de Winétt de Rokha) se transformará, provisoriamente, en Oficial Suplente del Registro Civil de Vichuquén (de acuerdo a documentación descubierta por el escritor Eduardo Soto Díaz en los registros de la Notaría de Licantén) y, después, en gerente general de la revista “Chile Agrícola”, en sociedad con su suegro, el coronel Indalecio Anabalón y Urzúa.

Dos años antes, Pablo de Rokha, ha escrito poemas bajo el título de “Versos De Infancia” que dan cuenta de un imago mundi que está formándose en la verbalización de su identidad: “Yo soy como el fracaso total del mundo, ¡oh Pueblos! /El canto frente a frente al mismo Satanás,/ dialoga con la ciencia infinita de los muertos, / y mi dolor chorrea de sangre la ciudad”.

Y el “Autorretrato de Adolescencia”: “Entre serpientes verdes y verbenas/mi condición de león domesticado/tiene un rumor lacustre de colmenas/ y un ladrido de océano quemado/ Ceñido de fantasmas y cadenas/ soy religión podrida y rey tronchado/o un castillo feudal cuyas almenas/ alzan tu nombre como un pan dorado/Torres de sangre en campos de batalla/olor a sol heroico y metralla/a espalda de nación despavorida/ Se escuchan en mi ser lleno de muertos/y heridos, de cenizas y desiertos/ en donde un gran poeta se suicida”.

Hay que hacer notar que en 1918 publica su obra “Sátira”, extenso poema de 22 páginas, con un prólogo del autor, no incluido en las bibliografías de su obra. Ya había publicado fragmentos de esta obra en la revista Selva Lirica. Entre 1916 y 1922 publica fragmentos y una versión completa del extenso poema “El Folletín del Diablo”, en cuyo prólogo declara: “Y cuando pienso y cuando hablo / mi verdad canta en mi locura / Soy poeta y me llamo Pablo / nieto de Dios, hijo del Diablo / y con ganas de hacerme cura”.

El 28 de julio de 1914 se había iniciado la Primera Guerra Mundial que se da por finalizada con la Conferencia de Paz de París el 28 de junio de 1919. A estas alturas Pablo de Rokha tenía 25 años, había nacido en Licantén tres años después de finalizada la Guerra Civil de 1891, al final de la cual el presidente de la República José Manuel Balmaceda Fernández cometió suicidio, el 19 de septiembre, día en el cual finalizaba su mandato. El mundo era percibido en forma catastrófica.

A principios del siglo veinte los conocimientos de astronomía no estaban muy difundidos por los medios y la imagen que perduraba entre la comunidad científica y la población en general se resumía en que el universo estaba formado por alrededor de 500 galaxias.

No se sabía que las estrellas brillaban mediante reacciones nucleares, y que cuando dejan de hacerlo se convierten en objetos extremadamente densos y compactos, como las supernovas que generan estrellas de neutrones.

La detección de planetas o exoplanetas en otras estrellas, uno de los más difundidos descubrimientos de los últimos años, no era concebible hace cien años.

Las telescopios como el Hubble o Cerro Paranal han aportado un nuevo concepto: el del universo o multiverso en constante transformación. Y uno de los grandes enigmas de los últimos años, los estallidos de rayos gamma, es muy probablemente de los eventos más violentos, emitiendo en unos cuantos segundos más energía que la que habrá radiado el Sol a lo largo de sus diez mil millones de años de vida.

Este fragmentario conocimiento del árbol genealógico cósmico cambió la visión del universo o Pluriverso, título de una obra del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, recientemente fallecido, que con sus obras ha contribuido a vulgarizar conceptos científicos y teológicos en la lengua castellana.

Ernesto Cardenal, quien se declaró ferviente lector de la obra de Pablo de Rokha, era incipientemente estudiado en el Taller de Escritores de la Universidad Católica de Chile, dirigido por el poeta Enrique Lihn Carrasco, quien, a su vez, nos relataba distintos encuentros personales con Pablo de Rokha, su obra y la admiración que siempre había sentido por la persona y la poesía de Carlos de Rokha, a quien le dedicara “Elegía a Carlos de Rokha”, en una de sus mas conocidas, clásicas y difundidas obras: “La Pieza Oscura”.

“Mi poema no tiene edad ni dimensión, existe a la manera inmortal del universo y sus catástrofes, no tuvo principio ni fin ...” –declara Pablo de Rokha en versos de su obra “Retrato Furioso”, Lenguaje de un Continente–.

De Rokha no es un mero observador, su posición no está fundamentada en fórmulas filosóficas fosilizadas, el gesto fundacional de su poesía es inscribirse en el núcleo del universo y del ser humano de la forma descrita en los Pensamientos de Blaise Pascal: “No debo buscar mi dignidad en el espacio, si no en el gobierno de mi pensamiento. No tendré más aunque posea mundos. Si fuera por el espacio, el universo me rodearía y se me tragaría como un átomo; pero por el pensamiento yo abrazo el mundo”.

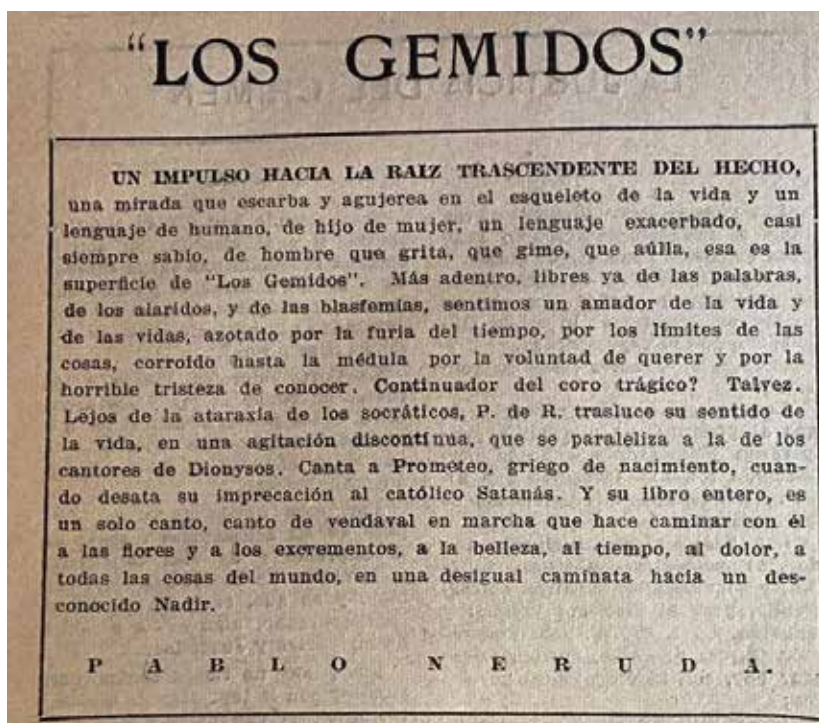
A la mitad del siglo XX observamos su preocupación ecológica: ...“la bestia comercial avanza la garra y alcanza la Ballena Azul del mar Antártico”... y el año 1957 escribe el poema “Maldición por la Erosión Territorial de la Nación Chilena”, capítulo de su obra “La República Asesinada”, que formara parte de su libro “Idioma del Mundo”.

La transformación alegórica del sufrimiento humano quedará impregnada en su lenguaje poético: ... “No solo padezco, estoy adentro de la Clase Obrera,/ y todo lo asumo y lo veo como pueblo que está presente en el sepulcro de niño que llora,/ porque lo dejaron solo,/ o en la violeta de la miseria que se destiñe bajo el año”. Versos que corresponden a su obra “Carta Magna de América”, “III - Gran Oda Clásica a Hispanoamérica”, “Epopéya de Peripecias”. J. M. Curet, en su tesis doctoral, nos señala que en esta obra “percibimos que el espacio de la escritura derrokhiana traza un paralelo entre el poemario y una topografía continental” –desde el punto de vista de la geocrítica– esta obra es equivalente a una nueva declaración de la independencia de América del Sur.

Al fin del siglo XX o principios del XXI, es el filósofo Nietzsche quien nos tiende un puente para distinguir esta percepción del mundo en Pablo de Rokha que genera una arquitectura lingüística unida a lo que puede ser llamado el lenguaje del inconsciente ideológico del siglo veinte, con las guerras mundiales, las utopías económicas, políticas y religiosas que giran alrededor de sus obras poéticas.

La Revolución de Octubre de 1917 incorpora giros lingüísticos que se traducirá en los eslóganes con los cuales se comenzarán a organizar ideológicamente conglomerados como la clase obrera para elaborar estrategias a la conquista del poder económico, político y militar, en los cinco continentes, cuyo transcurso podemos ver en guerras como la Civil Española, frente a la cual todos los poetas de América del Sur adoptarán posiciones favorables a la República, que finalmente sucumbirá en la lucha con el Ejército del general Francisco Franco, dejando a su paso un millón de muertos por ambos lados, que hoy son recordados en el Monumento a los Caídos.

Desde 1916 hasta 1922 encontramos a Pablo de Rokha en la noble tarea de trabajar y editar una de sus obras fundamentales: “Los gemidos”, que aparece a la luz pública el mismo año que “Desolación” de Gabriela Mistral y la Tierra Baldía de T. S. Eliot y Trilce de César Vallejo. Obras que han sido consideradas fundacionales de estas originales arquitecturas poéticas de la primera mitad del siglo veinte. “Los gemidos” fue duramente enjuiciada por algunos críticos chilenos, de cuyos nombres no vale la pena acordarse, y ampliamente elogiada por Pablo Neruda en las páginas de la revista “Claridad”, órgano de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, el 16 de diciembre de 1922.



Los gemidos, editado con recursos propios a la edad de 28 años, da cuenta de una elaborada visión del mundo, en la cual Estados Unidos de América del Norte, llamado por de Rokha, irónicamente, Yanquilandia, aparece en el núcleo de la civilización con su economía y *modus vivendi* como una predicción de lo que serían las innovaciones del siglo en la creación de tecnologías de toda naturaleza que cambiarían el mundo y la forma de vivir de millones de

seres humanos, dejando atrás creencias ideológicas en paraísos utópicos que, finalmente, se convirtieron en catástrofes históricas.

Asimismo las crisis de la Guerra Fría, la Guerra de Corea y la de Vietnam y otros factores se van inscribiendo en obras de poetas como Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti o Bob Dylan, a quien le fuera otorgado el Premio Nobel de Literatura el año 2016. La última canción dada a conocer en abril del 2020 por Bob Dylan es: “I Contain Multitudes”, famoso verso de “Song of Myself” de Walt Whitman.

Otra canción inédita que Bob Dylan presentó en estos días es “Murder Most Foul”, de casi 17 minutos de duración y que transcurre, revisando, gran parte de la historia de los EE.UU. en el siglo XX.

El autor de “Aullido”, obra traducida al castellano por Fernando Alegría, probablemente se encontró con Pablo de Rokha cuando era estudiante de Columbia, lugar en el cual de Rokha dictó un curso de estética el año 1944. En 1960 visitó a Pablo de Rokha y su hijo Carlos durante su estadía en Santiago, posterior al Encuentro de Escritores en la Universidad de Concepción, organizado por el poeta y Premio Nacional de Literatura Gonzalo Rojas Pizarro. Allen Ginsberg, en carta a su padre, destaca la figura de Pablo de Rokha como “un antiguo guerrillero de las vanguardias poéticas de América del Sur”.

Los gemidos es una obra que se esfuerza por modelar un mapa de la civilización contemporánea, buscando hacer distinciones con los lenguajes poéticos e históricos que en su

transformación revelan los procesos del siglo y sus descubrimientos en el cual el protagonista pasa a ser el *modus vivendi* que va adoptando el progreso económico y tecnológico; es una épica que no tiene formas precedentes, debido a las nomenclaturas de la modernidad de las grandes urbes y necesita construir y desarrollar lenguaje y forma, lo cual es una empresa no exenta de enormes exigencias para un poeta nacido en una localidad campesina de pocos habitantes:

“Capital: 1.000.000.000.000.000.000.000.000.000 de dólares. ¿Quiere usted, quiere ud. Transatlánticos, momias, fetos, hombres, momias, fetos, hombres, dinamos, ferrocarriles, tractores, camiones, motores, ramerías, gusanos, automóviles, yodosalina, catedráticos, vacas Holstein o Dirham, sabiduría en inyecciones hipodérmicas, honradez a la cocotte, arte puro, arte embotellado por nosotros en las botellas mahometanas del tipo Alah, presidentes especiales, especiales, especiales para Sudamérica, o cualquiera otra maquina, animal, manufactura, cosa por el estilo?... escriba a: U.S.A. Company, U.S.A., pidiendo catálogos, pidiendo catálogos, pidiendo catálogos (U.S.A. Company)”.

“Nacimientos por teléfono, defunciones por teléfono, matrimonios por teléfono, toda la epopeya, toda por teléfono, enamorarse radiotelegráficamente, vivir y morir en aeroplano, cien, doscientos klmtrs. sobre el nivel de los viejos valores humanos, los viejos valores humanos, existir a máquina, conocer a máquina, recordar a máquina, ver a máquina, a máquina, el espectáculo gris de los ángulos (...)”.

“(...) medir los fenómenos sentimentales, intelectuales, sensacionales, adoptando el sistema métrico-decimal como unidad inicial, como unidad inicial y el dolar como fin, casarse por sport, matarse por sport hacer reclamé a los pechos divinos de las niñas y al vientre de la viuda, ir cinematografiándose a lo largo de las tristezas diarias convertido yo, el hombre, yo, el hombre, yo, el hombre convertido en errantes panoramas efímeros, panoramas efímeros y temas azules.. (--País de LOS DIVORCIOS! . ! . . (Edison))”.

Woodrow Wilson, Rockefeller y P. Morgan son algunas de las personalidades que De Rokha nombra. Personas que proclaman su verdad desde sus tribunas y grandes edificios de cemento y metal, coliseos, puentes, milagros de la arquitectura que sumados aplastan al hombre común con su retórica sofista y millones en dólares acuñados en nombre de Dios. ¡In God we trust! –será el lema de los billetes de un dólar–.

Sin embargo, figuras como Emerson y la vida en los bosques de Thoreau, padre de la objeción de conciencia, se sintetizan en los pasos enarbolados de un gran poeta: Whitman no es un hombre o simple literato, es una energía del universo reconocida por seres vivos, por piedras, peces de los océanos, hormigas, elefantes y cuerpos celestes como un hermano, como un padre, como una voz inmemorial y el poeta nacional al seguir sus pasos, busca esa unión que

nos hace iguales a los seres con el llamado por De Rokha... “soldado de Dios”, que se podría traducir en una ecuación de acuerdo a la cual De Rokha está construyendo su universo lingüístico y sus concepciones filosóficas:

“Como un Dios que edificase poemas a bofetadas mentales, Walt Whitman está sentado, está sentado sobre la majestad de la vida con el entendimiento del corazón en Yanquilandia, la pierna derecha en Pekín y la pierna izquierda en Berlín, todo el cuerpo sobre TODO el mundo, jugando poker con los muertos sobre el tapete azul de lo infinito, platicando con las estrellas y oyendo, oyendo, oyendo los ruidos cóncavos y trascendentales de la época, (...)”.

“Le dicen las hormigas: salud Walt Whitman!... los honestos elefantes extensos: cómo estás hermano? y las tortugas, los sapos, el Rey de las Españas, los mendigos, los parlamentarios, las vacas, el Presidente, los caballos, los obispos, los cocheros, la luna, los excrementos le dicen, le dicen golpeándole la espalda: hermano Walt Whitman, Walt Whitman, Walt Whitman eres NUESTRO hermano, NUESTRO hermano Walt Whitman. (...) (Walt Whitman)”.

Este último fragmento corresponde a La Balada de Pablo de Rokha:

... “llanto y nieblas lúgubres, dolor, solo dolor mamo en los roñosos pechos de la vida y mi vestido es pobre; sin embargo, mis cantares absurdos, inéditos, modestísimos suman el pensamiento, TODO el pensamiento de la raza y la voz del instante; soy un país HECHO poeta, por la gracia de Dios; desprecio el determinismo de las ciencias parciales, convencionales, pues mi sabiduría monumental surge pariendo axiomas desde lo infinito, y su elocuencia errante, fabulosa y terrible crea mundos e inventa universos continuamente; afirmo o niego, y mi pasión gigante atraviesa tronando el pueblo imbécil del prejuicio, la mala aldea clerical de la rutina”.

El mismo año de su publicación Pablo de Rokha se refiere a Los gemidos en los siguientes términos:

“Pueden Los gemidos no ser una obra definitiva, porque una obra definitiva es siempre una obra mediocre; pero son una obra que afrontará dignamente el juicio de los pueblos y de los siglos”.

En la complementariedad de estas conjunciones vitales encontramos la obra de su esposa Winétt de Rokha y poemas como “Aroma y presencia del capitalismo”, que nos ilustra sobre esta percepción del siglo XX y podemos advertir ciertos giros del idioma inglés en los deportes y lo que podemos llamar, este *modus vivendi*, que se nos propone:

Frío, plano, de exactas dimensiones
El siglo XX cabe en una cancha de tennis
En mesitas de café-concert
Entre pajillas, whisky-sower y cigarrillos egipcios
La mujer contemporánea
Borda corpiños de seda negra.
En el paddock,
Al compás de la música loca del jazz-band
Las mujeres y los caballos se pasean.
Del brazo de Pablo de Rokha
Acompaño el grito del clamor
Mundial de las muchedumbres.
Ilustrando mis poemas
Con perspectivas de paperchase,
Con sweaters cuadriculados de sportman,
Y humaredas de inquietantes
locomotoras,
Soy la Eva clásica del porvenir.
Astral y sensitiva, horado
En aviones románticos,
El azul de las golondrinas perdidas.

Siguiendo el curso del siglo, constatamos que, en una revista que funda él mismo en la ciudad de Concepción, “Agonal”, publica algunos poemas de “Cosmogonía” alrededor de 1925 y “Tonada del Iluminado” se publica en la revista Dínamo ese mismo año. Cosmogonía es precisamente una de sus obras fundamentales que nunca llegó a editarse como libro, por voluntad propia del autor, permaneciendo en la categoría de no-libro (como dice el Dr. Pablo Acevedo).

En el curso de su vida advertiremos esta rebelión contra las editoriales y los best-sellers que privilegian el afán de lucro o las causas ideológicas y la industrialización atentando contra el equilibrio de la creación estética, por sobre la calidad de las obras poéticas: el mercado convierte al poeta en un producto de consumo, incluyendo la producción de “premios” y cierto martirio y épica biográfica asociado a la defensa de los derechos humanos o cualquier otra causa relacionada con el culto a la personalidad. Con esta actitud de Rokha está eligiendo un grado de marginalidad que sellará la estética precaria de sus libros; a veces, editados con los materiales y los papeles más insignificantes que encuentra y reconociendo a las personas que trabajaban en las imprentas realizando labores artesanales, desde la tipografía a la encuadernación en una homeostasis ecológica que ha pasado desapercibida en estos libros de escasa circulación. “... soy el único que no encontró al editor que no buscó, editándome yo, o no me buscaron los editores porque no he de ser un poeta comerciante entre comerciantes”, declara en la revista *Árbol de Letras*, en agosto de 1968.

Durante su residencia en la ciudad de Concepción, en 1924, publica “Monografía de la Cía. Minera e Industrial de Chile”, extractada de “El Libro de la Provincia de Concepción”, publicado bajo la dirección del escritor Pablo de Rokha, por Doc. Imp. y Lit. Concepción –dice en su portada-. Con estos libros, así como Chile Agrícola, buscaba sustentarse económicamente para no perder la libertad de su arte poética y su pensamiento filosófico.

Entre 1930 y 1933 está datada la obra Jesucristo, que exalta su figura como conductor del pueblo judío. En él se unen el mesías, el revolucionario y el poeta y es cronológicamente el primer canto político del autor, acaso como un profundo homenaje al conflicto que enfrenta Jesucristo entre el poder del Imperio Romano, representado por Poncio Pilatos y Herodes Antipas, y el poder del Templo de Jerusalén, representado por Caifás y Judas Iscariote.

Desde el año 1930 hasta 1950 iniciará una escritura poética inscribiéndose en los acontecimientos mundiales, y sus repercusiones en América del Sur. En 1932 edita el “Canto de Hoy o Mitología de la Mujer Embarazada” (de Poemas Accidentales), y luego “Canto de Trinchera”. En esos años el poeta ingresa formalmente al Partido Comunista de Chile, por el cual será candidato a diputado. Años más tarde será marginado por el partido, por razones que aún se investigan.

Diversas hipótesis podemos encontrar en la obra “La traición del Partido Comunista a Pablo de Rokha”, de los historiadores Paulina Fernández y Sebastián Sampieri. Este hecho no pasó inadvertido para el poeta Gonzalo Rojas, quien en su texto “Pablo de Rokha”, cita del evangelio en latín: *In propria venit et sui eum non receperunt* - “Vino a su propia casa y los suyos no lo recibieron”.

Tal vez no es necesario profundizar demasiado en las razones de su eterno conflicto con la fosilización del pensamiento marxista, debido a que su proyecto instauraba en su obra una dinámica en la cual estaba reconfigurando su poesía en la geopolítica de China y otros países que adherían o habían iniciado procesos de cambio revolucionario. El año 1963 hubo un cisma en el Partido Comunista chileno, que quedó en evidencia el 10 de octubre de ese año, en que fueron expulsados los miembros del grupo Espartaco que manifestaban simpatía por Mao Zedong y la evolución política de China. El grupo Espartaco organizó un encuentro en el Teatro Baquedano, en el cual Pablo de Rokha leyó su obra “Epopéya de Fuego a China Popular”. Por otra parte, el Partido Comunista organizó una reunión en el Parque Bustamante, en el cual el principal orador era Pablo Neruda, que en su discurso condenó la figura de Mao Zedong comparándolo con Stalin. A raíz de esto, Neruda fue declarado “enemigo del pueblo chino prohibiéndose la traducción de sus obras”.

En su poema “Moisés”, continúa el sesgo de unir lo histórico con lo mítico, estructurado en largos versículos en el estilo de la fuente bíblica: Éxodo, Levítico y Deuteronomio. El poema narra la odisea del profeta Moisés y del pueblo hebreo desde el episodio de la zarza ardiente hasta su muerte en Jericó, como una metáfora de lo que estaba sucediendo con el género humano. Utiliza imágenes visionarias, comparaciones inusitadas, metáforas, hipérboles y reiteraciones de gerundios y participios para evidenciar la relación de los seres humanos con la misión suprahistórica del héroe y la intervención de lo sagrado, finalmente, con el objetivo, de llevar al ser humano al encuentro con Dios. Moisés es representado como un líder religioso y también el conductor del pueblo y legislador, que lucha contra la injusticia, la adversidad de la vida cotidiana y la corrupción de los enemigos en la búsqueda de la Tierra Prometida.

Enfrentado a los múltiples paradigmas filosóficos, políticos, religiosos, ideológicos y epistemológicos de su siglo, en su arte poética se esfuerza por elaborar una defensa de la democracia, del socialismo, del antifascismo de acuerdo a las coyunturas de las guerras mundiales y los conflictos sobre los cuales se fundaran los discursos de casi todos los poetas del siglo veinte. Todo esto comprendido como una defensa esencial de la vida humana que se desarrollaba en la extrema pobreza, en los llamados países del Tercer Mundo.

En 1937 publica “Imprecación a la Bestia Fascista”, dedicado a los Republicanos de España. En 1938, “Cinco Cantos Rojos”, en los cuales elogia a figuras políticas como Stalin &

Trotsky, Lenin y Gorki, al mismo tiempo que denuncia la situación miserable de los obreros del carbón y otros trabajadores en Chile. En esta búsqueda desesperada por interpretar los anhelos más profundos de lo humano y el inconsciente colectivo e ideológico de su tiempo, trabaja en unir la desorientación social con el lenguaje bíblico y profético de las religiones orientales y occidentales. Este fenómeno híbrido que mezcla lo lírico con lo épico donde se puede apreciar la confusión del yo poético con el universalismo simbólico de personajes paradigmáticos, nos habla, en definitiva, de la orfandad de un órganon filosófico, económico, ético y político que reinaba durante la Segunda Guerra Mundial, años en los cuales Ezra Pound hablaba por radio Roma y que lo llevaría a ser internado en el Hospital Saint Elizabeth de Washington durante doce largos años.

La odisea vital de Pablo de Rokha tiene algunos puntos de encuentro con Nikos Kazantzakis, otro poeta de su siglo, nacido 11 años antes, con quien comparte una profunda admiración por Friedrich Nietzsche, Ulises, Buda, Moisés, Jesucristo, Juliano el Apóstata, Cristóbal Colón, Miguel de Cervantes y un largo etceterae. Kazantzakis, en su juventud, es poseído por la idea de fundar una religión. El mandato supremo que se deduce de su obra “Ascética” es luchar sin recompensa y sin esperanza, como Dante, Jesucristo, Juliano el Apóstata o Constantino Paleólogo, que siempre arriesgaron su vida en batallas cuyo triunfo se transformó en las cenizas de lo que pudo haber sido, derrumbándose la arquitectura de las esperanzas humanas en cuyas guerras perdieron la vida, pero consolidándose con el tiempo el rumbo original de la existencia, como podemos ver en la odisea de Hernando de Magallanes.

En 1938, como una forma de multiplicar el conocimiento científico y divulgar la poesía de todos los tiempos, Pablo de Rokha funda la revista MULTITUD, la cual se proclama como la visión orgánica y global del mundo: es decir, su preocupación o su horizonte de intereses nucleares estará formado por la realidad nacional e internacional –la Segunda Guerra Mundial, el nazismo, el fascismo, España y el socialismo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas–.

Se propone la creación de un lenguaje que dé cuenta de la literatura –comprendida como una creación del inconsciente colectivo e ideológico en respuesta a estas adversas circunstancias históricas que vive el ser humano a la búsqueda de justicia y paz sociales por siglos y siglos–.

Los primeros en estar comprometidos en este apostolado fueron los integrantes de la familia de Pablo de Rokha.

En el N° 1 de Multitud se reclama (a través de un aviso de media página) del Senado de la República, el despacho del proyecto de jubilación del escritor Augusto D’Halmar, que fue

presentado hace 18 meses. Con domicilio en Avenida Inglaterra 1241, barrio Independencia. (En el ejemplar se lee: “Los avisos se cancelan cuando se publican. Todos los trabajos son inéditos y firmados”).

También se presentan las ideas que propende la revista, como una legitimación de un órgano ideológico hacia la conquista del poder político que pueda lograr una justa distribución de la riqueza, para que el Estado fomente la educación, la salud y el progreso tecnológico en general y la agricultura en particular. Vuelve a ver a Chile como un país agrícola en recuerdo de Licantén, su lugar de nacimiento.

Además, la revista tiene otros múltiples propósitos, como el análisis filosófico y filológico de obras clásicas del teatro y el pensamiento de Grecia y Roma; hasta apoyar, por ejemplo, la candidatura antifacista a la Presidencia de la República de Chile de Juan Antonio Ríos. Otra vertiente es la difusión de la obra poética y el pensamiento político y filosófico de su fundador, Pablo de Rokha, quien ha ingresado al Partido Comunista en 1932 y es expulsado alrededor de 1939-1940, casi coincidiendo con el ingreso oficial al Partido de Pablo Neruda, iniciando su carrera al Senado de la República.

Otro de los propósitos de la revista Multitud es la difusión de la doctrina filosófica y económica de Marx, Engels y Lenin. Incluso es revelador comprobar que de Rokha y Neruda se encuentran unidos en una admiración política por la figura de Stalin –personaje que, entre otros, había ordenado el homicidio del poeta Ossip Maldestam... Nadie sabía nada entonces del Holocausto de Holodomor, que debido a la política de Stalin hacia Ucrania dejó como saldo equis cantidad de millones de muertos de hambre.

El 23 de octubre del año 2008 el Parlamento Europeo adoptó la resolución de reconocer lo que sucedió en Holodomor como un crimen contra la humanidad.

No se conocía la obra de Panait Istrati “Rusia al Desnudo”, publicado en Europa en 1928, donde relataba y daba cuenta de la realidad que se vivía en la URSS y que nada tenía que ver con la doctrina revolucionaria, sino más bien con una carrera esquizofrénica hacia la ejecución del poder político absoluto en nombre de un pueblo que era víctima de crueles persecuciones y condenas a muerte, como fue el caso del poeta Ossip Maldestam (posteriormente reivindicado por Nikita Khrushchev). Panait Istrati, quien con su obra Kira Kyralina se había convertido en un héroe del pueblo ruso, es invitado a la URSS a la celebración de los 10 años de la Revolución bolchevique, y en su obra revela los hechos que le provocaron una profunda decepción, su enemistad con Romain Rolland, quien lo había ayudado a escribir y publicar sus novelas, y posteriormente su muerte en el Sanatorio Filareto de Bucarest.

Arte y ciencia, literatura, política, polémica filosófica, economía, educación, toda la cultura semana a semana en revista Multitud, dirigida por Pablo de Rokha, con el eslogan “Por la Unidad Mundial de la Clase Obrera”.

Pablo de Rokha aparece como presidente del Sindicato Profesional de Trabajadores Intelectuales de Chile, cargo con el cual había participado en la Asamblea Constituyente del 8 de marzo de 1925 en el Teatro Municipal de Santiago.

“Azoto el Sol, cavando un volcán de fuego,/ en el que arrojaré la antítesis universal,/ cabalgando en un esqueleto de cenizas,/ mientras invento los abecedarios de América”. Son los últimos versos del poema “Alegoría del Tormento”, publicado en agosto del año 1968.

Los últimos números de la revista MULTITUD están dedicados a China, con Pablo de Rokha transformado en un defensor de la revolución de Mao Zedong. “Canto de Fuego a China Popular” es el título de un extenso poema histórico, en el cual se puede descubrir que las tendencias ideológicas comunistas estaban divididas: las vanguardias eran llamados Pekinistas y los conservadores Moscovitas. Mao Ze Dong y Nikita Krushev habían roto sus relaciones diplomáticas.

La primera gran disidencia al interior de la Revolución Bolchevique fue protagonizada por las posiciones de Iósif Stalin y León Trotsky. La dirección del partido acusó a Trotsky de cometer serias violaciones a la disciplina del partido. En consecuencia, Trotsky es destituido como comisario del Pueblo, del Ejército y de la Marina. Apartado y expulsado del partido, luego deportado a Kazajistán y finalmente expulsado de la URSS en 1929.

Un largo peregrinar por distintos países lo llevó finalmente a México. Iósif Stalin ya había dado la orden de asesinar a Trotsky. En la madrugada del 23 de mayo de 1940 el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros y dos docenas de hombres armados atacaron la casa de Trotsky en la elegante zona de Coyoacán. Dispararon con ametralladoras contra el dormitorio de Trotsky, donde estaba junto a su esposa Natalia Sedova, pero ambos escaparon ilesos. Siqueiros fue acusado de intento de asesinato, escapó a Chile con la ayuda del poeta Pablo Neruda, por entonces cónsul general de Chile en México. El asesinato de Trotsky fue ejecutado, finalmente, por el agente de la KGB Ramón Mercader, después de ganarse su confianza, en un ataque efectuado con un piolet en la cabeza de Trotsky.

León Trotsky, como comisario del Pueblo y creador del Ejército Rojo, fue quien presentó el ultimátum a los marinos de la rebelión de la fortaleza del Kronstadt en contra de los bolcheviques. Al no aceptar el ultimátum se produjeron enfrentamientos que ocasionaron más de

diez mil bajas. León Trotsky fue objeto de acerbos críticas –en ocasiones de carácter antisemita– por parte del diario Izvestia, publicado por los rebeldes que finalmente fueron masacrados por reivindicar los ideales de la Revolución de Octubre de 1917.

La formación filosófica de Pablo de Rokha, en contraste con otros poetas chilenos, adheridos a ideologías utópicas, sin considerar reflexiones y pensamiento originales, lo llevó a ser profesor de Filosofía, durante cinco años, de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

En esos afanes se encontraba cuando, desde los Estados Unidos de América (Yanqui-landia para de Rokha), alrededor del año 1942, llega una obra editada por la Universidad de Yale: “Doce Poetas de Hispanoamérica”. Chile figuraba representado por Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda. El autor de la antología, el profesor R. Hays se refería a su obra en forma asombrosa para los círculos de intelectuales chilenos: “Pablo de Rokha es el centro de tormenta de la poesía de América”. Fue tal el impacto que causó en los medios culturales y políticos del país, que el presidente de la República, Juan Antonio Ríos, en conversaciones con Pablo de Rokha, le propuso una misión de carácter cultural que abarcó 19 de los 21 países de América del Sur y consistió en charlas, conferencias, recitales y conversaciones, además de las controversias habituales que sus opiniones políticas causaban.

Viaja por América del Sur a la búsqueda del “lenguaje de un continente” (proyectando unificar en un poema continental, su historia y prehistoria, las organizaciones de los pueblos primitivos, el descubrimiento, la conquista y las épicas de independencia y constitución política de los países de América). En esta época, y de acuerdo con las coordenadas filosóficas de Pablo de Rokha, era como intentar un mapa del universo conocido y desconocido para revelar su contenido a las multitudes de todos los países del mundo. En México visita la Meseta de Anáhuac y la Pirámide a la Diosa Tierra.

El año 1949 finaliza la escritura y edición de “Carta Magna de América”.

El poeta Jorge Teillier escribe en el Boletín de la Universidad de Chile, en el mes de diciembre del año 1965:

“De esa poesía épica, en tono mayor (tildada de monocorde), nacen a veces grandes descripciones, como aquella de Lenguaje de un Continente (1943), cuya descripción de los EE.UU. no vacilamos en estimar como de mayor intensidad que la de Aullido de Allen Ginsberg que tanta conmoción causa en mucho círculos intelectuales de América Latina. Veamos un fragmento: ...

“He mirado bajar a patadas al capitán negro con sus condecoraciones / de héroe nacional todo de luto desde los transvías de ajedrez del Washington infernal y asesinarlo / entre

los oros pálidos de P. Street, en DuPont-Circle, / he mirado los hoteles cósmicos de Miami albergar gangsters / y estrellas de Hollywood, / banqueros, prostitutas, obispos y diplomáticos, echando con / asco al varón de color, / y comer basura en New Orleans a los viejos judíos que / huían de Chicago acosados como estropajos por las jaurías inmundamente / borrachas del Ku-Klux-Klan, abrigándose el estómago con los poemas / de Carl Sandburg con el delirio genital religioso del Sinaí/ ardiendo”...

Pero este poeta épico da también en ocasiones las más hermosas notas líricas. Recordemos ese tan citado poema “Círculo”, nos recuerda Jorge Teillier:

“Estás sobre mi vida de piedra y hierro ardiente / como la eternidad encima de los muertos / recuerdo que viniste y has existido siempre / mujer, mi mujer mía, conjunto de mujeres, / toda la especie humana se lamenta en tus huesos...

Pablo de Rokha logra coordinar en sus poemas las ideologías construidas con las eternas aspiraciones y utopías de la humanidad y sus orígenes con un lenguaje múltiple en su afán de encontrar una fórmula para liberar de la enajenación a millones de seres humanos de múltiples países: “Los Poemas Continentales” están dedicados a México y Estados Unidos. Un libro de ensayos: “Interpretación dialéctica de América - Los Cinco Estilos del Pacífico” (el editor bonaerense suspendió la publicación debido al contenido basado en el materialismo histórico y dialéctico).

Hacia el final de este viaje (1949) edita “Arenga sobre el Arte”, que contiene la obra “Carta Magna de América”, y además “Epopeya a las Comidas y Bebidas de Chile”. Se puede leer al poeta como un YO en la omnivigencia de la historia de América desde su descubrimiento y conquista, hasta el siglo XX, sintetizando este sentimiento como tragedia social de envergaduras épicas y cuya historia debe ser reconstruida verbalmente, considerando los valores esenciales de los pueblos aborígenes: esa es la misión del poeta y de su obra en el continente americano.

Se destaca la colosal obra “Epopeya a las Comidas y Bebidas de Chile”, publicada originalmente con el título de “Teología de un libro de Cocina”. Esta apoteosis exalta el mundo primitivo natural de los campesinos, los mineros y los hombres de mar, mostrándose como arquetipos de una realidad en vías de extinción: una forma de vida auténtica en su conexión con los ciclos de la naturaleza.

“Sujetándome con los brazos tronchados / de poeta al ataúd que adentro / los chilenos arrastraremos desde que nacimos hasta que morimos / por lo que pudimos ser y no seremos”. Es un fragmento de la Gran Oda Clásica a Hispanoamérica.

“La épica social americana”, en cuyo núcleo se sitúa el poeta en su rol de resignificar la cultura popular en el habla cotidiana de sus habitantes, para, de esta manera, producir transformaciones en los determinismos económicos que llevan a gran parte de la población humana a vivir y morir en la extrema pobreza. En su obra “China Roja” expresará su admiración por Mao Zedong, poeta, quien logró influir en la población de su país con “El Libro Rojo” y la Gran Marcha que cambiará para siempre lo que se comprenderá por una revolución social.

Después del término de la Segunda Guerra Mundial, el conflicto ideológico, en el mundo, se transforma en opciones geopolíticas de alineación, ya sea con Estados Unidos o con la Unión Soviética. En Chile, Gabriel González Videla había sido elegido presidente de la República con el apoyo del Partido Comunista, incluso Pablo Neruda escribió el poema “El Pueblo lo Llama Gabriel”... Pablo Neruda había sido elegido senador de la República por Tarapacá y Antofagasta.

En el Gobierno de Gabriel González Videla se dictó la Ley de Defensa de la Democracia, publicada en el Diario Oficial el 3 de septiembre de 1948, la cual dejaba fuera de la ley al Partido Comunista.

El 6 de enero de ese mismo año, Pablo Neruda había leído en el Senado de la República el discurso “Yo Acuso”, el cual se transformó en la causa para pedir su desafuero, que fue acordado por la Corte Suprema el 3 de febrero, dictándose al día siguiente una orden de detención, dando así origen a una épica estadía en la clandestinidad, la cual es aprovechada por el poeta para dar término a su obra Canto General, que será editada en México el año 1950, con ilustraciones de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y en forma simultánea en Chile, clandestinamente, por el Partido Comunista, habiéndole colocado como pie de imprenta México D. F. América, 1950, con grabados de José Venturelli.

Pablo de Rokha y su familia se encuentran en Argentina cuando es elegido presidente de Chile Gabriel González Videla y vuelven a Chile el año 1949, en que de Rokha edita una primera versión de “Carta Magna de América”, con el título de 3 Poemas de Pablo de Rokha, en el libro “Arenga sobre el Arte”.

La Revolución de Octubre de 1917 influenciará el curso del siglo en otros países del globo terráqueo. Mao Zedong, en la madrugada del 16 de octubre del año 1934, inicia la gran o larga marcha de 12.500 kilómetros en 370 días a través del interior de China y que siguieron el Ejército Rojo y las Fuerzas Armadas del Partido Comunista de China, huyendo del Ejército Nacionalista comandado por Chiang Kaishek.

Mao Zedong adoptará la ideología marxista, pero con el matiz de que el protagonismo de la revolución no está en la clase obrera sino en los campesinos. Consolidado el gobierno de Mao Zedong en la década de 1930, y liderando el Partido Comunista de China, que había estado influenciado por la URSS, Mao Zedong reinterpreta el leninismo soviético y logra dejar afuera del partido al grupo prosoviético conocido como los 28 bolcheviques. Iósif Stalin y la URSS habían sido testigos del triunfo de Mao Zedong en la Guerra Civil y la llegada al poder del Partido Comunista en uno de los países más poblados de la tierra y que no estaba en situación de solicitar ayuda a Occidente, por lo cual le había ofrecido su ayuda en un intento que al propio Mao le producía desconfianza al pensar que China podía llegar a ser tratada como un satélite de la URSS.

La ayuda a China fue llevada a cabo en todos los ámbitos: agricultura, fuerzas armadas, infraestructuras, industrialización, etc., para lo cual miles de asesores, ingenieros, arquitectos, y especialistas de las más diversas ramas del quehacer humano fueron enviados a China para asesorar las labores del gobierno.

Después de la muerte de Stalin, Mao Zedong se había mantenido fiel a su doctrina, entrando en conflicto con la URSS cuando Nikita Krushev lee su célebre Discurso Secreto condenado al régimen de Stalin. Así, Mao piensa que China es el país que puede liderar la vanguardia de la lucha comunista en el mundo, ya que la URSS había comenzado un proceso de traición a los fundamentos ideológicos. La URSS abandonó sus proyectos de ayudar a China a obtener la energía nuclear, lo que fue visto como una cesión de la URSS frente a USA. De esta manera, Mao Zedong y los diplomáticos chinos acusarán abiertamente a la URSS de abandonar a los países del Tercer Mundo. De todas formas, China y la URSS apoyaron a Vietnam del Norte durante la Guerra de Vietnam. Sin embargo, China y la URSS llegaron a tener enfrentamientos territoriales en 1969, lo cual llevó a temer el desenlace de una guerra de grandes proporciones. Luego tendrá inicio el acercamiento entre USA y China, que con la globalización tomará el carácter que conocemos hoy. Deng Xiao Ping enfrentará la rebelión de los estudiantes a sangre y fuego en la Plaza de Tiananmén.

En el año 1964 Pablo de Rokha llega a Pekín con su hijo Pablo Díaz Anabalón. Se encuentra en China invitado por el Gobierno de Mao Zedong. CHINA ROJA fue escrito durante su estadía de seis meses. Estando allí, De Rokha dedicó su tiempo a recorrer China y escribir este libro de poemas como ofrenda a los lugares que visitaba. Al mismo tiempo, sus poemas eran traducidos al chino por el maestro Zhao Jinping. El libro fue publicado, en septiembre de 1965, bajo el título de “Xiangei Beijing de songge”, que en español, y en un lenguaje rokhiano, sería: Alegría Pekinesa y Otros Poemas. Sin embargo, esta edición es una selección de la obra China Roja, que aún se encuentra inédita.

Pablo de Rokha, que el año 1944 junto a su esposa Luisa Anabalón Sanderson había sido recibido en el país del Norte por el presidente Roosevelt y leyeron en el Salón de los Héroes de Washington, para posteriormente grabar en cintas magnetofónicas poemas de su obra MORFOLOGÍA DEL ESPANTO en la Biblioteca del Congreso (hecho consignado en el Boletín de la Unión Panamericana), se encuentra 22 años después en Pekín, que se está convirtiendo en un paradigma de la civilización junto a Estados Unidos o Yanquilandia, país que un año después de esa visita a Washington decide el ataque con bombas atómicas (Little Boy el 6 de agosto de 1945 y Fat Man el 9 de agosto) a Hiroshima y Nagasaki, inaugurando en la historia humana, y en la obra de Pablo de Rokha, la Era Atómica.

Millones de muertos con los cuales Pablo de Rokha tuvo que convivir en el siglo XX: muertos que hablarán en sus poemas y heridos en las guerras que él buscó traducir a un Idioma del Mundo (como se llama una de sus obras) a un lenguaje que encuentra en la Biblia versículos paradigmáticos que parecen darle sentido a todas las utopías alojadas en el inconsciente ideológico de la humanidad, en una Gran Marcha hacia el encuentro con la paz, la igualdad y la fraternidad que prometieran los eslóganes de la Revolución francesa & la Revolución de Octubre.

De esta manera, su obra en el siglo veinte se puede comparar a las pinturas del Juicio Final de Hyeronimus Bosch, donde las simultaneidades poliédricas de objetos, seres y colores pueden confundir al observador o lector en el trágico ascenso o descenso del ser humano buscando las montañas del éxtasis o consumando sus días en los abismos de la agonía y los infiernos, con sus máquinas de guerra, bombas de hidrógeno y el complejo industrial militar que gobernará el planeta Tierra desde el fin de la Segunda Guerra Mundial.

“Percibo el devenir mundial como imagen / solo como imagen, / siento, pienso y expreso en imágenes irremediables / la lógica matemática de los fenómenos de los fenómenos de los fenómenos / y mi condición esteticodinámica crea el universo / a la manera formidable de los espejos despedazados”.

Carlos Droguett, Premio Nacional de Literatura y autor de obras clásicas como Sesenta Muertos en la Escalera, Eloy, Patas de Perro y otras, había solicitado públicamente el Premio Nobel de Literatura para Pablo de Rokha el año 1944, y escribió las siguientes palabras sobre su obra: “La poesía de Pablo de Rokha es la voz lírica más grande, más profunda, más trascendental que ha nacido en este continente desde Walt Whitman. Ambos forman un extraordinario y genial dúo poético, el más permanente, el más clásico y revolucionario de la poesía lírica mundial”.

El poeta español y traductor de Walt Whitman, León Felipe, había expresado: “Pablo de Rokha no es sólo el más grande poeta de América, sino el más grande de la lengua castellana en el siglo XX”.

El Dr. en Literatura Hispanoamericana Francisco Leal nos hace ver en su análisis de la obra poética y política de Pablo de Rokha sobre “El Canto del Macho Anciano”.... “Es un poema largo, auto referencial o testimonial, como casi todos sus poemas. Está en todas las antologías, pese a ser un poema con evidentes reflexiones políticas. La razón: en ese texto se ha anotado un cierto arrepentimiento en de Rokha por haber abrazado tan fervientemente una militancia política y estética (casi creada por él mismo)...

El Canto del Macho Anciano es más que un arrepentimiento, es la constatación del fracaso de las utopías ideológicas como vertebración de la existencia humana y además muestra la fuerza de una exploración artística que no pide respaldo y señala las consecuencias de esa apuesta que se afirma en su propia certeza cuasimesiánica, no en lo que gana o pierde.

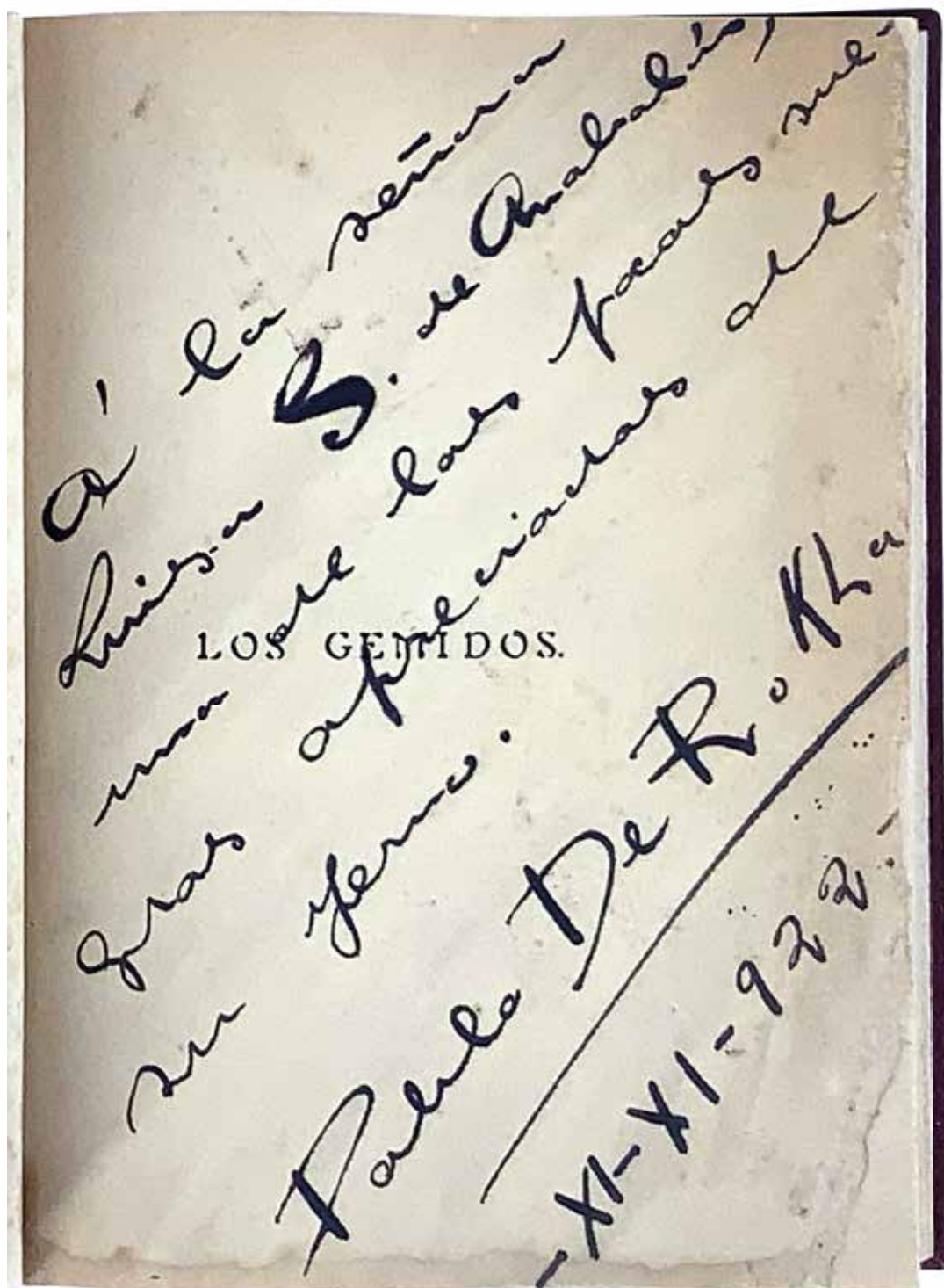
La apuesta de Pablo de Rokha mesiánico-suicida, como señala el poema, consiste en arrojar a la expresión verdadera, real, sin la contención de ninguna seguridad discursiva. Porque en el momento de tocar esa expresión, el poeta queda despedazado, muestra su vacío, su inconsistencia, sus multitudes, pero no su identidad. El logro poético y la expresividad artística nueva se juntan con la destrucción total. “En el arte fundamental del siglo XX” ... el hombre no tiene importancia –dice Badiou–. Lo que importan es la hazaña, el arrojo, lo imposible, el infinito contra el infinito, el Heroísmo sin Alegría, como titula uno de sus libros. Y de Rokha se lanzó lejos: “....comprendo y admiro a los líderes/ pero soy el coordinar de la angustia del universo/ el suicida que apostó su destino a la baraja/ de la expresionalidad y lo ganó perdiendo el derecho a perderlo/ el hombre que rompe su época y arrasándola, le da categoría y régimen/ pero queda hecho pedazos y a la expectativa...”.

“Mi llanto es el llanto del siglo” –dice en uno de sus poemas–. En su “Himno a las Murallas Desesperadas de Talca a principios del siglo XX”, recordará su infancia. La gesta heroica de Pablo de Rokha, incluyendo el sacrificio, brillará en la triste realidad del fracaso total de los pueblos del mundo y sus utopías: él mismo así lo había profetizado en su Autorretrato de Adolescencia el año 1917, donde en el último verso del poema un gran poeta se suicidaba.

Acosado por las circunstancias históricas, familiares, enfermedades personales, igualándose a las situaciones límites de Walter Benjamin, Stefan Zweig, Serguéi Esenin, Vladimir Maiakovsky, Paul Celan y otros, para hablar solo de poetas que coinciden con su siglo; su

última decisión fue el 10 de septiembre de 1968, ese lejano día del siglo veinte, cuando yo estudiaba en el Liceo de Aplicación, cinco años y un día antes del 11 de septiembre de 1973, en que se inicia, en Chile, su patria, el fin de las utopías políticas del siglo en que vivió y murió Pablo de Rokha.

“Aquí yace un país, hecho poeta por la gracia de Dios”.

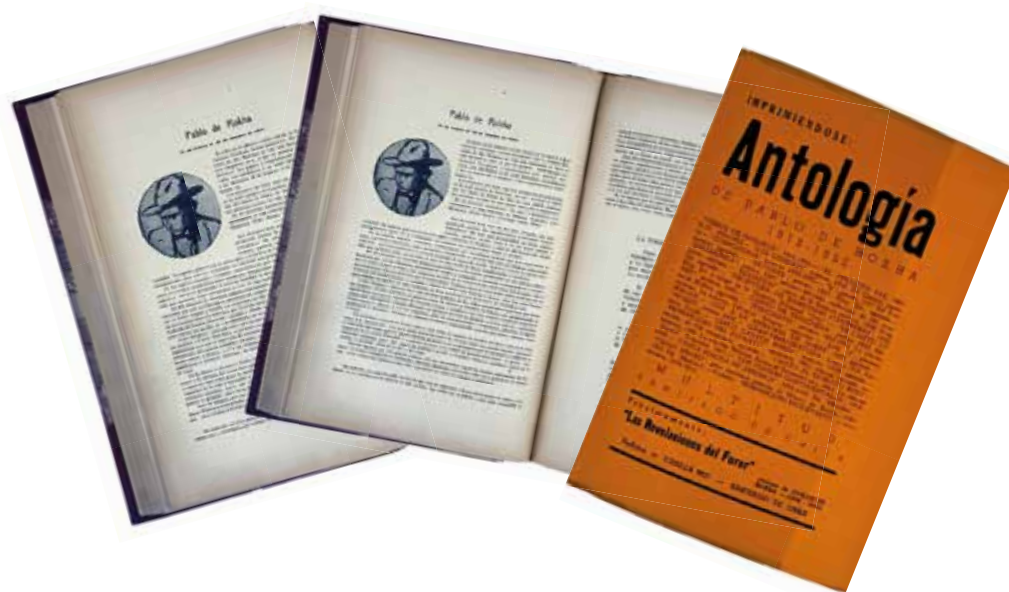




VERSOS DE INFANCIA.

En 1917, en Santiago, Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya (O. Segura Castro) publican la antología *Selva Lirica*, que destaca poetas nuevos y rescata los antiguos en un mismo y grueso volumen. En este, a los primeros se los subdivide en distintas secciones, dentro de las cuales una se la dedican a lo que ellos definen como los neolóricos, mención en la que, entre otros treinta, incluyen los nombres de Gabriela Mistral y Juan Egaña; aparece también Pablo de Rokha, en lo que sería la primera publicación de poemas de su autoría en un libro propiamente, antes de su obra *Sátira* de 1918. De él figuran cuatro poemas iniciáticos: dos que, efectivamente, corresponden a la poesía lírica, o neolórica, que reflejan el sentido rokhiano de la depresión moderna, que abundará en el resto de su producción hasta sus últimos poemarios; y dos que, más que líricos, suponen las formas de la poesía

épica, en este caso épica moderna, con el individuo y sus vicisitudes muy presentes, pero, a diferencia de la lírica, representando la consciencia colectiva de todo un mundo y su historia; de manera que la muestra de De Rokha en *Selva Lirica* nos acerca a las características que



predominarán en su obra, la intersección de los sentimientos del individuo sufriente con los acontecimientos de la historia contemporánea moderna del siglo veinte.

No solo dentro de su obra poética individual, sino además en toda la poesía chilena moderna, el poema “... Apunte” (después será publicado como “Genio y Figura”) de Pablo de Rokha, uno de sus cuatro incluidos en ese 1917 de *Selva Lírica*, bien podría ser considerado una pieza fundamental. O una piedra angular: una roca que soportará el peso de la totalidad de la cosmogonía rokhiana que, desde sus primeros poemarios hasta los últimos, irá edificándose bajo el nombre del Amigo Piedra. “Yo soy como el fracaso total del mundo, oh! Pueblos, / ... el canto ahí de bruces frente a Satanás / habla con la ciencia dolida de los muertos; / y mi dolor chorrea de sangre la ciudad”. Así empieza el tercer poema, nada menos que un ambicioso soneto, de esa primera entrega de De Rokha a la imprenta: en verso de arte mayor, como en la mayor parte de su obra, salvo Tercetos dantescos a Casiano Basualto en 1965, en que revelará su escritura rimada, aquel lamento arranca con el mundo, el mundo que reaparecerá una y otra vez en la obra rokhiana; postula su fracaso, pero a través del yo, del individuo que fracasa y en ello conduce el fracaso al mundo, otro leitmotiv rokhiano que persistirá; prosigue con Satanás, el interlocutor del poeta en uno de sus posteriores poemarios y la voz arquetípica en la que en particular se inscribirá para conjugar la muerte en sus temporalidades indeterminadas que intermiten entre el pasado y el presente y entre el presente y el futuro; y culmina con el dolor de ese mismo individuo que simbolizaba el fracaso del mundo, pero ahora ya cayendo, diluviando sangriento sobre la polis, el lugar donde, desde que Aristóteles en su *Política* lo expresara, el humano se diferencia de los otros seres vivos. Esa fórmula, aunque resumidamente, acaso engloba el infinito universo y multiverso rokhiano con sus encuentros y desencuentros y posibilidades y limitaciones.

En el mismo texto de “... Apunte”, pronto aparecerá un recurso estilístico que marcará una tónica en la poesía rokhiana venidera: el registro léxico de palabras criollas para verbalizar, directa o figuradamente, lo terrible de la realidad en su dimensión física y metafísica. Leeremos los días del cantor como “muebles viejos” encima de los cuales él ve “llorar a Dios”, mientras su “niña”, forma muy chilena de referir a su amada, intenta consolar con un coloquial “te quiero” al poeta cuyo dolor, de tan hondo que es, aún no puede ser escuchado. Se trata de una pena muda que ni siquiera el amor de su mujer alcanza a dimensionar, pues es imposible conectar con el espíritu de un poeta dantesco que, tras perderse en las selvas oscuras de la existencia, yace en el limbo del Infierno: “Hoy, las bocas de mujer hieden a tumbas; el cuerpo mío se cae sobre la tierra bruta / lo mismo que el ataúd del infeliz”. Y, en la angustia de no poder expresar lo inefable sino en la imagen del animal recién nacido y abandonado al frío y su reacción sonora

rítmica y motora incómoda imparable del hipo, el tono del poema, más que gemido, como lo será el de Los gemidos en 1922, hacia el despliegue de su genio poético, es el del aullido –y se piensa que Aullido de Allen Ginsberg surgirá de esa idea posterior del gemido–: “Y sin querer al hombre aúllo por los barrios / un mal, aquel más bárbaro, más bárbaro, más bárbaro, / que el hipo de cien perros botados a morir”.

Los otros tres poemas de Pablo de Rokha incluidos en Selva Lírica, de alguna manera, dan cuenta, aunque en detalle, de los mismos asuntos de “... Apunte”: “La pobrecita de los ojos tristes”, escrito en quintetos, y el soneto “Carne triste”, retratan el paso del tiempo en el sentido de la vejez y del desamor a través del cuerpo de la amada que antes fue bello y que hoy la memoria añora, temas rokhianos que más adelante encontraremos en sus mejores poemas solo que alusivos a sí mismo, al poeta mismo que pierde su fulgor, como se leerá en los versos de “Canto del Macho Anciano” o “Tonada a la Posada de Don Lucho Contardo”. Y, siendo poemas iniciáticos, ambos, sin embargo, evidenciarán un dominio del lenguaje bastante avanzado: no por nada venían de ser publicados en la revista Azul, dirigida por Vicente Huidobro. En esos textos encontramos la faceta lírica rokhiana en relación con la mujer, pero en asociaciones lingüísticas poéticas muy sugerentes: “Pasa por mi calle todas las mañanas / vibrando como una cuerda de violín; / y su figurita pone en las persianas, / una angustia que habla de cosas lejanas. / La novia... la reja... la luna... el jardín....” en el primer quinteto de “La pobrecita de los ojos tristes”; y “Tu vejez de taberna fatiga mis rodillas / chorreando la angustia de las Flores del Mal; / y tu sexo marchito fecunda las semillas / de mi noble cansancio psíquico-cerebral” en el primer cuarteto de “Carne triste”; son dos poemas que, complementados, nos muestran a la mujer en tanto transeúnte del tiempo que la envejece y el espacio que la acongoja en el spleen baudelaireano, en esa melancolía sin causa definida, y que hasta cierto punto en su obra vendrá a consagrarse en, citando a otro poeta destacado, el verso: “Lo bello no es sino el comienzo de lo terrible”, de la primera elegía de Elegías de Duino de Rainer Maria Rilke. A su vez, De Rokha, entre las palabras e imágenes campesinas tradicionales de su poesía, “clavel”, “semillas”, “arrabal”, “lluvia”, “viento”, “arando la tierra de una sepultura”, “metida en las grietas de la soledad”, “las rutas del viento”, etcétera, en las estrofas recién citadas hablará de lo psíquico-cerebral, concepto psicológico que reaparecerá así mismo o con leves variaciones, en su obra posterior, y que denotará la atención rokhiana hacia el lenguaje de carácter psicológico y científico. Desde luego, el cuarto poema de De Rokha que integra Selva Lírica, “Sobre el cuerpo que todavía se mueve, ahí”, que después aparecerá en Los gemidos, da cuenta del gusto estético por el futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, surgido en Italia en 1909 pero extendido al resto del mundo durante al menos las próximas dos décadas: reflejando a través de un lenguaje

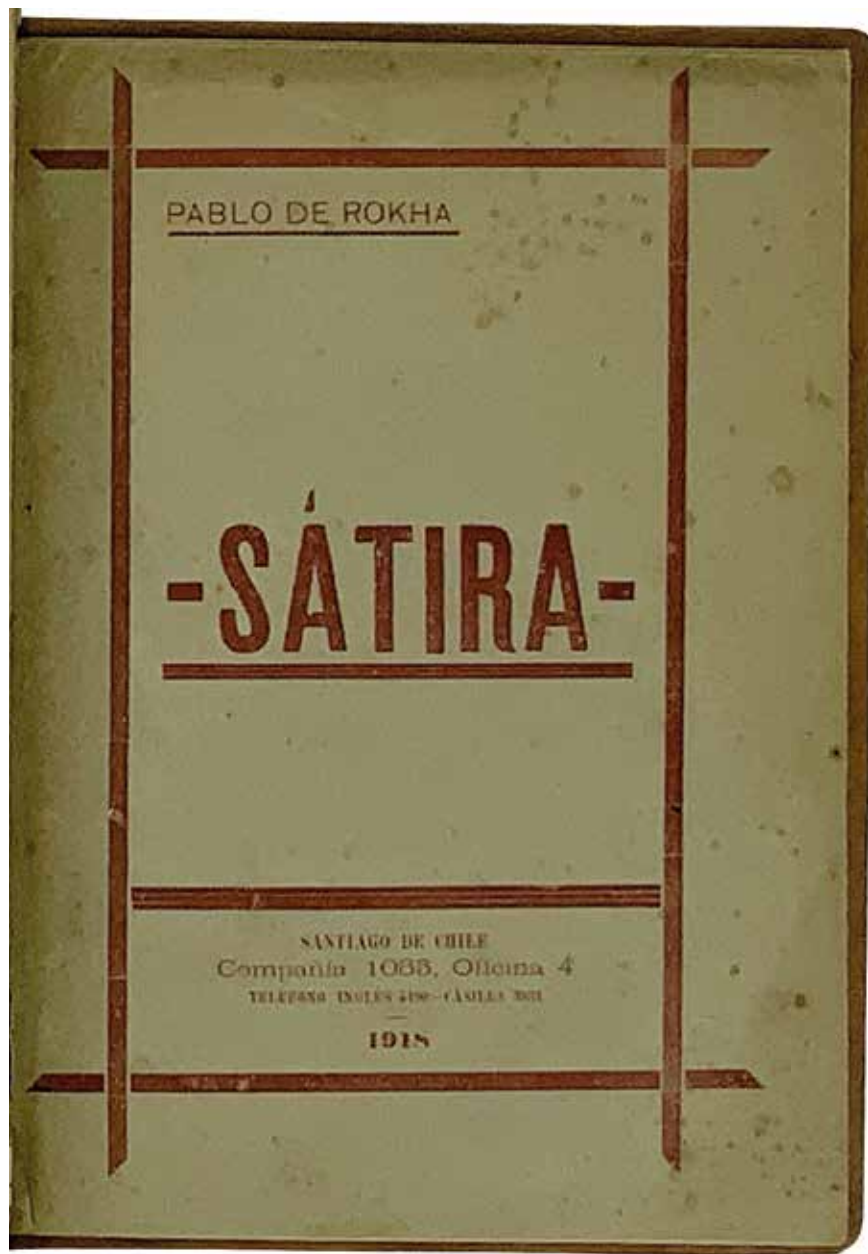
prosaico, vanguardista, una poética de la velocidad de la modernidad, y de la gracia del progreso que supone, en el caso del automóvil, el De Rokha futurista, que persistirá hasta el final de su vida en sus poemarios; por ejemplo, incluso en China Roja plasmará en ese poema saberes filosóficos científicos tecnológicos en formas verbales y visuales, sin duda opuestas a las de “La pobrecita de los ojos tristes” y “Carne triste”, y emparentadas con el sentido trágico de la historia de Chile y del mundo reflejado en “... Apunte”: “... guarda el ritmo frecuente, gris, de un lago, la acústica de los cielos profundos, vastos de Chile, y la virtud macabra, total de siete poetas móviles, a la siga de un país errante, feroz como el catafalco del Sócrates negro, que viene” y “... hombres le quieren, y el ente último, educa tal un filósofo, libro de filosofía unánime, y encumbra lo humano, lo muerto, el minuto mismo, y abstrae, actúa y reúne el andar con un tranco grande, lógico, o absurdo hasta la verdad”; son secuencias intempestivas, nietzscheanas, que ofrecen un asomo de ese “Sócrates negro” que podría ser el Dionisio que cada creación rokhiana, en lo explícito y lo implícito, siempre elevará a una cumbre, para, en última instancia, consagrar su literatura y su visión de la historia al eterno retorno de la muerte, que acaba con lo viejo trayendo lo nuevo, renovando mediante el aullido o gemido catártico la pureza humana, en un acto de creación que purga el dolor de quien, entonando sus canciones, se ha percatado de que “Yo soy como el fracaso total del mundo, oh! Pueblos”.

En esta primera entrega de poemas de Pablo de Rokha en la antología *Selva Lírica*, aparece no obstante lo épico con infernal potencia. Y es que la poesía de Pablo de Rokha, desde la perspectiva de las influencias de los motivos más tradicionales de la literatura universal, podría ser considerada toda un descenso o katábasis homérica al Hades o dantesca al Infierno: un descenso a rasguñar en la roca de la vida dentro de la muerte y el vicio dentro de lo humano, hasta volverse el mismo poeta la piedra, la roca que rasguña, o la que lo amenaza, cual a un Tántalo mitológico del Inframundo, con aplastarlo. Por supuesto, también De Rokha, al igual que Eneas y Dante en sus respectivas katábasis, cuenta con su Sibila o su Beatriz: una que en estos primeros poemas (asimismo, debemos remitirnos a *La Idolatrada*, publicado en la revista *Claridad* de la época), comparables al limbo infernal, aún no figura, pero que en los siguientes, en la poeta Winétt de Rokha, su esposa, heroica, simbolizará la sabiduría que, desde el Paraíso incólume de su valor, intentará, aun cuando la muerte física haga desaparecer su cuerpo y deje solo su verbo, llamarlo a atravesar infiernos y purgatorios hasta llegar a ella, antítesis de los ojos y la carne tristes y también de la aceleración vertiginosa de un mundo que, ya en su juventud, a De Rokha, en su propia persona, empieza a mostrársele pronto un fracaso perturbador de la civilización: ¿una metáfora del fracaso de las utopías en la historia de la humanidad o una

declaración de principios? En ambos casos su vínculo profundo con la odisea humana consolidará su lenguaje poético.

Es en la revista *Selva Lítica* de 1919 donde se publica un fragmento de *Sátira* en la portada con un retrato de Pablo de Rokha: su primera obra editada como libro y que no aparecerá en sus bibliografías.

SÁTIRA. Santiago de Chile, Compañía 1065, Oficina 4 – Teléfono Inglés 5190 – Casilla 3831 – 1918. 18,5 x 13 cm. 28 págs. ADVERTENCIAS: Posiblemente, amigos míos, este apóstrofe, tenga para mí, solo un valor: el valor de un purgante. He querido arrojar de mi cuerpo las secreciones biliosas y he escrito, he compuesto una sátira espeluznante. Acaso también sea esta, una obra de higiene social. Abomino del verso, el lenguaje amurallado, encerrado en el límite convencional de la estrofa, cortado en pedacitos más o menos atrabiliarios, me molesta, me hiere los tímpanos. Así pues, he escrito en versos, por la misma razón que he escrito una sátira, es por una razón paradójal.



No podría encuadrarse esta versaina trágica, en mi obra. La afirmo para hacerla responsable.

Los escritores decentes de mi país, no tienen porqué molestarse, no me dirijo a ellos. Y la gente podrá orientarse en esta cuestión de una manera muy sencilla: aquellos que se sientan aludidos, son precisamente a los que alude. (Excusatio non petita, accusatio manifesta).

Soy profundamente patriota, y pienso que todo buen chileno está en la obligación de corregir, en la medida de sus fuerzas, las desviaciones enfermizas o absurdas de sus conciudadanos.

Y voy a terminar copiando la frase de un ilustre filósofo nuestro que vistió, durante algún tiempo el uniforme de guardián del orden público: “Al que le venga el sayo que lo ponga”.
DE ROKHA.

SÁTIRA. Santiago de Chile, Editorial América del Sur, 1985. Edición facsimilar con prólogo del Dr. René de Costa, de la Universidad de Chicago.

Sátira o el poder de la palabra poética

La sátira, en el acontecer literario histórico, desde el pulcro Juvenal hasta el impuro Rabelais, desde el ingenioso Cervantes hasta el espectáculo de la actualidad (donde la farándula gobierna los gobiernos), siempre se ha situado a medio camino de lo más bajo y

lo más alto de lo humano: dirige su ataque hacia los vicios, pero en un tono digno de las más elevadas virtudes del lenguaje. Sátira de Pablo de Rokha no es la excepción: en pleno 1918 en el que la Gran Guerra, cifra de los máximos vicios humanos, concluía, De Rokha, recién desplegando su trayectoria poética en un Chile igualmente convulsivo que el resto del mundo, denuncia la sociedad local y de paso la global a través de lo que él mismo define una “sátira espeluznante”, en la que



“aquellos que se sientan aludidos, son precisamente a los que se alude”. La destreza rokhiana, potente pedrada, no admite cabida a la bien alimentada en años de hipocresía de los que se jactan de hablar contra algo o alguien arrojándole inofensivos puñados de tierra: De Rokha es de roca.

La sátira de Pablo de Rokha, en su composición, toma lo más bajo humano, el vicio moral, para decirlo –y denunciarlo– con lo que Heidegger sugirió la más alta virtud humana: la palabra poética. En Sátira, la promesa del poeta de ofrecer “una obra de higiene social” se cumple y en demasía, purgando a su vez el lenguaje: lo limpia de lo blando, le otorga la dureza rokhiana absoluta. Exhortando a los “Poetastros de Chile y abrómicos de Europa” a abandonar “la cachimba, el rabel y la pluma”, De Rokha ya traza su genio: reinventa la expresión para arremeter, pero extrae su fuerza desde la médula visceral, no el cielo olímpico, sino el “terrón de fuego” en que pretende echar a “cocer un siglo a fuego lento”. Es que “el lenguaje humano es bondadoso, amigos”. Es bondadoso, porque es fabricado en la fragua de ese “amigo de piedra” que, a la manera de un Hefesto, esculpe su propio nombre, el lithos, la piedra, hasta forjar literatura, letra escrita en la piedra angular de lo humano.

En la edición facsimilar de Sátira, el Dr. René de Costa cita los siguientes versos como precursores del realismo poético que después se podrá encontrar en poetas como T. S. Eliot o Neruda:

“Pequeñitos y rubios, nerviosos como niñas,
Embusteros, católicos, con los calzones rotos,
O barbudos de feria con las ruedas podridas
Y el trasero caído hacia las zapatillas,
Presidís ateneos y habláis en los periódicos
O exhibís vuestra facha en las vías centrales
Con un par de antiparras sobre la calavera
Y polainas de lienzo en las extremidades
Aguardando a que pasen mujeres zorzales
A quien robar la plata o a quien violar la abuela”.

En tanto poeta higienista de la sociedad y el lenguaje, Pablo de Rokha se esfuerza por erradicar las plagas que sojuzgan las ciudades del pensamiento. Como si el mundo fuera una

Tebas bajo el dominio de un tirano edípico que insiste en ocultar sus errores morales y al que por eso los dioses castigan apestando toda la extensión de su soberanía, el verso rokhiano llega con el talante de un Tiresias que busca ser escuchado al atreverse a desenmascarar el encubrimiento con que los hipócritas pintan la realidad en tonos de lugar ameno, cuando esta se encuentra más bien infectada de “vuestra mentecatez, vuestro olor y vuestra hambre, / vuestra canallería triste, pequeña y sucia”. Y aquí de De Rokha recurre al ejemplo del Zaratustra nietzscheano para incitar a abarcar la complejidad existencial de “la ciudad moderna, que es trágica y no es triste”, y desentrañar el sentido de las cosas y seres multiformes. La aspiración rokhiana, en su perspectiva modificante de la realidad, desde luego, alcanza a ser comparable con los intentos del futurista Marinetti, adoptando criterios estéticos desafiantes:

Porque vosotros no cantáis al automóvil,
que evoluciona, haciéndonos temblar con su bocina,
ni al empuje violento de las nuevas cosmópolis,
ni a las grúas, que son más bonitas que Adonis,
oh! borregos de Júpiter, oh! vagas señoritas,

y donde hay un motor encendido y gigante,
y donde hay una fábrica estupenda y gloriosa,
y donde hay un palacio de cemento y de sangre
o una gran muchedumbre de huelguistas con hambre,
vosotros véis a una princesita que llora,

melancólicamente por el amado ausente,
a una flor, a una nube, a un ramo de violetas,
a un Francisco de Asís, cantando un miserere,
a un pasaje lunático encendido de fiebre,
a un poeta en pañales, a un zorzal, a una vieja;

Las miradas blandas de los colegas de Pablo de Rokha ven el cielo y lo alaban con el mismo candor con que a su vez desprecian los aeroplanos del despliegue de la tecnología, sin percibir que la ciencia del progreso es más sublime que esa mirada etérea, “porque la ciencia es humildemente honrada / y porque da aeroplanos y no promete cielos”.

Sátira, de Pablo de Rokha, da cuenta además de su erudición, la de un poeta que se burla del juicio burgués con que se destaca a un Cervantes o a un Schopenhauer o a un Baudelaire endulzándolos, siendo que los aportes de esos autores, al contrario, desgarran la tibieza con que se percibe el terrible hervor de la realidad:

En resumen: habéis compuesto una mixtura
con los frascos de todas las boticas de Europa
y no sois simbolistas, ni románticos; chulas
de baratillo sois; el simbolismo es fruta
podrida, pero es algo; vosotros sois bicoca.

Y notamos que los saberes de De Rokha, aun así, nos los presenta sin embargo en el mismo estilo verbal humano que pretende esgrimir contra el eco florido, porque “Hacer arte en las letras no es más que hacer lenguaje, / expresarse tal como se expresan los humanos”, en un modo tan formal como dinámico, que acapare la totalidad de imágenes de la realidad y las condense en una piedra ciertamente consistente, una que derribe los vitrales con que los poetas han enviciado el verbo al mezclarlo con los males del mundo: por ejemplo con la encubierta presunción de la hipocresía. Pues lanzar rocas contra las miradas también es limpiar la humanidad: es purgarla, justamente, de los errores de perspectiva que sesgan la visión y ciegan el pensamiento.

Pablo de Rokha, en su papel poético-satírico, desgarrar: abre heridas humanas para drenar abscesos, y mostrar lo supremo, la que la máscara mundana de la sociedad disfraza porque verlo de frente sería muy brutal. Otro tanto se decía que hacía el mítico filósofo griego Menipo de Gadarra, a cuyo nombre se le debe la sátira menipea, que acaso haya logrado su manifestación más impresionante en un personaje que está en el origen del esplendor literario moderno: el Quijote, ese otro intempestivo que, así como De Rokha también lo hará, se sumió en la esfera literaria para denunciar desde ahí mismo un mundo externo donde el honor y la dignidad habían sucumbido a la máscara y la mentira. Ese Quijote, en la sátira de De Rokha, con toda la

carga menipea de la literatura, regresa a destrozar lo que parece consistente pero que en realidad está hecho de mendrugos: el maquillaje de la existencia. En el espíritu rokhiano, todo esto resucita. Y lo hace con “una carcajada enorme”, una que, hasta hoy, persiste en molestar “tal como un moscardón sonando en los oídos”. Y hay que destacar el legítimo punto de vista para descubrir la identidad de la creación poética que él ya ha adoptado e invita entre paréntesis a otros escritores a hacer lo mismo (descubrir a Chile en la poesía como un Arte Poético esencial):

Francia y España tienen poetas; Alemania

Héroes y Judea cristianos y mendigos;

¿porqué mancháis las cumbres de nuestra tierra santa?

¿porqué habéis ensuciado nuestra bandera honrada?

¿porqué sentís las cosas que sienten en Egipto?

(Estudiemos al hombre en Chile: si la tierra

chilena tiene médula vital y originales

aspectos de energía y levadura eterna

con que construir héroes o construir estrellas

¿porqué inquirir la razón del hombre en otras

partes?)

Este desafío verbal será constante en la obra de Pablo de Rokha.

EL FOLLETÍN DEL DIABLO. Santiago de Chile, 1919-1920. En los siguientes números de la revista NUMEN, “Prólogo”, N° 37, Año II, Diciembre de 1919. “Del Agenciero”, N° 58, Año II, Mayo de 1920. “Apóstrofe a los Políticos”, N° 62, Año II, Junio de 1920. “Eruditos”, N° 64, Julio de 1920.

Si en El origen de la tragedia Friedrich Nietzsche define al humano como la encarnación microcósmica de la contradicción macrocósmica, o como el ajuste a escala individual de toda la guerra heracliteana del cosmos & el caos, en la vida y obra de Pablo de Rokha esa condición adquiere una de las manifestaciones más grandilocuentes en la historia de la poesía chilena y sus exponentes. Y ese sello sea acaso el que mejor permita rastrear lo propio de su estilo: está presente desde sus poemas y libros primeros hasta los últimos e incluso los poco recogidos y los casi olvidados. Cada roca del cinturón de asteroides multiversal que Pablo de Rokha como poeta fundacional y escritor simboliza consta en su composición de los mismos átomos nietzscheanos que engrosan las visiones de la tragedia inherente a los seres pensantes en relación con las cosas estáticas: El Folletín del Diablo, de 1920, confirma lo antiguo de esa genealogía que se podría llamar caocósmica y que inocular en todos los genes que integran la materia y la antimateria rokhiana, sean meteoritos considerables como Cosmogonía de 1925 o este otro más pequeño, apenas un destello celeste en la eterna noche mítica de los númenes contradictorios con que dialoga toda la poesía en su obra.

“El bien y el mal andan a gritos / sobre mis días espantosos / como iglesias, como garitos, / como angustias, como sollozos”, esta primera estrofa de El Folletín del Diablo, ya nos anuncia la tragedia que Pablo de Rokha, en el resto del poema, desplegará ad infinitum, con una marea verbal y también visual, a la vez que musical, de vértigos que gritan espantos y sollozan angustias, todo en la consagración a la búsqueda perturbadora de un saber que, a la manera del propuesto por Friedrich Nietzsche, se encuentre más allá del bien y del mal. Puesto en poesía, ese sentir desgarrar las palabras y las imágenes hasta hacerlas sangrar ...“un errante encanto acerbo / o una hediondez de sepultura”... que dan cuenta de la porción de carne que del verbo salpica. Se trata, en parte, de la proporción implacable del duro eros cortando la morfología lingüística del sutil logos: “Y mi corazón encendido / cuando más quiere es cuando mata, / -porque el amor es como un nido / lleno de víboras de plata-”.

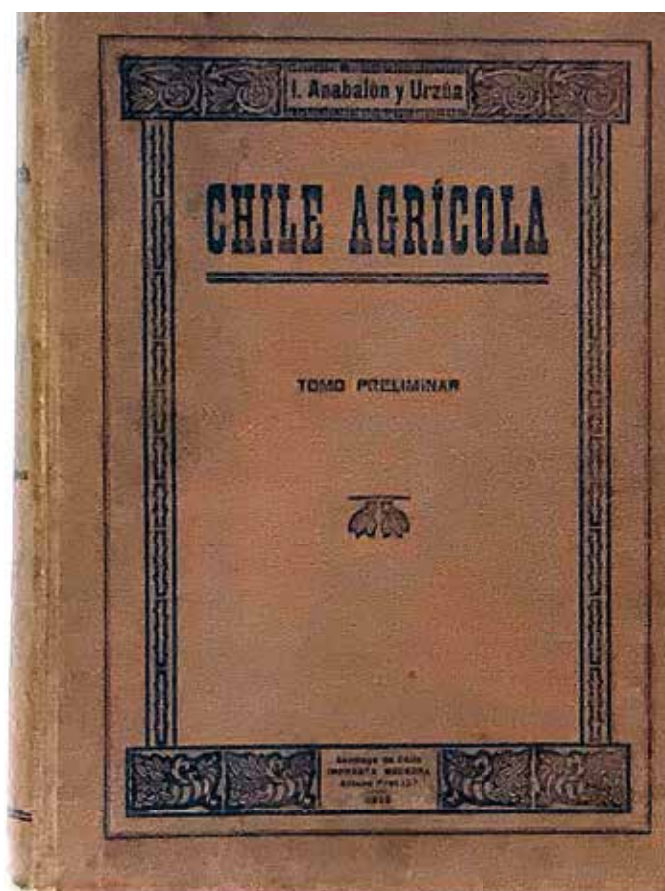
He ahí la premisa nietzscheana que conduce al acto artístico, pletórico de vitalidad, que implica arrasar lo viejo para permitir que lo emergente empiece a crecer: “¡Placer de destruir creando!”, parece referir de Nietzsche su amigo ese otro fatal De Rokha, y pronto lo expresa en su tono criollo, chileno, aunque espetando cierto tinte que evoca las antítesis de Rainer Maria Rilke: “¡tiene una belleza espantosa / el alma de la porquería!”, suena el gemido rokhiano, como antes sonara el rilkeniano “Lo bello no es sino / el comienzo de lo terrible”. Y es que, en el espíritu de la tragedia, pareciera que todos los sufrientes se vuelven uno, la misma víctima del factum originario, cuya casa es el poeta, quien siente que “sobre el tejado han hecho nido / todas las canciones humanas”. Entre tabernas antiguas y máquinas modernas, el De Rokha

que, como volverá a hacerlo en 1927 en Satanás, ya desde muy joven le otorga voz al Diablo, es en realidad un poeta filósofo consagrado a Dionisio, el dios de la constante destrucción y resurrección de la tierra, tierra a propósito de cuyos procesos de florecimientos y marchitaciones el Zaratustra nietzscheano ya en su primer descenso de la montaña a la ciudad nos anunciaba que “el Superhumano es el sentido de la tierra”, y tierra a propósito de cuyo eterno retorno de la felicidad y la desgracia el joven De Rokha, poeta, asumirá como parte de su espíritu al decir “crío montañas en el pecho / y en la cara frutos o pastos” y luego complementar “Mis pensamientos, ciertamente, / continúan mi anatomía: / si mi organismo es eficiente, / eficiente es mi ideología”. Y en su mención de lo ideológico, aun en tanto imagen metafórica, el lector llega a intuir lo que, décadas después, De Rokha formulará: la instauración de su ser mediante la consideración de su yo en la multitud proletaria, en el hacer y decir del pueblo: “Viví hace siete mil inviernos, / ya no me acuerdo en qué lugares; / tengo unos anchos gestos esternos / y unas costumbres bien vulgares”. Y en ello se asoma igualmente el desgarró, que disloca las esperanzas del poeta, torciéndole y retorciéndole la existencia hasta que la vida pare todas las penurias que aquél siembra en el útero vacío del verbo aún no hecho carne, del logos aún no definido, constituido en logos: “Gime la vida entre mis brazos / como mujer recién casada / mientras me va haciendo pedazos / se va quedando embarazada”. Embarazada de todas las tensiones, contradicciones del cantor trágico que, por así decirlo, cobija el pathos dionisiaco, fuerza oscura, en el ethos poético, fuerza lúcida: “que siendo casa de golondrinas / hospedo alimañas y brujos”. Pero es precisamente ese talante del doliente lo que le concede al De Rokha nietzscheano el genio, la facultad para desentrañar desde las vísceras del universo imaginario de la literatura la certeza del amor al propio destino, que orienta las potencias del héroe hacia la purgación de su gemido a través del cántico, que esculpe su espíritu y, comparable a un Dionisio sacrificado para vivificar el sembradío del mundo, pone a De Rokha a disposición de las necesidades de catarsis de la humanidad: “Sangre de potro hay en mis venas, / cuajada de héroes en mi cráneo, / –cosas malas y cosas buenas– / y un gesto inmortal, momentáneo”.

El poeta de El Folletín del Diablo habla doliente porque parece encarnar con total majestad la fuerza dionisiaca que desgarró las verdades del mundo y le muestra a la humanidad su rostro más auténtico, el que nadie, salvo el poeta consagrado a Dionisio, se atreve a retratar. Si Zaratustra escribía para todos y para nadie y en ello constelaba el “Mihi ipsi scripti”, “Escribí para mí mismo”, de Friedrich Nietzsche, Pablo de Rokha, ya en su juventud, advertía que su destino sería escribir para un mundo ausente, despoblado de comprensión, pero a cuyo oído se podía entrar mediante otros recursos, no el solo logos, ni tampoco el magro eros, sino otros

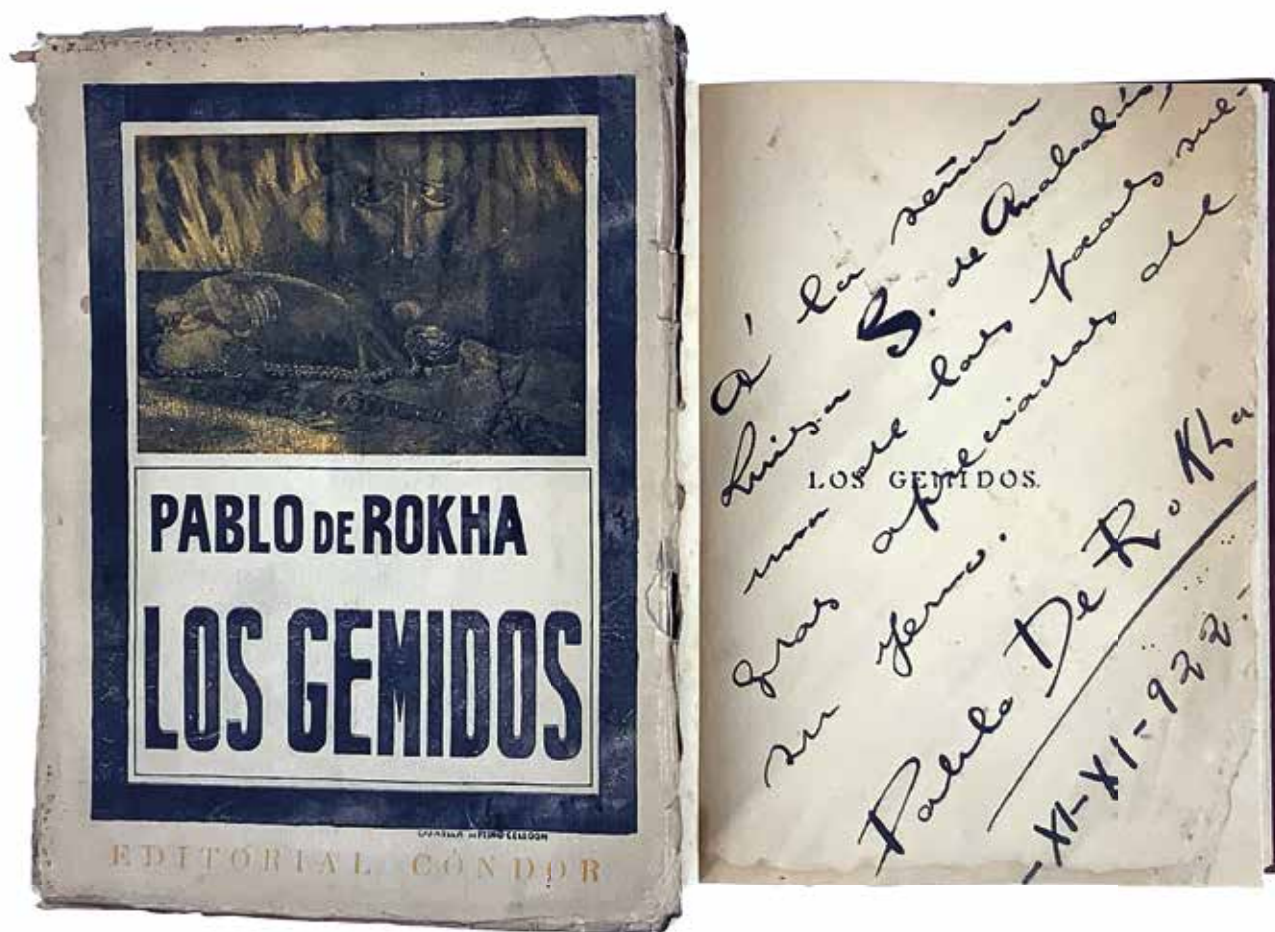
recursos, que conjugando el verbo implosionaran, sin embargo, mayores consonantes que las del lenguaje: “un alarido volcánico”, “un enorme gesto de pánico”, seres y cosas “ladrando por los rincones / de mi espíritu”, recitan con mejor gloria la creación rokhiana que, como el espíritu de la tragedia griega previsto por Nietzsche, expresa lo universal verdadero en la música de Dionisio. Música que, en el joven poeta Pablo de Rokha, ya se desplegaba en un pentagrama de canciones incommensurables, “cantos / universales y absolutos” en los que la brutalidad es santidad y la santidad, brutalidad, y el ser se nutre de esa ambivalencia, de esa encarnación microcósmica de la contradicción macrocósmica para eliminar lo viejo de la humanidad y propiciar el terreno para el devenir de lo nuevo, la evolución de la palabra teológica y filosófica, la superación de las categorías del bien y el mal y la articulación poética de un ser insospechado: el Superhumano, que, al igual que De Rokha, clama “soy el más bruto de los santos, / soy el más santo de los brutos”.

CHILE AGRÍCOLA. Santiago de Chile, Imprenta, Litografía y Encuadernación Moderna. Arturo Prat 127. Año 1922. 446 págs. + Apéndice: El Instituto Biológico de la Sociedad Nacional de Agricultura, 58 págs. 26,5 x 20 cm.



Esta obra aparece firmada por el coronel Indalecio Anabalón y Urzúa (padre de Luisa Anabalón Sanderson, Winétt de Rokha), quien prologa el libro junto con el Dr. Augusto Orrego Luco. Sin embargo, consideramos que las reseñas, por ejemplo, la del Fundo San Ignacio de Tango y de Arturo Alessandri, fueron escritas por Pablo de Rokha, quien era el Gerente General de la Empresa Chile Agrícola.

LOS GEMIDOS. Santiago de Chile, Editorial Cóndor, 1922. 25 x 18,5 cm. 394 págs. Portada: carátula de Pedro Celedón. Ex libris de Pablo de Rokha (Pedro Celedón, 1922). Balada de Pablo de Rokha, pág 7. Epitafio en la tumba de Juan, el Carpintero, pág. 13. Yanquilandia, pág. 17. Retrato de mujer, pág. 41. Imprecación a Satanás, pág. 47. Canción del poeta zarrapastroso, pág. 53. Del Sportman, pág. 59. Estética del Ideal, pág. 63. Epitalamio, pág. 71. Iniciación en los nocturnos, pág. 119. Poema del automóvil, pág. 125. Box, pág. 131. Elogio de las rosas, pág. 137. Sensación del invierno en la tierra, pág. 145. Dios, pág. 151. El saludo a los pájaros artificiales, pág. 157. Los pálidos conquistadores, pág. 163. Elegía del hombre soltero, pág. 167. Oración a la Belleza, pág. 183. Mar, pág. 187. Paradoja del mercader



contemporáneo, pág. 205. La ciudad, pág. 213. Égloga, pág. 281. Apología del hombre de acción, pág. 319. Himno al Héroe, pág. 337. Muerte, pág. 343. Cristianismo, pág. 347. Salmo al estiércol, pág. 351. Oda a los solitarios, pág. 355. Idilio, pág. 361. El Cántico Filial, pág. 377. Bendición, pág. 381. “Pablo de Rokha” por Pablo de Rokha, pág. 385. Retrato de Pablo de Rokha por José Romo, pág. 387. Índice, pág. 391.

Los gemidos, en la obra de Pablo de Rokha, pueden ser de dolor, de placer, de sentidos intermedios, de extremos que trasciendan el dolor y el placer; en suma, de cuestiones incommensurables que el lenguaje puede soportar sólo en la poesía, que congrega lo disperso cifrándolo en la esfera de los saberes simbólicos de la especie. Entendidos así, los gemidos rokhianos significan más por la polaridad que componen que por cada elemento en particular que acuerdan: su valor radica en la integridad conceptual con que, a propósito de la desintegración de la humanidad en diversos estadios, son referidos. De ahí que Naín Nómez considere que Los gemidos de Pablo de Rokha, aunque opacado en ventas por Desolación de Gabriela Mistral y Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Pablo Neruda, sea acaso “el primer texto antipoético del país”: el primer poemario en Chile en plantear un cruce estético que, amalgamando las crisis sociales nacionales de Chile e internacionales del resto de América junto con las crisis individuales del poeta y las rupturas artísticas y culturales del lenguaje, concluye que las estructuras gramaticales de la lengua castellana y sus ritmos no pueden dar cuenta de la contradicción irrenunciable de lo humano y la conexión de su destino con su siglo.

Este segundo poemario de Pablo de Rokha, titulado Los gemidos, arranca con el gemido original: el de uno mismo. Como Walt Whitman, De Rokha, en honor de sí, entona una balada en la que se pregunta por sus alcances espirituales, aquello que traza sus caminos para luego inscribirse como epitafio en el abismo de su palabra poética. Pero el epitafio es además dirigido a los anónimos que moran y a veces incluso minan su mente: ahí yace Juan el carpintero, en homenaje a los seres que pasan inadvertidos porque los nombres de sus profesiones no integran la grandeza de los héroes de la historia; sin embargo, la metáfora con la familia de Jesucristo resulta elocuente: lo aparentemente insignificante cambia el significado de la historia con el tiempo.

Mientras De Rokha reconoce las tensiones que desgarran su ser, en el mundo exterior, por ejemplo en USA, la vida procede entre impulsos menos nobles, como las conexiones telefónicas y otros asuntos tecnológicos, pero que también reabastecen las posibilidades esa otra tecnología que Heidegger a propósito de Hölderlin rastreará en la lengua poética. E incluso Wilson y Roosevelt o Rockefeller y Carnegie resultan pertinentes en razón del poema: la vanidad de

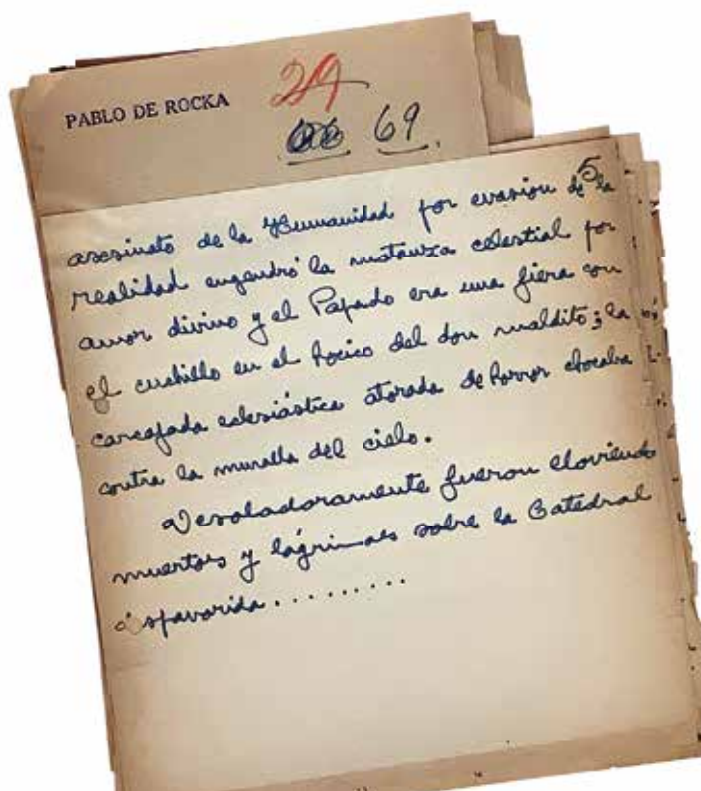
cada cual integra una parte del talante trágico del verso. Entonces Chicago aparece y confirma todo el progreso de la ciudad: el dolor urbano se vuelve tan cantable como el dolor psíquico del poeta. Es solo que el Dios detrás del avance yanqui se supedita a un credo distinto: uno en el que todo, incluso el Sol y la Luna, depende de un valor transaccional, que copa las arcas fiscales de aquella divinidad. Y, para participar de esa redentora milagrería y acceder al cielo del Capital, al humano moderno le corresponde comunicarse con un espíritu intercesor: la U.S.A. Company, que provee desde trasatlánticos hasta catedráticos y animales de marca y honradez de etiqueta.

Contrapeso de los gemidos en relación a USA, en Los gemidos se leen (y oyen) otros menos dolorosos, más placenteros, que De Rokha en su poemario incorpora: los del ideal vital que la mujer encarna. Idealidad, en todo caso, para nada inoportuna: el poeta sabe bien quién es la mujer dura, que trabaja, que ocupa un papel angular en la lógica social y le imprime un sello poético que apunta a, precisamente, constelar la vida cotidiana en clave literaria. Y es que la mujer interpretada por De Rokha, nunca cesa de ser una expresión de las fuerzas de la naturaleza arremolinándose sobre la cotidianeidad trascendente. De ese modo, el grado en que emerge es casi numénico: portadora de lo sagrado que envuelve lo profano sacralizándolo, integrándolo así, ella implica una expresión de lo religioso en sentido místico, del eterno retorno a lo que Nietzsche, tan caro a De Rokha, denominaba las Madres del Ser, la singularidad incognoscible que contiene en potencia todas las otras fuerzas de la creación. En esa línea, el poeta es un creador porque ha sido creado por una fuerza igualmente creadora: la de la mujer, en la cual, como dice Octavio Paz, el acto sexual lo aferra a través de un gemido de placer de ella, ajeno; y el parto lo exilia a través de un gemido de dolor suyo, propio.

Al gemido por esa mujer que, en su relación con las ciencias evoca el arquetipo de Eva, sigue el gemido por el Demonio. Satanás, aun manteniendo en la poética rokhiana todos los atributos con que culturalmente se lo simboliza, es resignificado en relación con el dolor del poeta: Satanás, el sin amigos, el errante condenado, no difiere del hablante lírico sumido en la desesperación. Por eso De Rokha habla empático: abraza al dolido, al ángel caído, y le ofrece un gemido amistoso en la sintonía del pathos (de la Retórica de Aristóteles) dionisiaco que a ambos abate. Así, lo salva de lo negativo sin negar no obstante sus atributos relativos al mal, que el poeta iguala con los suyos. De alguna manera, lo reivindica como Nietzsche lo hará con Dionisio, ese dios despreciado por los pueblos griegos más civilizados, esa entidad portadora de la veta más visceral del ser.

Si Satanás, en nuestra mitología moderna, supone una fuerza natural en cuyo seno, debido a su oscuridad y turbiedad, toda la humanidad tecnológica se vuelve destructiva, intempestiva, el poeta rokhiano, maldito por su plena consciencia de la realidad más que por su circunstancia, encarna un foso de aguas igualmente oscuras y turbias donde todo el mundo exterior del progreso prefigura una regresión a un origen medular y telúrico: en los ojos del poeta zarrapastroso, los aviones evolucionan bajo la lluvia de la Tierra y los edificios se alzan sobre los charcos de la misma. Y las masas componen el estado anímico cotidiano de ese actor lírico y épico: son lo que le es próximo, son su prójimo. Entre las muchedumbres, el dolor se repliega sobre su mismidad, y he ahí el gemido que inaugura al hablante, pero también el gesto estético que lo sitúa: la propia voz de Dios es la que, como a un Rilke en sus elegías, le revela que el sufrimiento de nuestra especie ya fue justificado, ya ha sido redimido en la belleza, que le concede la perfecta dignidad del heroísmo a la totalidad de los padecimientos humanos.

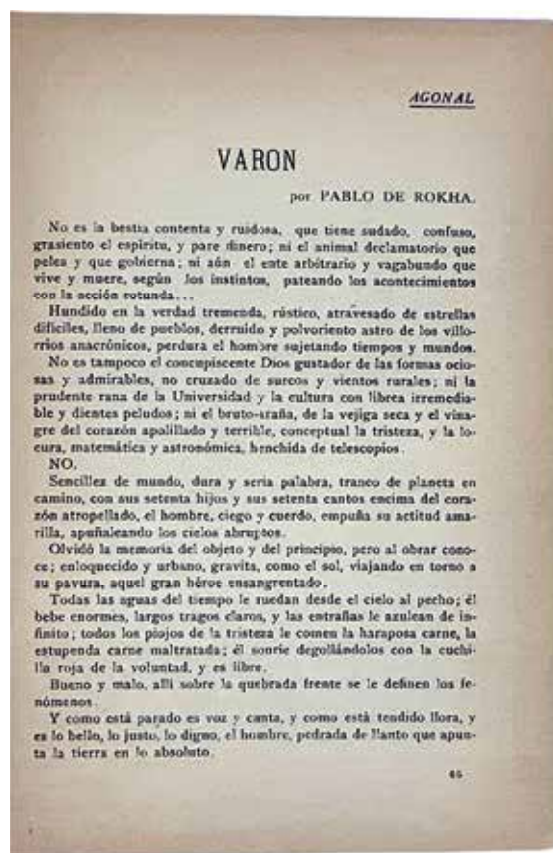
Y así Los gemidos de Pablo de Rokha van prosperando: deviniendo todo lo que en el poeta merece ser preservado para cifrar la exacta condición y polaridad del mundo. Pero algo particular en los gemidos de De Rokha es que no acabarán hechos algo indefinido, nunca terminarán volviéndose aullidos insoportables como lo será el Aullido con que, treinta años después, Allen Ginsberg hará un claro guiño a la visión rokhiana, solo que en aras de una decadencia sin detalles redentores, como lo pensaba el poeta Jorge Teillier. Este rasgo distintivo de De Rokha se debe a que, para él, la filosofía, tanto del lenguaje como de la realidad, no es cosa superflua: condensa la total y fatal tensión de la existencia en imágenes y palabras que cumplen una función indispensable al momento de cristalizar el entendimiento de los bordes de las cosas y los seres, ahí donde el universo se vuelve matemático, perfectamente visual y verbal, presagiando un siglo de guerras mundiales y apocalipsis cotidianos donde el exterminio étnico y las bombas de hidrógeno o atómicas girarán alrededor del núcleo de la civilización humana.



COSMOGONÍA (1922-1927). Los poemas de esta obra, concebida con ese

título, no llegaron a ver la luz en forma de libro. Fueron editados en diversas circunstancias y lugares geográficos, lo cual, a nuestro juicio, impidió una apreciación temprana de estos poemas trascendentales en su obra poética. Fueron publicados en las siguientes revistas: “Otoño”, Claridad. Periódico de Sociología, Crítica y Actualidades. Órgano oficial de la Federación de Estudiantes de Chile. Año 4, N° 89, 26 de Mayo de 1923, p. 5. “La Idolatrada”, Claridad, Periódico de Sociología, Crítica y Actualidades. Órgano Oficial de la Federación de Estudiantes de Chile. Año 4, N° 98, 28 de Julio de 1923, p. 5. “Varón”, Agonal N° 2, Noviembre de 1924, p. 65. “Aventurero”, y, “Blas, el atrabiliario”, Agonal, Julio de 1924. “Tonada del Iluminado”, y, “Juan de Patmos. El Apocalipsis”, Dínamo, N° 1, Enero de 1925, pp. 3-5. “Europa”, Dínamo, N° 2, Febrero de 1925. P. 4. “Innominado”, Andamios, suplemento de Nuevos Rumbos, N° 1, 1925, p. 6. “Círculo”, Zig-Zag, N° 1.068, 8 de Agosto de 1925. “Canción de las Tierras Chilenas”, Zig-Zag, 18 de Septiembre de 1925.

Una cosmogonía, desde la poesía mítica hasta nuestros tiempos modernos, siempre ha tratado del principio y la evolución universales. Pero todo nacimiento se condiciona a un inminente desenlace, el ocaso de lo que consigo inaugura: la luz en el cielo estrellado no viene sino que va, se aleja, gira en constante dispersión, y el calor que la cercanía de los astros acuerda se agota y, así, el cosmos antes tibio se enfría. En Cosmogonía de Pablo de Rokha, el poeta propone ese mismo proceso, pero lo centra a partir de la cosmogonía humana y su percepción del progreso tanto tecnológico como cosmogónico, trazando entonces una estética polifónica que se pregunta por Dios y la existencia, igualando la intensidad de eventos disímiles, como por ejemplo los zapatos con que el cantor recorre la urbe y las estrellas que a su vez contempla en el orbe. Lo personal y lo impersonal, en ese sentido, conjugan la creatividad de un hablante de ensueños, metáforas y geometrías que dibujan y desdibujan su yo hiperbólico.



Los filósofos griegos antiguos invitaban al humano a practicar la medida: la verdadera intención detrás de consejos como el de conocerse a sí mismo en el Oráculo de Delfos era frenar los impulsos titánicos, excesivos del individuo, para que este aprendiera cuál era su lugar en el despliegue del cosmos. El Pablo de Rokha de *Cosmogonía*, empedernido lector de Nietzsche, parece comportarse más bien a la altura de la idea del superhombre que Zaratustra anunciaba: se entrega a las pulsiones dionisiacas de una lengua poética que lo propulsa imparablemente hacia fuera de los límites humanos. La vehemencia rokhiana, en su ebriedad de la realidad, emerge desde su propia voluntad de potencia directo a un yo titánico, desmesurado, hiperbólico, que, de alguna manera, compone en una sola voz todo el espectro literario vanguardista contemporáneo hasta los años 20: el surrealismo, el futurismo y el cubismo, por poner tres casos, aparecen en la tendencia a desbordar el lenguaje en ensoñaciones conceptuales aceleradas pero calculadas que van ofreciendo una gama de símbolos que, entre animales leoninos y fenómenos lluviosos y otras imágenes, conjugan el espíritu del hablante lírico.

Todo este lenguaje rokhiano, si bien mantiene su identidad estilística respecto de los libros precedentes, exagera las asociaciones del lenguaje hasta lo inconmensurable, al punto de que *Cosmogonía*, a ratos, se torna difícil de digerir. La recepción de este poemario es comparable a la del remanente de una supernova que acaba de estallar o a la de la lava de un volcán en erupción: en ambos casos, la poesía de De Rokha compromete lo interno que fluye hacia lo externo para ser captado por el lente poético del verso. Así, los detalles de lo universal se individualizan en el poeta, que no puede sustraerse de lo que lo implosiona: las estructuras macrocósmicas que, pese a estar fuera del rango de su cuerpo, permanecen conectadas con su mente creadora que poetiza eso inconmensurable y lo vuelve interpretable. Propio de la naturaleza de De Rokha, nos encontramos ante el titán de las fuerzas dionisiacas, nietzscheanas, que cumple perfectamente con el don de la palabra que Heidegger le atribuye a Hölderlin y los poetas que le procederán: el don de traer la materia de regreso al verbo y desentrañar en ello el ser del humano. Y es que la poesía, en su cualidad imaginativa, paradójicamente, yace en el seno mismo de la realidad concreta: en el yo íntimo del sujeto, que mediante el lenguaje, peligrosa herramienta, crea y destruye y, en ello, configura el ser del humano, quien según el filósofo alemán, habita poéticamente el mundo.

En esa instauración heideggeriana del ser, mediante la palabra poética a la que en *Cosmogonía* de Pablo de Rokha asistimos, la realidad adquiere tintes de ensueños, metáforas y geometrías que hacen de los fenómenos tanto impersonales macrocósmicos como individuales microcósmicos una serie de formas precisas. Uno podría pensar en un lenguaje específicamente de curvas y líneas. La serpiente orbicular del uroboros, el concepto del eterno retorno

presente en todas las culturas antiguas, lleva al poeta a hablar en un idioma animal que, a su vez, ofrece una estructura sapiencial con bramidos lineales dirigidos a las estrellas pero que arrancan entrañas y trizan la curva de la Tierra. La tristeza parece, por su parte, cuadrada, una figura con ángulos categóricos irrompibles y, sin embargo, en el título de uno de los poemas se nos muestra dentro de un círculo, de una esfera de lo recurrente, del verso poético que, en una elipsis, va y viene constelando todo lo que lo rodea, en un eterno retorno que va hacia las estrellas y las trae de vuelta amarradas en la lógica del poema, ordenando así en un segmento personal lo disperso en el universo: cosmoagonía y constelaciones. Y ahí surge una especie de matemática esferoidal de la percepción: los ojos de Winétt, por ejemplo, sugieren un aspecto oceánico que, como en la evolución la vida proviene del agua, evoca ciertos hitos humanos, desde lo procreativo hasta lo sexual para luego regresar a otra procreación, a otro nacimiento posterior al dolor del parto y en el que se despliega una nueva cosmogonía de posibilidades, la del logos del poema.

La cosmogonía & cosmoagonía poética rokhiana, en suma, no cesa de interpelar al lector a lo mismo que en los anteriores poemarios de De Rokha: a la filosofía. Una filosofía en la que los procesos de forjadura universales y planetarios cuentan con su equivalente en esa otra naturaleza intempestiva: la del poeta creador. En ese sentido, los escritos de Cosmogonía, en su lenguaje influido por el surrealismo, el futurismo y el cubismo, constelan una iluminación: un despertar a la consciencia a propósito de que todos los fenómenos de lo portentoso –como diría Gonzalo Rojas– involucran una misma voluntad de potencia que habita en lo enorme y en lo ínfimo.

“Ahora vamos a entrar a una laguna, a una laguna de negro mar muerto, circunscrito de ceniza, con pájaros podridos graznando y volando encima de horizontes trágicos, tendiendo puentes de azufre, tendiendo flacas manos muertas, tendiendo flacas manos muertas entre ‘Los gemidos’ y ‘U’: ‘Cosmogonía’, el libro no impreso, el libro que circula en nosotros pero en nosotros, adentro del poeta, solamente, ‘Cosmogonía’ el clamor de los hijos perdidos en la soledad de las trasnochadas antiguas, acumulando en lo desviado de las cosas, y en las axilas y en las entrañas de los crucifijos con mucho invierno”.

“Saco de poemas desiguales, diferentes y paralelos, los comparo a esas vejigas de ceniza que les salen, entonces, a los naranjos abandonados, a esas vasijas en donde se enfermó el licor, a esas queridas lamentables, a esas queridas que nos quisieron y nos lloraron porque no las quisimos renuncia y también a esas frutillas que parecen higos”.

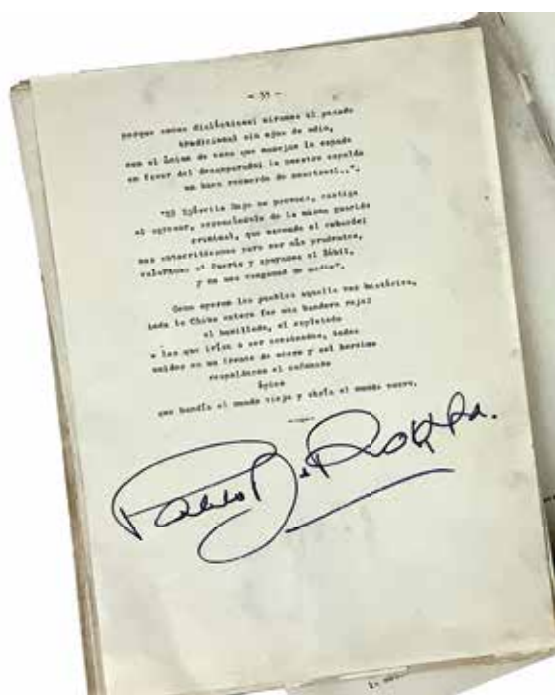
“Algún día cualquiera, abrirá los ojos públicos ‘Cosmogonía’, dignificación de la retórica usada, con pujos, apenas, con pujos malsanos hacia las retóricas, pero hacia las retóricas de

hoy, abrirá los ojos públicos la enfermedad aquella, cumbre y grandeza, cumbre de lo poético horaciano, codificado, aguantando ruinas de versos, resucitando viejos muertos-serios con sus piros alcanforados, apología del soneto, la epopeya y la rabia rimada y categórica, borneando el guijarro, la matraca, el peñasco de los impulsos orgullosos, altaneros, ¿desaforados?, abstraídos en ambientes trascendentales y dirigiéndolo, enérgicamente, enérgicamente hacia un blanco que no existe”. Escribe Pablo de Rokha sobre Cosmogonía en su ensayo poético Heroísmo sin Alegría:

“Requerían un idiota decorativo y yo les aporté un poeta desorbitado”.

“Engendrado comerciante lamentable, enarbolé la audacia del artista cosmogónico”.

El Dr. J. M. Curet nos señala respecto a la envergadura que va adquiriendo la obra de Pablo de Rokha en lo que va del siglo XX: “No sería equivocado sugerir que la creación rokhiana es similar a una cantera enorme en donde se pueden descubrir numerosas posturas y propuestas poéticas, algunas veces disímiles y, en otras, hasta incompatibles. La riqueza de sus registros e indagaciones va desde la experimentación vanguardista a la combatividad política revolucio-



naria, de la desolación marginal y la depresión individual a la exaltación de los nacional-popular y la épica social, de la anarquía rebelde a la ternura, del mesianismo profético a la compasión, el sufrimiento y la lamentación, entre otros. Mientras, su énfasis en la irreductibilidad, la innovación expresiva, la movilidad, el dinamismo, la insurrección revolucionaria, las ansias de cambio por un mundo más igualitario, el empeño en la permanencia de la poesía como lenguaje refundado desde lo personal y lo social, la enunciación desde la perspectiva de su tiempo son ingredientes que otorgan cohesión a la amplitud. Esta combinación de elementos ensancha la voz poética rokhiana para escucharla efectivamente como una sola voz insumisa, incitadora, subversiva y sediciosa. En la

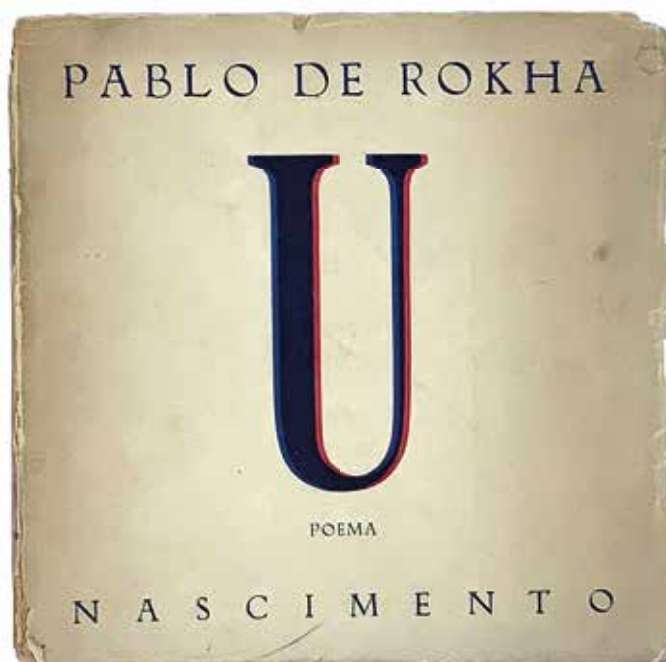
capacidad unitaria de su registro, el poeta ejecuta su accionar en la sociedad desde su creación y su perspectiva. La diversidad formal, estética y estilística pueden verse como los útiles que se empuñaron para reclamar el espacio correspondiente en los procesos sociales y localizarse en sus contextos. En esta ecuación, es imposible separar las rupturas vanguardistas de la poesía de la revolución política por un porvenir a escala humana”.

U. Santiago Editorial Nascimento, 1926. 20 x 20 cm. 52 págs. Señales al Hombre Futuro. 1, 2, 3.

Después de dos poemarios largos con títulos épicos como *Los gemidos* y *Cosmogonía*, Pablo de Rokha regresa con uno de muchas menos páginas pero cuyo nombre, solo **U**, aun así nos interpela. Ya desde el primer poema y su primer verso, la vocal final *u* suena en la palabra “humanidad”, esta alusiva a una idea que, de manera más tácita que explícita, hará guiño al ser humano del futuro, si bien uno que, entre las máquinas modernas,

ya perfila en la actualidad de De Rokha un esfuerzo por reconocer la instalación de la máquina en lo que será el siglo de la modernidad, con una voz que nos hablará de tristezas personales y tecnología aeronáutica en una misma poética del desgarró: –“Canta-llora el hombre amarillo de los hornos crematorios”–.

Palabras de negación del ser como “ausencia” y “jamás” desatan esta telaraña de versos que será **U**. Pero las precede un “Sin embargo” inicial. ¿Sin embargo qué? Podría decirse que, si ahora se enfatiza la ausencia y el jamás, se debe a que antes, previamente, quizá en una alusión a los poemarios anteriores, hubo esa presencia pletórica, hiperbólica de asociaciones que, leyendo *Los gemidos* y *Cosmogonía*, es posible apreciar. Lo importante es que, desde que **U** parte, ya se ofrece un devenir: el paso de lo uno a lo otro. Reaparecen las imágenes habituales de su poética, entre estas la lluvia, solo que ya no en diez versos recargados de naturaleza desbordante, sino en un único verso y despiadadamente hermoso, portentosamente estético: “Toda la joroba del continente se me cuelga de las palabras, semejante a una inmensa costumbre de lluvias”. Además, vemos ahí que se asoma la fuerza de las metáforas surreales, y así también la de las futuristas en “Palanca de aluminio, galope de máquinas en trances fatales” y cubistas en “Domino todos los triángulos de la soledad clamorosa”, propias de *Cosmogonía*, pero en **U** la extensión se vuelve condensación. Otro tanto los gemidos de *Los gemidos*, esta vez sin una descripción sino apenas onomatopeya, pero intensa, que se oye, no se lee: “¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!”.



Pero lo que De Rokha busca en este nuevo libro, incluso al aludir en uno de los versos al gemido de la mujer que va a parir, sigue siendo el silencio en su mayor potencia: “Arquitectura de silencio, poderosa lo mismo que la mujer preñada”. Es el silencio de la imagen, del devenir del verso vuelto imago mundi que, más que decir, revela. Es que la poesía de U, pese a la infinita gama de ideas que contempla, no cesa de ser visual: ofrece una mirada. Aunque una mirada íntegra, que compone en una misma armonía de la lengua todos los sucesos que despliegan el conocimiento: “Percibo el devenir mundial como imagen, sólo como imagen, / siento, pienso y expreso en imágenes irremediables / la lógica matemática de los fenómenos de los fenómenos de los fenómenos”. El poeta es un Cornelio Agripa que, rastreando su sello individual, se ve a sí mismo sin embargo en la totalidad de gradaciones de la realidad y la existencia: es todas las cosas y todos los seres, es el mundo en su generalidad y su interior en su particularidad, es el cielo, es la tierra, es los animales entremedio, es el humano a medio camino del cielo, la tierra y los animales, es el gesto, es la elocuencia, es la cadena de formas en que los fenómenos se nos presentan para que salvemos su invicta belleza, único legado que nos dejan intacto: evolución, evolución, evolución: “Bandadas de hidroaviones multitudinarios/ planean sobre el círculo de horizontes; / el pez de acero fuma la pipa naviera del periscopio;/ un gran pájaro de aventura/ emigra desde la estación radiotelegráfica de los transatlánticos / con las alas mojadas de Benedictine; / la Mistinguette muestra las piernas en las antenas inalámbricas del navío; / atravesado de noticias, el mar resuena como un banco con mucho público / el fabricante de conservas sale a cazar langostas en aceite, en automóvil oceánico”...

El lenguaje rokhiano, en las vanguardias literarias, en la medida en que ofrece una mirada del mundo que a su vez refleja el progreso obtenido, se torna, Heidegger diría, una máquina más al servicio de la expresión de la desgarradora transformación en el verso. Comparable a cuando “Ford echa dólares / sangre de ciudades poligonales y acero / al tubo idiota de la actividad, / y por la rajadura inferior del comercio van saliendo automóviles”, imagen de la forma en que la producción industrial de automóviles cambió el mundo, el poeta echa a andar su propia industria gramatical, que con su hierro cortante de metáforas va abriendo las dinámicas de lo real para que surjan los vehículos de la consciencia: las imágenes poéticas. El estilo de U, en ese sentido, va marcando el ritmo al que el poemario fluye: sus poemas son en verdad un “cronómetro de horrores de la literatura” que le toma el tiempo al manojo de “espejos / Despedazados” en que el poeta inaugura otros universos. Pero los crea con esa inocencia de la sencillez, de la misma manera en que el hombre casado de uno de los textos

inventa el matrimonio: ese hombre que vela día y noche sin dormir vigilando “los chiquillos y las estrellas” y criando “hijos y cantos en la montaña” es también el poeta que compone sus cánticos a su tiempo sirviéndose de la ancestral herramienta del lenguaje poético. De Rokha es el “poeta del Occidente” que tiene “los nervios mugrientos de fábricas y de máquinas”.

U constituye un perfecto poemario para invocar el espíritu nietzscheano dionisiaco, intempestivo de Los gemidos y Cosmogonía, en una veta más condensada. El gemido microcósmico y la cosmogonía macrocósmica, así, logran su máximo atisbo en la evolución filosófica del siglo: en un fotón fugaz, al igual que todas las máquinas modernas respecto del impulso eléctrico instantáneo, conjugan lo temporal en la menor cantidad de recursos espaciales posibles. En algunas especulaciones en torno a sus profecías de la civilización del siglo XX, se ha llegado a decir que el título del libro corresponde al símbolo de Uranio 232.

De esta forma se refiere Pablo de Rokha en su obra “Heroísmo sin Alegría” a su libro “U”:

“Arbolado de antenas mundiales y felices ‘U’ tenía la dignidad de la hiperestésia segura, dignidad de pecho de héroe, atleta de stadium, dignidad romana, mediterránea, dignidad que suena a leguas sobre los terrenos.

“Arquitectura de alma difícil, plataforma de estampidos encima de suelos de pólvora, sol cruzando los alambres asesinos.

“Cuando yo retorno a esa época me parece que ando sobre puñales derechos, sobre puñales con ojos saltados de rana.

“Traía del snobismo lo único viril; ese peligro de muerte sin entrañas, de muerte en la silla eléctrica, que no es la silla más cómoda, de muerte por esterilización, o por autoasesinato de vitaminas, porque se procede como la máquina neumática, arruinando organismos, negando y quemando lo vivo, ese peligro de muerte en helado cosmopolita de los escéptico-estóico indiferente; eso, todo eso traía ‘U’.

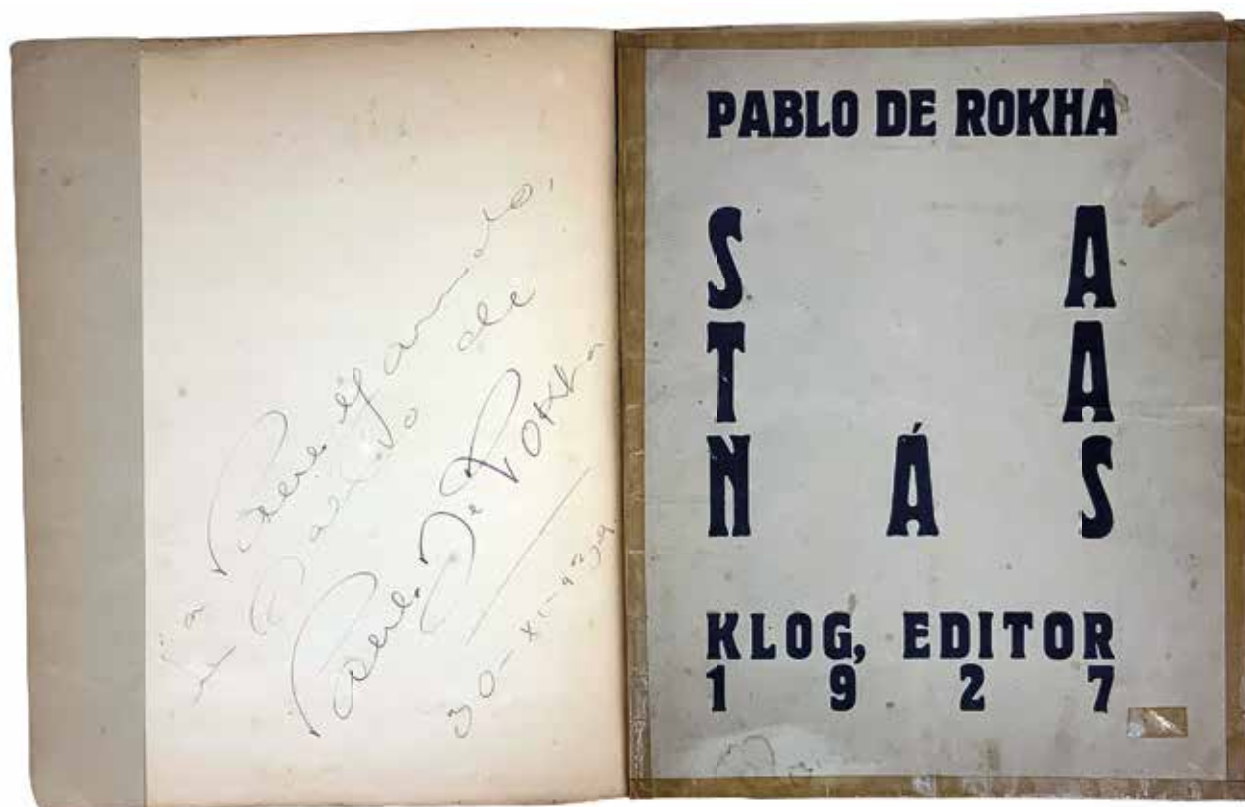
“La canalla democrática del parnaso, esos plebeyos hechos sin angustia, paridos en comedia, encontrarían en ‘U’ el clima violento que no le conviene ni al jorobado ni al invertido; encontrarían en ‘U’ el clima violento de lo frenético, el clima violento de lo frenético que es lo santo, y arrancarían sujetándose las berijas, vergonzosamente, con los gordos traseros en la réclame del horizonte infame; por eso celebro, además “U”, apaleador de ladrones vociferantes”.

“¿Existe el arte moderno? Existe el arte moderno como el automóvil con relación a la carreta con bueyes”.

“¿Quién dice: Yo soy lo infinito? ¿Quién dice: Yo soy lo absoluto? ¿Y no se cae muerto? ¡Y no se cae muerto! El que discierne, como Dios, en el principio de las cosas. ¡Y no se cae muerto!”.

“El sol químico de los laboratorios
gravita en torno de aquel hombre terrible
y mecánico de las probetas;
de repente se quiebra un átomo
y se derrumban todas las fronteras del siglo
con los huesos deshechos:
la pequeña luz delgada y tímida de las catástrofes
troncha el sí de las torres y de los puentes
con su alita de ave doliente y avasalladora
y las fórmulas matemáticas
rompen el carácter de piedra de los fenómenos”.





SATANÁS. Santiago de Chile, Editorial Klog, 1927. Imprenta Bardi, Diez de Julio 791 – Santiago de Chile 1929. Pablo de Rokha, Casilla 2370 Santiago de Chile. 34 x 27 cm. 16 págs.

“Hay que considerar la bibliografía de Pablo de Rokha que se da a conocer en la solapa de la contratapa: Los gemidos, poemas (agotada), 1922. U, poema, (Nascimento editor), 1926. Satanás, poema, 1927. SURAMÉRICA, poema (edición de 150 ejemplares numerados a \$ 50.00 el ejemplar, agotada), 1927. Escritura de Raimundo Contreras, poema 1929. ECUACIÓN (canto de la fórmula estética), 1929. IMPRIMIÉNDOSE: COSMOGONÍA, poemas 1923, 1928, 1929. EL LIBRO DE LAS BANDERAS DESPEDAZADAS, 1928-1929. SURAMÉRICA, 2ª edición, 1929. ESCRIBIÉNDOSE: Teodoro, El Iconoclasta, aforismos. MUSCULATURA, Ensayos. 3 PALABRAS, prosa. VIDA, MUERTE Y MARTIRIO DE CURCIUS PICKET, novela. TRAGEDIA DEL INDIO, cuentos”.

Satanás de Pablo de Rokha es un poemario comparable solo con los Ditirambos dionisiacos, único libro de poesía de Nietzsche. Y, considerando el estilo rokhiano, cuya poética siempre recurre como a un espíritu envolvente a los cánones filosóficos, es probable que De Rokha conociera esos ditirambos, y, consciente o inconscientemente, algo de ahí haya emulado: de alguna manera, ambos autores traen al texto a figuras mitológicas rechazadas y condenadas, si pensamos que Dionisio –nos lo confirmó Eurípides en Las bacantes– fue un dios griego relegado por las pasiones que su culto despertaba y Satanás –nos lo confirman múltiples escritos bíblicos– es el enemigo moral de nuestra cultura cristiana. Así, De Rokha rompe con una tradición: evoca al antagonista de la civilización.

“Pero ‘Satanás’ es aterrador y eminente.

“Formula lo psíquico metapsíquico, la vaga química de lo íntimo matemático-geométrico, permanencia subgetiva, el tic del sueño inmóvil, la simultaneidad giratoria y espantosa que adquiere la dinámica interna construyendo el universo, todo el universo, construyéndolo y destruyéndolo, cien veces cien, en el espacio de una sola lágrima, el espejo que se disuelve contemplándose” –dice Pablo de Rokha de esta obra en su ensayo “Heroísmo sin Alegría”–.

Así como Nietzsche en su Dionisio constela cierta trinidad de sí mismo en Zarathustra, con ambos en comunión con dicha divinidad, De Rokha en su Satanás –y en Los gemidos ya nos lo adelantaba– se ve a sí mismo como poeta y a su vez como portavoz de una venidera humanidad liberada de lo que Marx denominó el pecado original del dinero. De hecho, en su hierática nota editorial, De Rokha habla e interpela en un nosotros, en tercera persona: “Radicalizamos en tierra de nadie y buscamos expandirnos como una pandemia por todos los rincones de América Latina”. Ese grupo se comporta semejante a una embestida de poesía y filosofía sin jerarquías, de naturaleza horizontal, conjugada en un uno que a su vez es miles, aun manteniendo las diferencias intrínsecas de esos miles. Y la pasión que cohesiona a esa avalancha es el odio, un odio soberbio y visceral, pero justo: un único odio hacia el poder, el poder político, bajo cuyo alero geopolítico todas las religiones y todas las ideologías se congregan, dejando ante los ojos de los lúcidos, los luciferinos diría Alejandra Pizarnik, “un panorama desolador y catastrófico” en el cual “Estamos solos, sin dios ni amo, pequeñas partículas que pretenden convertirse en un germen que explote en las ciudades”. Todo esto, desde el terruño de la región del Mataquito y el Maule en que el poeta habita.

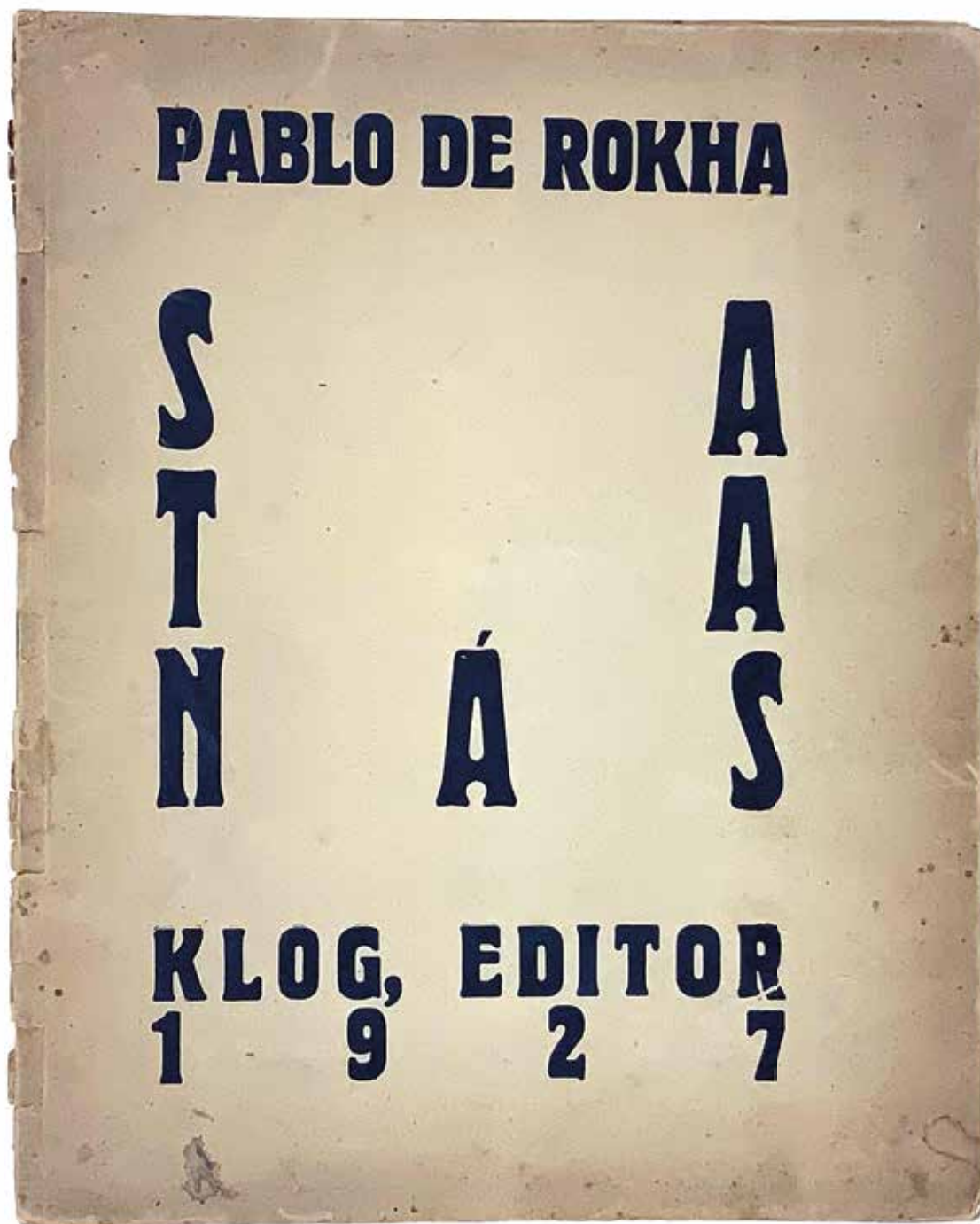
En el canto luciferino que De Rokha en Satanás logra configurar como un solo poema épico, largo, el ángel caído, en primera persona, comienza su monólogo alegando su derecho a

existir, reclamando su existencia en el mundo moderno, todo mediante el pronombre y el verbo y también el espacio y el cántico mayúsculos: “YO EXISTO sobre el día corriendo, / AQUÍ, pregunto mi dirección a las alondras del infinito del infinito, / CANTO, CANTO, CANTO, / agarrándome a los aeroplanos de mi voz, ¡oh!, de mi voz embanderada y americana”. Este Satanás es un hablante lírico que viene a sugerirnos al del Libro de Job que, cuando Dios lo intercepta y le pregunta de dónde viene, responde que de dar una vuelta a la Tierra: el Lucifer del Antiguo Testamento no siempre aparece en el Infierno, sino que a veces recorre el planeta, acaso errante, acaso en una búsqueda, pero siempre recorriendo, escudriñando. Otro tanto el poeta, que vaga entre los mundos posibles que a través del uso de recursos y técnicas lingüísticas vive ideando para expresar realidades imaginarias, propias del mundus imaginalis platónico, pero no menos consistentes. El poeta, doliente, gimiente, EXISTE en palabras igualmente mayúsculas que Satanás, y, dejado de la mano de Dios y con una rivalidad tan categórica contra la humanidad corrompida que nos lleva a pensar en la de Lucifer mismo hacia Adán, observa la civilización con desesperanza, y entonces sus pasiones ya no difieren de las del ángel caído cuando se empodera de su arrebatado tumbando el lenguaje y, así, tramando en su verso la afirmación del odio con que niega los vicios culturales: “agarro las palabras por la garganta y, aunque me muerden, las voy domesticando, / y afirmo, / y niego, / y afirmo”. Y “la religiosidad colonial y tan española / de los tejados enmohecidos como las medallas”, de donde viene el gesto moral y la idea civilizatoria occidentales, es lo primero que cae a los pies de este Lucifer poético que, abismado en una melancolía lluviosa, del espíritu y parangón del Zaratustra montañés de Nietzsche, se esfuerza por alcanzar la cumbre más elevada de la lucidez, lo que Gonzalo Rojas en su poema sobre De Rokha denomina “el fundamento del instrumento, sin cuyo furor lúcido no andan los volcanes”, un furor que es el del genio, que, dato no menor a propósito de religiones abrahámicas, en el Corán es un término que designa a los ángeles, así que no parece arbitrario que De Rokha decida relacionar el genio satánico con el genio poético: “yo soy el que espera el tren que no existió nunca, / y el que escucha todas las horas del cielo, / el condenado a la gotera que cae encima del cerebro, una a una, / sin embargo, querría, ¡ah!, querría todos los pescados del sol, sonoro, / la nave inmóvil anclada encima de los sepulcros desaparecidos, / y el timón de las estrellas oceánicas, / para tocar la campana del genio, / en ese instante cuadrado y declamatorio de la poesía”.

Lo que hermana al poeta y a este personaje Satanás, para dibujar la trinidad completa también a toda la embestida artística que desafía a la humanidad enviciada, es el dolor: “y es dolor –y ES DOLOR mi sombrero y mi palabra– / dolor, dolor caído de las bocas de los

mundos, dolor, dolor, trizado de verdades continentales”. Los que sufren, escribió Amado Nervo, interactúan conforme a un algo noble, a cierta pasional aristocracia: la del dolor. Eso, en efecto, los acerca a ese otro arquetipo sufriente encarnado en el Cristo: la mismidad del Satanás rokhiano, como la del nietzscheano, obedece no a la caracterización tradicionalista del Diablo en tanto enemigo de Dios, sino más bien a una especie de complementación de las fuerzas etéreas. Porque lo profano, en el caso de la poesía de De Rokha, más que el rechazo del Dios Omnisciente, que todo lo sabe, es estar lejos de la llama lúcida del conocimiento: abandonado de la luz luciferina del ángel caído que, en su descenso al estilo de katábasis griega, desentraña las tinieblas e intenta ofrendarle lo oculto a la humanidad. El poeta, al final de cuentas, no pretende nada distinto: captura la voz del Espíritu y se entrega al trabajo de interpretar esos arcanos saberes entre las ciudades, para el oído de la civilización. Así, se puede postular la conjetura de un Satanás-poeta que habla, misteriosamente, por todos los poetas que descienden al inframundo de su propia consciencia: se trata, según Naín Nómez, de un Satanás “que está caído como el hombre, un tema que deriva de Nietzsche”. Esto justifica la capacidad con que el Lucifer rokhiano, un Homero enterado del ciclo de las mentes de todos sus héroes trágicos, penetra en la memoria del más trágico de sus amanuenses literarios, Pablo de Rokha: “ahora yo me acuerdo de Licantén, orillas del Mataquito, / me acuerdo de la casa aquella, como de polvo, / con duraznos, con membrillos, con naranjos; / con un farol, sí, con un farol en la esquina / de la noche y con palomas / llorando más arriba del pueblo del sueño”; y se acuerda con igual nitidez de las tías y vecinos del poeta y de aspectos visuales del mítico terruño de Iloca, como “los lagares de buey” y “las enredaderas polvorientas de la escuela”, junto a otros muchos detalles: ... “me acuerdo de las piaras costinas, tan olorosas a cochayuyos y sentimientos de Iloca”... Para decirlo de otra manera, ese Satanás-lírico-poeta alojado en la memoria rokhiana recuerda imágenes que, para nosotros los lectores, se ofrecen en calidad de simbólicas y proféticas referencias a lo que será el Chile político entre las izquierdas y las derechas en una especie de perpetua guerra civil que nunca termina: “la llaga cristiana o la desgarradura, anidada de murciélagos, / y el pecado, el pecado madurando una gran callampa negra, entre las sabandijas y las brujerías, / y después, después, las niñas Pinochet / y las cacerías y las borracheras en la montaña, / adentro del espíritu irreparable”... Satanás, como el poeta, es un símbolo que domina hermosos y adversos detalles del dolor pasado y futuro, y en esa autenticidad acaba condoliéndose incluso de la soledad de Dios frente a un mundo que, en su culto a la máquina del progreso moderno, lo ha olvidado: “el animal de lo mecánico sucesivo y la melodía / abrochándose el chaleco de la locura, / y todavía el Dios borracho, / que llora meando en todas las esquinas del universo, / y se rasca los murciélagos / por la izquierda, / y se rasca los murciélagos / con la pata trasera del día”.

En resumen, en Satanás, Pablo de Rokha propone otro Lucifer: uno que busca no herir a la humanidad, sino encontrar al poeta, cifra de lo mejor del mundo. El clamor satánico de

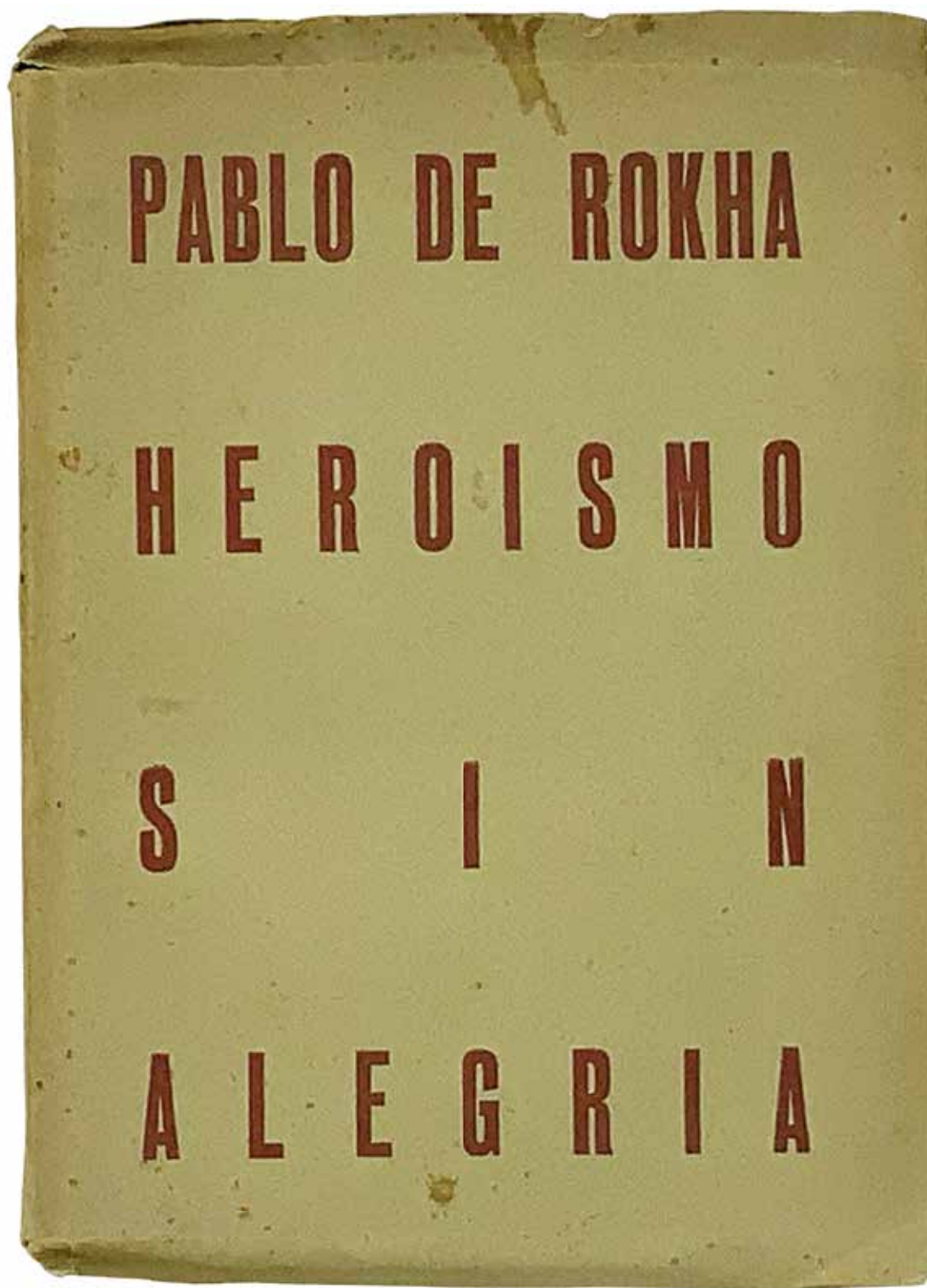


De Rokha, de hecho, desde el verso del Diablo, se refiere a sí mismo en tercera persona: “ando buscando a Pablo de Rokha desde las alturas desprestigiadas, / y, aunque me encuentro en sus obras de sueño, en las estampillas y en las sepulturas, / soy el errante, lo inencontrado, lo ausente, / no el viajero el viaje, ¡oh!, ¡oh!, el viaje, la rueda andariega, extranjera untada de

países invulnerables”. El Satanás rokhiano recompone el mito del eterno retorno del sí mismo entregado a la urgencia por desentrañar al numen de su habla, oír su voz, que no es otra que la del ángel intempestivo que transmite el conocimiento: en el caso de Lucifer, este busca al poeta que lo busca, al que ansía la llama lúcida, luciferina de los saberes primordiales. Ese fuego nos recuerda eso que Nietzsche denominó las Madres del Ser, alcanzables solo mediante el gemido trágico operístico wagneriano de ese Satanás alternativo que fue su Dionisio. Y, al igual que Dionisio y Nietzsche en los Ditirambos dionisiacos, en Satanás, en el terruño de lo textual, Lucifer, después de muchas vueltas por el mundo a lo largo de decenas de páginas, encuentra a De Rokha y, en esa mística conexión, De Rokha, el poeta detrás de la voz luciferina, consume ese encuentro definitivo consigo mismo, y con todo el horror que implica hallar los dolores del mundo y los males de la ciudad que el cantor en su terrible desgarró encarna: “de repente, Pablo de Rokha me dio su mano podrida, / sí, desde la última puerta de las últimas puertas, / y como yo soy yo, Pablo de Rokha, me asusté mucho, pero mucho, / desde entonces siempre llevo toda la barba crecida, como los murciélagos elegantes; / hoy no quiero encender mi cigarro porque puedo incendiar el mundo”.

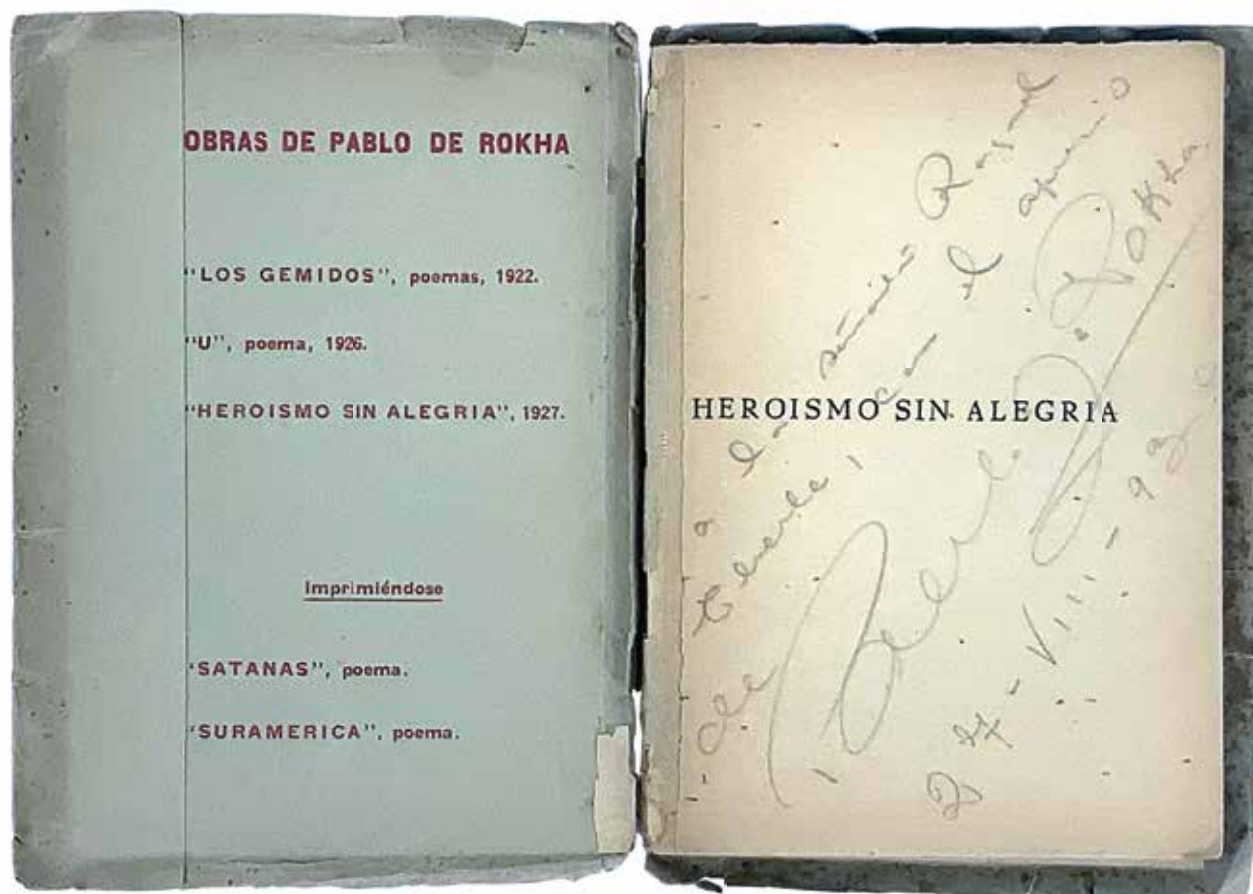
Satanás es un alter ego creado por De Rokha en la misma situación en que el Hamlet Shakespereano se encuentra en sus propias palabras: “Fuera de sí está el mundo!... /Suerte horrenda haber nacido yo para su enmienda!”...

El Dr. J. M. Curet se refiere de esta manera a la obra: “Así, Satanás redonda en los lamentos fotostáticos de un desdichado que fue expulsado del reino de Dios. Estas son las visiones de la voz que se iguala con Satanás y que ha sido condenado y expulsado de la dicha eterna por maldecir los preceptos fundamentales del mundo de la modernidad capitalista y burguesa. Disputa contra el bien y el mal, contra eros y tánatos, contra lo apolíneo y lo dionisiaco para afirmar la individualidad de su voz dentro de la amargura y por negarse a aceptar o participar del dolor y las desgracias que atestiguan sus imágenes. Al leer Satanás, contemplamos las imágenes como si la voz poética que las configura hubiese descendido a los círculos del infierno y vuelto a salir a la esfera terrenal”.



HEROÍSMO SIN ALEGRÍA. Santiago de Chile, Klog Editor, Sociedad Imprenta y Litografía Universo, Ahumada 32, 1927. 20 x 14,5 cm. 74 págs. Acción, dolor, 7. El Hombre Enfrente, 21. Ensayo de Estética, 27. Plataforma de extranjeros: La raza oscura, 49. Acerca del Mundo, 55. Tragedia del Individuo, 65. Subterráneo, 69.

“Doctor Delbés: Coloco tu actitud de hombre humilde en lo soberbio, frente a este libro afiliado y espantoso del mediodía terrible, como quien se defiende de la propia espada, Fernando, con el corazón del amigo entrañable, PABLO DE ROKHA”.



En 1927, con un recorrido literario engrosado ya por Los gemidos, Satanás, Suramérica y Cosmogonía, importantes libros de poesía en lo que será toda su implacable trayectoria, Pablo de Rokha publica su primer volumen de ensayos: Heroísmo sin alegría. En esta obra podemos apreciar que venía trabajando en cuestiones como el sujeto trágico y la modernidad vertiginosa y la tensión entre lo microcósmico y lo macrocósmico que una poesía lírica y a la vez épica suponía en cuanto creación, principalmente, abordará las posibilidades y limitaciones del arte y la estética de encargarse de ese tema, que involucra al individuo y a la humanidad en una misma secuencia dialéctica de ideas y contra-ideas arremetiéndose entre sí. Naín

Nómez describe este estallido ensayístico en términos de un esfuerzo por conceptualizar al poeta “como un superhombre de raza dionisiaca que posee una fuerza cosmológica capaz de comprender y recrear el universo”. Y, ciertamente, la filosofía de Friedrich Nietzsche en las consideraciones estético-filosóficas de De Rokha apuntarán en última instancia siempre hacia el ambiguo concepto del Superhombre que Así habló Zaratustra nos ofrece a la manera de alternativa al humano moderno. Sin embargo, Pablo de Rokha no solo explicará sus postulados sobre el arte en función de esa idea: ante todo, se pondrá a sí mismo en el altar del sacrificio a la hora de purgar de lo superfluo al poeta en aras de conjurar un reflejo verbal concreto, duro como roca, del alcance real que su estilo permite, en un mundo pusilánime frente a las grandes ambiciones artísticas.

Ya desde el primer ensayo de Heroísmo sin alegría, Pablo de Rokha establecerá un canon de su propia obra hasta entonces publicada: dirigiendo la dolorosa acción de destruir lo viejo para elevar lo nuevo primero contra sí mismo, establecerá Los gemidos, de 1922, en tanto piedra angular de todo su quehacer literario. Los poemas de la antología Selva Lírica de 1917, Sátira de 1918 y El Folletín del Diablo de 1922, textos en los que lo medular de Los gemidos se muestra irrefutable, a De Rokha le parecerán no obstante una especie de prehistoria, pues será en las páginas de Los gemidos, considerablemente más extensas que las de aquellos otros, donde por primera vez el autor notará una conjunción categórica de lo personal del yo, de carácter lírico en relación con su propio sufrimiento, y lo universal del mundo, de carácter épico en relación con la invasiva modernidad. Pero De Rokha no clamará perfección: precisamente en su calidad de “humanos, demasiado humanos” de esos gemidos advertirá el estadio de “lo inorganizado, lo preartístico, francamente, lo preartístico, no la materia elaborada: la forma ceñida de andamios”, es decir el puente a cruzar previo a trazar un estilo sólido. Y Zaratustra consideraba al humano como un puente entre nuestros antepasados (desde el punto de vista de la teoría de la evolución de Darwin puede ser el *Pitecanthropus erectus* o el *Australopithecus afarensis*) y el Superhombre, así que la descripción rokhiana se vuelve nietzscheanamente consecuente en cuanto a lo esquemático del progreso de la humanidad, solo que en el caso de De Rokha se proyecta en lo artístico. En ese camino, de U, del mismo 1927 de Heroísmo sin alegría, destacará que le aportó “la expresión conseguida”, un himno humano para su tiempo que, más que gemido, es “Alarido que emerge del hecho hacia el hecho, proyectando hacia afuera, no hacia adentro, exclusivamente hacia afuera, alevosamente hacia el fenómeno más fenómeno, objetivándose aún, haciéndose inmediato u obstruido por lo inmediato”, o sea, un libro donde lo microcósmico aparece en función de lo macrocósmico, y no al revés. Por su parte, Satanás,

Suramérica y Cosmogonía, todos de 1927, le resultarán, respectivamente: el primero, un logro artístico cerrado aunque cargado de llanto romántico, donde lo chileno y lo arquetípico confluyen con algo más de precisión en el ámbito de lo psíquico; el segundo, una superación expresiva donde lo criollo y lo universal ya no confluirán, sino que implicarán un mismo movimiento de contraposiciones psíquicas originadas en la explosión de las palabras e imágenes del subconsciente; y el tercero, una consagración del lenguaje en la que sus giros poéticos se vuelven el sello auténtico de una significación que arriba al fin último de todo arte, el de la expresión de lo bello, lo bello mítico, anterior a la belleza genérica catalogada por la cultura y sus preferencias tradicionales. Esta revisión de De Rokha hacia sus libros lo yergue con firmeza frente a aquello que, según su visión del arte, la poesía ha de contraatacar: el humano. Un humano en cuyo seno de Rokha señala al burgués, actor social ajeno al dolor dionisiaco que, a través de la pobreza material, marca en la carne una miseria que alcanza su más ronco bramido en la realización lingüística, cuya génesis involucraría una inserción de la mente microcósmica en la dialéctica macrocósmica de la cosmogonía intempestiva en que la historia evoluciona: “Así me acostumbé al mediolitro y al chancletazo del ambiente, a la cordillera hambrienta y al arrear bueyes de costumbres por lo más áspero, por lo más ácido, a la argucia civil de los agricultores apremiados, al sarcasmo ineludible y a esa historia de lluvias de muertos de la suciedad chilena, y así, engendrado comerciante lamentable, enarbolé la audacia del artista cosmogónico”. Y, así como en lo relativo a su obra De Rokha instituía una genealogía basada en un canon que arrancaba en Los gemidos, en lo referente a su propia exposición a la vida cotidiana rastreará hasta sus antepasados la piedra angular también de su propia consciencia: “A mi tatarabuelo le decían don Roca, nó, DON ROCA, porque quebraba las espadas en los lagartos”, escribirá, y en ese andar titánico, desmedido, natural en el hombre estoico en su condición de disonancia hecha carne que recurre al exceso e incurre en la torpeza como únicas formas de consenso con su entorno existencial, declarará que “Fuí tímido y fuí lírico, es decir tropecé con mi alma; como tímido lloré, como lírico canté, lloré-cantando, canté-llorando arrinconado en la adolescencia; fuí como yo supongo que fueron Dostoiewsky y Proust y Joyce: UN MELANCÓLICO”. Pero he ahí, en el cauce de esa definición, donde De Rokha vierte el torrente de sus verdades artísticas con que procede en su poesía: “Mi arte afirma dos cimientos: la verdad lógica y la verdad estética del mundo; dos sentidos, dos situaciones, dos caminos; la verdad lógica y la verdad estética del mundo. Eso afirma mi arte, la filosofía de mi arte, yo”. Y aquí, en la bifurcación de ese yo, por un lado, en lo consciente, lo racional, y, por otro lado, en lo subconsciente, lo pasional, detectará “la unidad total de lo intuitivo-expresivo viviente”. Los ejemplos de autores de la filosofía y de la estética con que De Rokha argumentará cierta genealogía

histórica de su definición del artista constelarán, entre incontables nombres y saberes, casi todas las influencias que Nietzsche y la filosofía griega, admirándolas o despreciándolas, consideró en la conformación de su pensamiento. Por eso, no es extraño que De Rokha llegue a la siguiente formulación: “El arte no es bueno ni malo, es, existe; es decir, es bueno o malo, pero es bueno o malo como arte, no como realidad, porque no es realidad, es arte y es arte arte. El arte no es moral ni inmoral, es amoral; y es inmoral cuando no es arte legítimo, cuando no es arte”. La dicotomía de lo consciente y lo subconsciente, en el discurso rokhiano, evoca otros conceptos filosóficos: respectivamente, lo apolíneo, la parte luminosa, descifrable de lo real, y lo dionisiaco, el fondo nebuloso, inefable de lo existencial. Y, por supuesto, la elección de De Rokha se confiesa igualmente nietzscheana: “Apolo era un Dios tranquilo y honesto, Dionysos era un Dios borracho de virtudes, de verdades y de locuras, Dionysos era un Dios místico, Dionysos era un Dios Dios y además, hombre”. Pero, en efecto, por la cualidad humana de lo dionisiaco, lo único que puede trascender la razón sería la instauración del ser en su veta más visceral: el yo. En este punto, De Rokha emula al Walt Whitman del Canto de mí mismo: “Afuera de lo apolíneo y lo dionisiaco, ¿hay otra manera trascendente? Sí. ¿Cuál? Yo. Uno y todo esencial. Entónces yo me declaro yo, con permiso de la parentela”. El yo poético, que desentierra desde lo subterráneo las virtudes y verdades ocultas detrás de la mística del éxtasis, viene a ser un yo que, cantándose a sí mismo, canta todo el universo, porque se sabe portador innato de la agonía cósmica y sus altibajos. De ese yo debe emerger el estilo poético que el espíritu rokhiano sugiere para su época: “El hombre es lo ético, lo contemplativo, lo volitivo, lo cognoscitivo y lo empírico, y el estilo es lo estético. El estilo no es lo que el hombre es, es lo que el hombre no es. El estilo es lo que el hombre quiere y puede ser: la curva completa, la parábola integral y esencial del universo. Por eso el hombre anhela el estilo, por eso, porque el estilo no es el hombre”. El estilo, pues, sería el factor de retorno a lo primordial: el estilo permitiría una técnica para acceder al experimento de aquello en relación con lo cual Nietzsche-Zaratustra aprendió del amor fati, el amor al propio destino a pesar de la tragedia y la imposibilidad: el estilo sería un agente para, en la convalecencia saturada de símbolos en el infinito, conseguir vivir de acuerdo al eterno retorno. Y el garante más oportuno del estilo que regresa lo humano a su origen se encuentra, para De Rokha, en la poesía: “Tarea de alacranes, empresa de escorpiones, la poesía implica los suicidios sucesivos, la poesía implica un rol de mártires de LA VUELTA ETERNA”. El primer ingreso a su propio estilo del héroe sin alegría lo inaugura en la conquista de una voz: una voz ancestral, un tono impecable cuya expresión proyecta lo más oscuro de la especie, los arcanos de su código genético. El poeta profiere esa música verbal, música verbal dionisiaca, en la

articulación de un lenguaje primigenio, empresa que en el caso de la poesía chilena consistiría en la poetización, en la creación –ya que el griego “poieos” es “crear”– de ese componente chileno, a propósito del cual el poeta de Licantén afirma: “Yo vengo a implantar culturas, a proclamar, a definir, a inventar LO CHILENO”. La ley del yo que ebulle de estilo, de fuerzas originales, en ese sentido, apuntaría a crear a partir de sí mismo una respuesta para el mundo que lo rodea. Y De Rokha, alega “yo soy rural, yo soy rural lomismo que la geografía”, proclama su obra en oposición a las leyes humanas y en fidelidad a la ebullición dionisiaca del yo que, incinerándose a sí mismo, en la dimensión titánica de su ser, no puede evitar a la vez incendiar el mundo: “Proclamo mi obra de punta a punta de la audacia. Y aspiro a la gloria del sembrador, no a la gloria del campeón, y a la gloria del caki maduro, que es rojo, y que es solo, familiar, y tiene presencias de mundo en las entrañas. Mi vanidad, como mi dignidad, se basta y toma sentidos de circunferencia. El hombre, como el poema, empieza y termina en sí mismo”. Ahora bien, la tragedia de ese yo, un yo occidental cargado de ciencia y privado de misterio, radica, justamente, en que, siendo tan titánico y abarcador, nunca logra conocerse a sí mismo: “Nosotros, los monos lógicos del Occidente, nos diferenciamos del Oriente en que nosotros sabemos lo que sabemos y el Oriente sabe lo que sabe y, además, lo que no sabe”. Y el poeta, sin saber quién es, sin conocer sus límites, él, inconmensurable, lamenta no poder encontrar una unidad entre su persona y su deseo o cualquier otro atributo del ser: “¿Adónde está el punto de concentración para concentrarme en mí mismo? ¿Adónde está el punto de concentración? ¿O soy una sucesión de circunferencias, lomismo que Dios, por ejemplo?”, y culmina: “Hablo de mí en presente y siempre soy lo pasado”. Lo pasado, lo enterrado, lo subterráneo: lo que a cada instante muere, y que sólo el artista, cultivando el estilo, parece facultado para reivindicar aun más allá de la temporalidad indefectible. Pero en esa contradicción fluye el concepto fundamental de Nietzsche y que permea todo Heroísmo sin alegría: el artista, en sus tensiones inherentes al ser dionisiaco intentando expresarse y romper el molde apolíneo y presentarse en su totalidad explosiva, adquiere el talante del Superhombre, superación de lo tradicionalmente aceptado de lo humano y proyección de lo incondicionalmente negado de lo humano, en la búsqueda de una evolución ya no biológica sino filosófica que, tal y como sucede en el esfuerzo rokhiano por desentrañar el universo, ni en las palabras ni en las imágenes nunca alcanza a ser siquiera esbozada en toda su magnitud. El Superhumano, dionisiaco, subterráneo, corresponde, leemos en el Zarathustra, al sentido de la tierra. De Rokha, asumido poeta rural, supondría un símbolo de esa definición. Una definición que, al esgrimir como argumento la tierra, ofrece la visión de un Superhombre artista que encarnaría el sujeto de la muerte, el sujeto en su

crecimiento desmesurado, que lo desenchaja del precario, reducido espacio denominado vida: “Uno se agacha para nacer y se agranda para morir, y es enorme el tamaño de los difuntos”, observa triste el poeta Pablo de Rokha, y luego dictamina: “Por eso los muertos, todos los muertos, aún los más pequeños, ¡los pobrecitos!, no cabían en la vida”.

El heroísmo sin alegría de la vida cotidiana, al que el título “Heroísmo sin alegría” alude, es el del poeta que, dicho con Martin Heidegger en relación con Friedrich Hölderlin, instauro el ser a partir del lenguaje, pero consciente de que en esta conjunción, al ser dinámica y no estática, existe fuerza suficiente para, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari en “Rizoma” (de Capitalismo y esquizofrenia), desenraizar ese mismo ser y distribuirlo en todas sus expansiones, sin centros jerárquicos, rumbo hacia la dispersión: la muerte, la destrucción de lo viejo en función del advenimiento de algo nuevo incierto, e impredecible. La literatura, explicaba Michel Foucault, es un lenguaje que siempre está diciendo algo más allá de lo que meramente dice: consiste en un desplazamiento hacia las coordenadas de lo fabulado, la cuota de simulacro con que los seres y las cosas adquieren consistencia literaria. Y, a propósito de Michel Foucault, en su libro “Foucault”, Gilles Deleuze cierra refiriéndose al Superhombre nietzscheano que aquel interpretó, y que, en el juego de fuerzas externas que ingresan y luego escapan del individuo y así trazan sus relaciones interiores desde ellos hacia el mundo, nos recuerda al Superhombre rokhiano, ese poeta rocoso que, a cuestras entre sus pisadas de piedra, avanza en círculo de eterno retorno, al estilo de los meandros de un río, pero siempre avanzando, en una especie de estética de la sinuosidad cosmogónica: ese Superhombre es “la forma que deriva de una nueva relación de fuerzas”, “el hombre cargado de rocas o de lo inorgánico”, “el hombre cargado del ser del lenguaje”, “mucho menos que la desaparición de los hombres existentes, y mucho más que el cambio de un concepto: es el advenimiento de una nueva forma, ni Dios ni el hombre, de la que cabe esperar que no sea peor que las dos precedentes”.

Aquí presentamos una breve antología de esta obra, digamos algunos párrafos:

PLATAFORMA DE EXTRANJEROS: LA RAZA OSCURA

“Afronto a Chile acuartelado en dos hechos supuestos: el hecho teórico que se formula así: la raza chilena deviene de grandes varones sembrados en dureza y en urgencia, condicionados por lo óptimo, y el hecho pragmático que se formula así: Chile, país de borrachines y de comerciantes fanfarrones, Chile, país del roto de la historia, Chile, país reflejo, país plebeyo de la retórica americana, partido de pelotas. Definámonos. Esto es verdad, es verdad, pero es horrible: es el vacío, sí, el vacío, el saco de sombra a la espalda, la patada feroz de lo que no existe;

es lo esporádico-trágico-bárbaro; es la herencia desventurada de no tener herencia, sí, de no tener herencia, ley, causa, sentido, en aquello que requiere, precisamente, una gran voluntad de milenarios, dominio de siglos, dominio de vinos en madurez perfecta; es el horror ancestral de aquel que se engendró y se parió y se crió matándose.

“Recuerdo al araucano absorto y al castellano activo, creyente, y al extremeño de aventura, acorazado, al vascuense ultramarino bebiendo de las tierras ásperas, bebiendo de las cordilleras y de las calicheras y las costas heroicas y los campos aciagos, gran alimento de energía.

“Y observo al pobre criollo sin alma, patriotero y oratorio, salvaje, cobarde, y redundante, en quien la civilización es villanía, en quien la civilización es porquería y la cultura estafa de judíos arribistas, observo al pobre criollo sinvergüenza, orgulloso de producir snobs intermedios, observo al pobre criollo y sus periodistas y sus diputados y sus académicos, lo cochino de lo cochino, gritando con los mocos caídos: ‘viva Chile, mierda!....’.

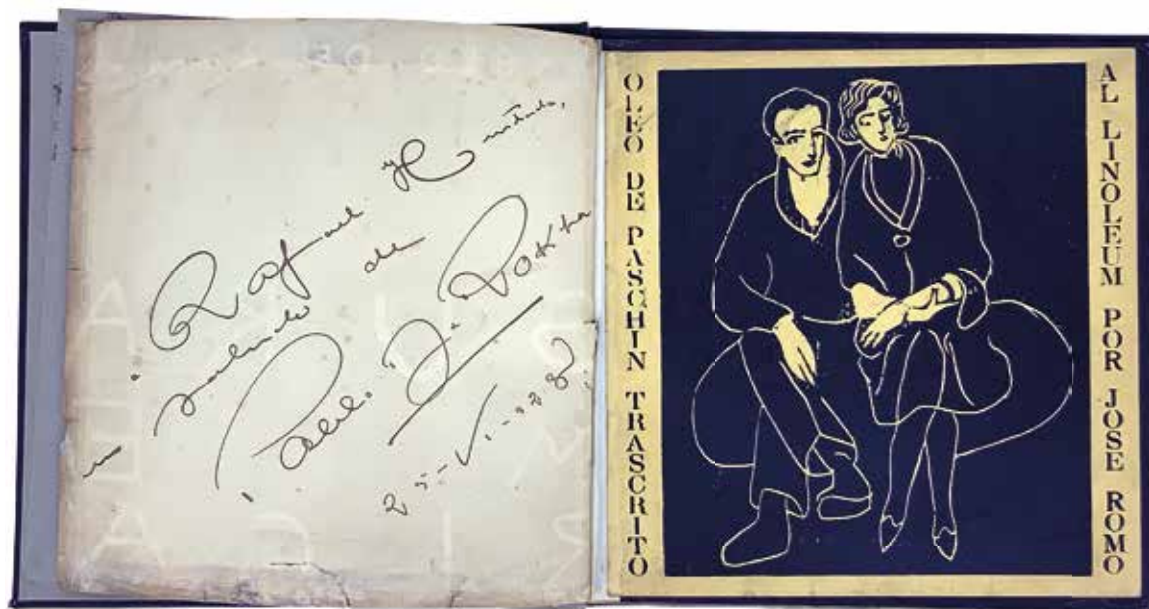
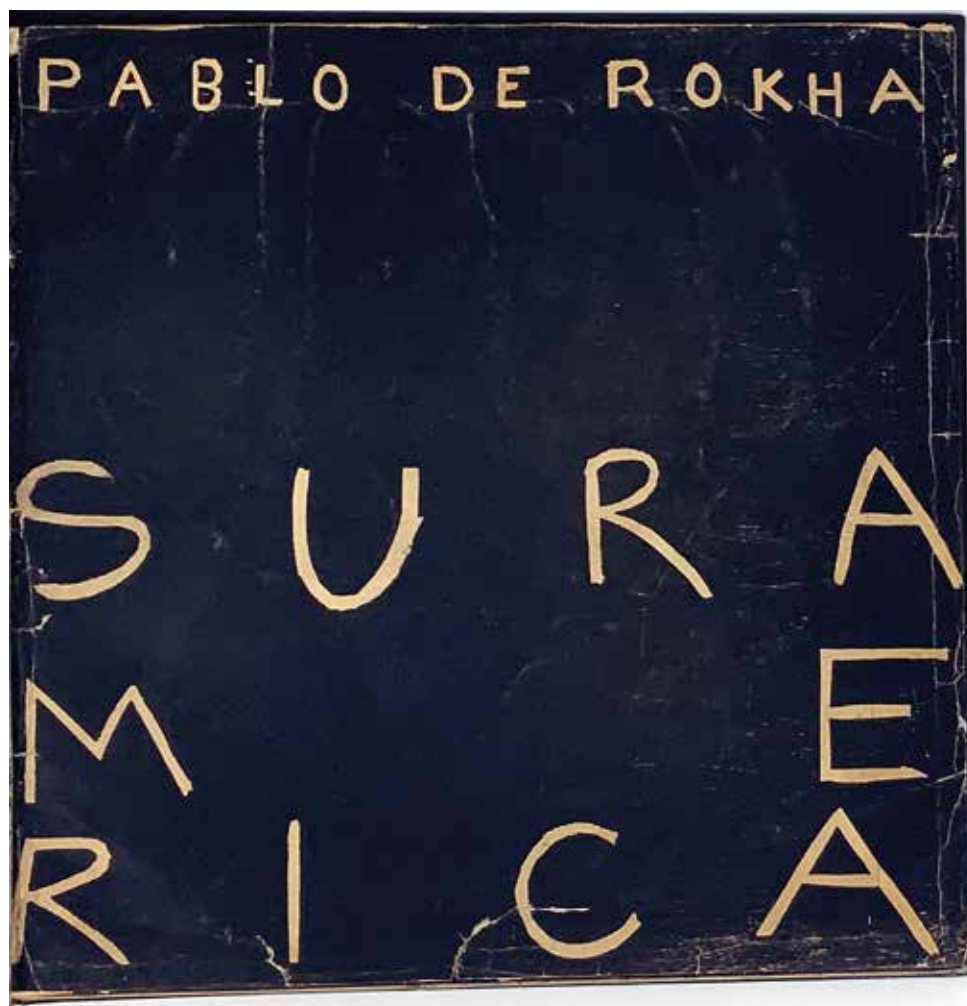
“Dignificando la masa ramplona del filisteo, asoman a la raza Juan Francisco González, Manuel Ortiz de Zárate, Abelardo Paschin Bustamante, Alvaro Guevara, Humberto Allende, Tótila Albert, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Winétt de Rokha. Los varones indefinidos con relación al hombre cósmico; las mujeres más realizadas, más definitivas, verificando sus tipos totales con mayor intención de genio. Ahora, encima de la nacionalidad como país, como virtud de límite, José Miguel Carrera, el héroe, hombre de raza, hombre de alma, distinguido, aventurero, valeroso, hombre de Chile, legítimo, hermoso, amado y popular, un aristócrata, como el ramo de orquídeas de la patria. ¿Y los presidentes y los generales? A la historia, a la historia, a pastorear aventuras disecadas.

“Nosotros no vivimos del burgués situado, ni del heredero ni del mandatario. Nosotros venimos todos, casi todos de las provincias, no de obreros, pero de gentes rurales y pobres y trabajamos para el pueblo porque lo sentimos más cerca, mucho más cerca, hartos más cerca que el animal de la clase media, que es la clase media de la cual mamamos la primera leche. Yo le tengo asco a ese mugriento que puja, llorando y sudando, en su silla de Viena; yo le tengo asco y odio; y lo desprecio, como a la ramera que se hace la señora.

“Somos nuevos ricos los americanos, nuevos ricos con toda la bazofia del nuevo rico.

“Perfectamente. ¿Lo digo? Lo digo, Yo vengo a implantar culturas, a proclamar, a definir, a inventar LO CHILENO”.

SURAMÉRICA. Poema de Pablo de Rokha grabado en madera por Winétt de Rokha, su esposa, ilustrado por Abelardo Paschin Bustamante en Santiago de Chile en 1927.



Es lo que reza el colofón de esta singular edición que es más bien un objeto de arte realizado a mano por Winétt de Rokha, se dice grabado en planchas de linóleo y madera cada folio del poema para ser impresos en papel y con folios grabados en cartón como el posterior a la portada que corresponde a una obra: “OLEO DE PASCHIN TRASCRITO AL LINOLEUM POR JOSE ROMO”, sigue un folio con el nombre de Pablo de Rokha y una dedicatoria al reverso: Winétt: Hay una soberbia condición de santidad, querida amiga, en tu actitud paridora y luminosa por eso, principalmente por eso, yo sitúo la obra máxima a tus pies, con aquella gran vergüenza de quien deviene hacia todos los huertos, luciendo su propia canasta de legumbres. PABLO.

En la contraportada grabada en cartón corresponde a una obra de JOSÉ ROMO en la cual se puede apreciar un hombre y una mujer bailando cueca en una ramada para un 18 de Septiembre. Finaliza con una hoja impresa, en la cual se lee: NOTICIA: PABLO DE ROKHA, LOS GEMIDOS, poemas, 1922. U, poema, 1926. SATANÁS, poema, 1927. SURAMÉRICA, poema, 1927. HEROÍSMO SIN ALEGRÍA, ensayos, 1927. IMPRIMIÉNDOSE, COSMOGONÍA, poemas, 1923, 24, 25. EPOPEYA DE RAIMUNDO QUIROGA, 1928. ESCRIBIÉNDOSE: ECUACIÓN, POEMA.

Winétt DE ROKHA: FORMAS DEL SUEÑO. Poema 1927. IMPRIMIÉNDOSE: FILM, poemas de 1923, 24, 25, 26 y 27. LOLOT, ensayo de novela, 1925. PALOMA DE VIDRIO, prosas, 1927. CHONCAITA, ensayo de novela, 1928.

SURAMÉRICA, Edición de 150 ejemplares numerados. Ejemplar N° 68. Precio \$ 50.00. Firmado a mano: WINÉTT DE ROKHA 24-6-928.

El presente ejemplar del cual reproducimos las imágenes fotográficas está dedicado al Poeta y Bibliófilo Rafael Hurtado, firmado por Pablo de Rokha el 25-6-928. Contiene los 28 folios grabados por anverso y reverso de 14,5 x 14,5 cm. Se conocen 2 ejemplares de esta PRIMERA EDICIÓN.

SURAMÉRICA

W i n é t t :

Hay una soberbia con-
dicion de santidad, querida
amiga, en tu actitud parido-
ra y luminosa, por eso, prin-
cipalmente por eso, yo sitúo
la obra máxima a tus pies,
con aquella gran vergüen-
za de quien deviene hacia to-
dos los vientos, luciendo su po-
bre canasta de legumbres.

P a b l o

santo de plata viviendo
en la electricidad geomé-
trica que se refiere diri-
giéndose con palomas sin indi-
car originario en la aventura
todavía silencio de bande-
ras todavía luna tan luna
del comercio hacia el hom-
bre hacia el hombre toda-
via lo esmeralda casada
y el navio en carácter in-
demostrable todavía la
lógica que tiene paradas con
libros sin embargo la casa
estructa con los calendarios

del radiotelegrama adios es
posible nunca se parece al
huracan la violeta eléctrica
cantarita con ojos frondosos
la nieve inútil entonces al
tanta chaparinos del balnea-
rio ahora los pulmones sin-
ceros que se operan al charles-
ton el urgente adolescente
océano y whisky oscuro cara
de llanto a la madera juro
por los sueños cruzados anan-
do filosofía de ferrocarriles
elegantes arreando las piernas
desnudas soy como los tele-

grafos y lo mismo que las
guitaras que se parecen
al mar encima de lo anti-
guo sobrecojido paloma
de luto del alardecen asfol-
tado estrellas con melena
de episodios y adentro de
las violas rubias el pe-
riodismo del shimmy and
soda alegremente carita
de humo pirotécnica en
los bastones cubiticianos ha-
cia el horizonte único en
actitud de monumentos
desplumado con razones

simultáneas como las ne-
ras grandiosas en caída
o la leche abajo elevándose
volviéndose tremendo roda-
je obresionante girando so-
bre lo mismo hacia lo mis-
mo galope de arnos impre-
sionantes radiablos guar-
dabaja entre los robles de
concelto palanca del tróta-
mundo fuertemente libre-
mente francamente rojo
como las quantadas can-
ciones de ladrones cuchi-
llosos solaxándose la flor

llagada de sol con vox
asi sobrepusando las va-
cadas mas de acero nunca
boleadora en tirabuzon
contra el cielo arriba las
asesinos tallados muscu-
latura descubrimiento sin
naturalera son aquellos
los baldos redondos y
aquella gran balsa de la-
go de los brazos mojados
de la madrugada como
los rios contentos frama-
da del hipódromo tendi-
da sobre bromidos admi-

es el automóvil quinchado
de testinas el guaina de la
manta tirada y los novillos
que devienen bueyes tan bue-
yes es lo perdido catálogos
de máquinas a la lluvia
causos sin afetarse mi ami-
ga retrato de carácter ama-

tura de alquiler sobre las
antenas oh árbol quebrado
de la grúa periódico roto oh
periódico roto de la ciudad
ahora oh ojos oblicuos que
tienen colores urbanos de
queys el orador el orador que
se incendia agonizando ardo-
res del occidente hurra los
bares cubistas que deguellan
la uva peluda de lo clamor
fina niña del año viviam

nifica dinamita hoy polve
inútil y atornillado me-
dallones de costumbres ten-
no con terremotos miedo
del alma que ignora y
que afirma sol exacto la
vida afuera yo lo mismo
ahora antaño antaño tom-

a la carabina lluviosa
en lo dramático a la a-
metralladora conmovida
cerrada la cara cruzada
tumba de guerrero pero a-
siris perseguidos biblia
del mar hueso del mar que
es entonces plano y alto sin
altura lo mismo que las
plataformas y también la
mano inmóvil del orador
chalet muy feroz a cualquier
ra o auto blindado torre de
peones de bronce y es la es-
pada la espada no la es-

del cielo del pueblo la che-
pita vieja como el polo a-
quello del alma que es día
pueblino que está aruma-
do y mosqueado en las vi-
drieras de los boliches ita-
lianos rosarios fiambres de
hambre sin elegancia a los

que parecen botellas de hu-
mo aguafuerte del obrero
sin familia un dolor mer-
cantil como de ciudades co-
mo planta que tuviera deu-
das o como recuerdo sin que-
gas ahorcado lo mismo que
casa de ladrones semejante
a esas maldades tan carga-
das de kilómetros compaña-
ble a la criada con espan-
to a dios vendiendo lo

muerto la soledad penem-
toria que se dirige a la
letra u como el rocío al a-
gua florida adentro la
pulga morena producién-
do los otoños a la manera
del charqui asado con la
melancolía aquella si con

pada que hace deslindes
absolutos acuchillando
lo imaginario en los idio-
tas como paladas tina de
baño palmera del enero
motociclista es la fruta ur-
bana del tráfico y son las
regaderas municipales es
la goma lavada la go-
ma lavada del comercio
la que alegra la que la
que alegra las vidrieras
del ánimo choros de jar-
dines sumados de muje-
res violetas sin calzones

agua de sexo de coleccion
la perdulancia roja in-
terior de las novelas de-
porte del hombre enorme
a aradura como todo el
ruido se va para arriba
la máquina astronómica
sonando se añade a los
rejimiellos o esas muje-
res sanas y puras y a los
asnos dormidos voy co-
piando a los brutos chi-
caros esquivando las la-
zadas que enarbolan el
arreador de los treinta

puñales parece que la
mañana fuese a degos-
llar a ese con las cuchillas
tan filudas que anda tra-
yendo y que el dios le agu-
da con su actitud de cris-
do no es un solo filo solo
quien nos rebanó ya las
últimas tripas es la sie-
rra esfera circular de los
aserraderos la atmósfera
derrame agua demasiado
destilada demasiado a-
gua hombre blanco claro
parado liviano delgado

chaqueta de hierro que es
enormemente fragante
a antigua corna de novio
lo que parece negro y es
negro lo otro lo todo tan
difuso horriblemente cruz
actitud morada destacán-
dose arriba del abajo per-
teneciendo no en suceder
astronómico lo corriendo
certidumbre de neblinas
de aluminio sueño de lám-
para la cosa que se sumer-
ge desde siempre la má-
quina metafísica y la os-

curidad ay la oscuridad
solerbia de lo totalmen-
te iluminado riñendo
las metáforas que son
caminos que son senti-
dos que son estilos se-
mejante a la electricidad
con tanta alma plana
la presencia ultraviole-
ta que arrastra sacos
de figuras indescripti-
bles como el olor del vi-
drio mijita estructura de
mosaico o sea las rayas
curvas de la geometría

cuando son dados cuadrados alucinados algo que sucede a la espalda del cementerio un bullo variable pasado a quimica y muy lejos ahora demoroso como los rapallos giratorio como los dinamos pensamiento de va-

dios inutilado comparémoslo a muchas botellas a los polos parados de los telefonos mas artísticas prolongándose en los espejos subterráneos y al alma frondosa y enronquecida del vino se encuentra en los extramuros de la ciudad

se entonces contra la concha redonda a cada grito que pego te pongo un collar azul a una muchacha hip hip hurra a a ahora los pescadores entusiasmados de sentirse muertos pescan la última luna con los ojos y se sumergen en la piscina de las risas vecinas del vecindario es el tomate rojo de la boca

una sardina yo ando cantando recitando contra cantando con mis papeles subterráneos mis pantalones rojos mi sombrero amarillo mis alpargatas verdes y mi chaqueta transparente color dios y mi voz negra espesa como aguar-diente de cadáver aquella nueva enferma tan rubia entre las sábanas de río que era lo mismo que las yeguas tordillas relinchando la infancia y

yo lo comparo en lo inminente en lo imposible efectivo o cuando ladramdo los perros fraternales pareciendo abstracta la palagua que hay arriba aquello que abre las puertas abiertas partir la sandia buscando lo sam-

ponchos acuosos parece que nadie conoce el huevo que pone el huevo que pone y vive adentro por eso de repente se derrama la tinta o sentimos que el alaúd nos saca la lengua carajo el alfalfa de los lavos te

listechos el sol en pamine otoñal alumbra como la fruta madura los guardianes blancos llevan la aurora al cielo y un entusiasmo de cabrones inutilmente griegos hincha los pechos de los punos honrados cada uno tiene un jarno de agua si un jarro de agua y sonrie como un planeta bien vestido se-

los médicos rojos alumbrando la clínica polifónica entonces la enfermera cloroformo llenando de llamas blancas mirando en actitud de dado de cacho el hospital vendado de heridas la asistencia pública partiendo los vidrios nublados sobrevinieron las neuralgias arrasando los veranos ahora las botellas color dolor mas enfermas copulativas a guisa de paico y heridas

maduras son los carnos
de cosechas contentos co-
mo entierros de hombres
jóvenes el membrillo de
los aguaceros anticipa-
dos rodeada de vinos y
quesos la señora está so-
berbia y profunda como
un catre de bronce dormi-
da en pupilas de heliotro-

galopan las lias muer-
tas en sus yeguas como
eras arreboladas y los pue-
blos caídos del naranjo
adentro el violín de la pri-
mera violeta cuando era
virgen como la piedra sof-
tera yo era valiente y ale-
gre y venia emarbolando
aquellos arcos veras de mon-

cima, gritando lo mismo
que los burros adentro del
horizonte abierta la ponía
en actitud de balcón sobre
la ura y los choclos y era
lo mismo que echan freuma
al fuego y era lo mismo
que entran al corral de las
ovejas con el sol en la mo-
chila oh cuando dormimos
entre los hinojos y las nie-

o te reventaba sandias
contra la rusa aconteció
la luna rotunda de las
entrañas poema sin rios
florales aquello que se es-
cribe solo alimento de hu-
maredas lo monótono fofo-
corno cuando la luna la-
pada deviene solo fofo to-
do y sucede nada o polvo
lloroso con termómetros

los calbricie de eclipse mas
plana que la vocabla a-
planatada soledad con
centro abajo a mucha
máquina girando pero
viene luego la yegua glo-
riosa pero mal herrada

disparado o como entran
a la montaña a caballo
en un bastón de quillay
florido yo salgo debajo de
sus calzones de diamante
como quien saca la cabe-
za del rio con la alegría

de noche pantorrillas de
transatlántico telas de me-
lones adolescentes y agua
qualita de naranjo y cabe-
llera que estienda lenguas
de sexo hasta aguas altas
del pie que florece puñali-
to de aparcera distinguida
o insecto en la media os-
cura es alegre como la in-
dustria maderera y calien-
te como el ladrido de las
fábricas o lo mismo que as-
ta de burro o lo mismo que
las papas asadas al rescal-

do entonces me revuelco en
su bellería con esotra gran
audacia de los cendos chicha
de maqui con rarramoras
por los sobacos y la resina
embotellada del eucalyptus
entre medio de las piernas
abiertas en actitud de alas
mas anchas y todo lo pelu-
do que derriene cuando me
acuesto el alma inútil en-
cima del aroma ultrama-
rino meneas la caricia sus
remeros de uniforme om-
nipotente pongo la noche

lloviendo con lluvia ale-
gre y negra en sus ojos
totales distanciándola es
la poesía geográfica del
vagabundo alumbrada de
colores negativos el terciopelo
de miel oscura que de-
fine toda la presencia le-
vantándola y se extiende
como la eternidad en los

jas en deporte volante de
arogue desenrollándose
en la llamada de los
pájaros con la cinta rui-
dosa y el mar al alba au-
gusta siempre cabellos de
bencina grillos de máqui-
na trájica bájica son
urbano con pasto sega-
do el automóvil le lame

sin soledad notable no
se dirigía a ella ni a
ella entera sin embargo
porque tenía ruido en el
sexo y era lo mismo que
las chirimoyas sostengo
que se parecía a una pa-
labra de espaldas a la
lengua de los choros vi-
ciosos al público de las
plazas preñadas de seti-
embre y a las telenovelas

lana color ciruela color
linaja voz a almoxar
sobre su tumba hecha de
cueros de puñales imponen-
tes rapallos de ceniza del
continente tubos de pus y
cerba atravesando el hori-
zonte de chunchos y cuervos
fatales pulmones de ce-
menterio que son lambo-
res de disses podridos en
el tiempo se divierten

bastante seguramente
aun hay presencias que
se defienden con espanto
aulla dios aportillado en
lo subterráneo enarbolan-
do los métodos de la la-
grima y el crujido de la
vida nos torna sensibles

ricio la máquina virgen
con la gran plumerá en-
tonces cien dificultades me
comprenden y yo domino
la materia como los vie-
jos notarios a todas las
bolas afligido de toron-
tes y de amarras cuoti-

y las últimas velocidades
son reposo por eso aprendi-
do a manejar autos altos
soy lo mismo que el cora-
zon de todas las uvas ne-
vros de planeta vegetariano
campo vihuela de asesino
no sol puntado pintado
pero que que alumbró mu-
cho a esta órbita de astro
responde la naturaleza co-
mo al bramido de la eter-
nidad la oscuridad de los
toros nocturnos encima de
ese ambiente electrificado

acumulo abismos sobre
abismos con intención de
hombre alegre que defien-
de su alegría la España
embanderada de choapi-
nos remontándose diutas
con pueblos durmiendo ol-
vidados en lo urbano ca-
jas de fósforo de los in-
viernos anteriores un pre-
sente melancólico de ma-
leras que son los vagabun-
dos mas vagabundos de la
botánica lloviendo casta-
ñas felices ausencias de hor-

no de tardes rurales letre-
ros con romero predomi-
nando sobre los rascacie-
los y las cicutas y las orti-
gas del desengañado gran
agua de culen gran agua
contenta gran agua no
mamxanilla con nublados
pera seca pancutia breva
muestra llorando los com-

diente que entristece la
mujer limila al oriente
con el poniente al ponien-
te con el oriente y al sur
con camas de agua ma-
dura fuele a nario el cal-
xon de la niña cerrada
luna con sangre en el
corpiño y la agita exa-
gona al alba al alba

tamas del crepusculo to-
das las novias ahorcan
gatos amarillos y el amor
se parece a una camisa
de fuego arroja con pimen-
ton si si y palos toria-
les enrojeciendo las es-
padas ciudades de mu-
jeres entresabidas pa-
nasallos de amilina

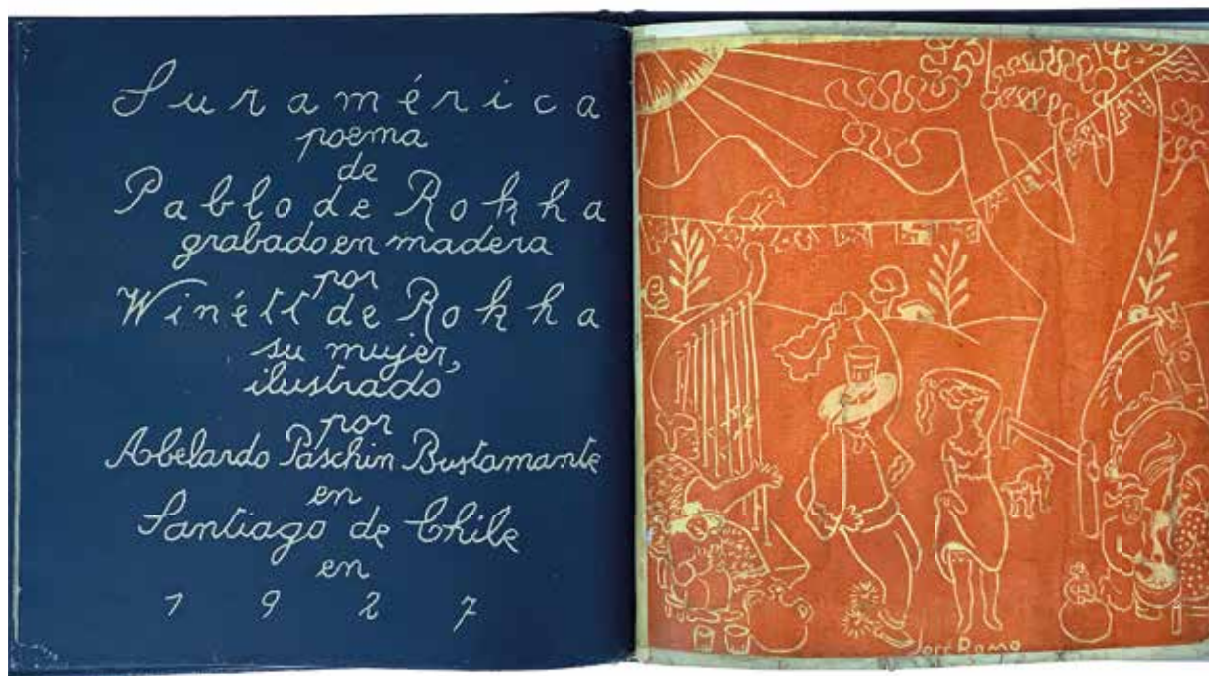
es la cancion nacional
de la empanada pasto-
reando sus abejas encima
de lagares filosofales que
parecen parras de san-
tos felices oh polvos sono-
ros telas del gusto sin re-
torica que suceden fue-
ros de águilas eminen-
tes al alba al alba

los se remonta sobre el
alma traxando la ulti-
ma sueca el beso es como
el maqui maduro cuan-
do han dormido las cu-
lebras en los macales de-
ja la boca de las niñas
tenida de negro y el cora-
xon como los pájaros a
la hora puñada de las
escopetas alma del pigüe-
lo olorosa a aceitunas
de mano

de madres ese entusiasmo
se parece a las paraxas o
a los renuevos de eucalipt-
us y tambien a pajares in-
cendiados barriga de man-
xano con nielos castaños ju-
bilados y la palagua ali-
mentada con guairabos
durarnos amidados las
figueras siriocaldeas so-
nando como grandes vien-
tos tam canadas de al-

toros besando la virgini-
dad de las vaquillas na-
die le conoce y anda adien-
tro y afuera rodeándolo
mirándolo buscándolo
lomisimo pisándose la
voluntad semejante a los
ametralladoras que se
suceden que se persiguen
fuera del tiempo y a los
matrimonios con muchos
hijos a la frula muy des-
nuda o muy profunda
al agua cansada o al ani-
mal que asusta niños

IMPRENTA BARDI 10 DE JULIO 724
SANTIAGO



SURAMÉRICA. Una extraordinaria acción de arte bibliográfica –que como muchas obras de Pablo y Winétt ha pasado inadvertida–. En Suramérica, Pablo de Rokha depura su estilo de taladrante asociación de palabras e imágenes por encima del límite de sus poemarios anteriores: al tanto de la estética narrativa que unos años más tarde James Joyce desatará en toda su potencia en *Ulises*, en especial en el monólogo de Molly Bloom. De Rokha trabaja esas técnicas y recursos, pero, en vez de una intención novelesca como la de los juegos joyceanos, aquel busca una mejora en la manera de hacer poesía. Hasta cierto punto, Pablo de Rokha sabía lo mismo que Ezra Pound: que la poesía debía gozar de una escritura tan auténtica como la de la novela.

Suramérica es un poemario en el que lo disímil entre sí aparece mezclado en un flujo estilístico que, en su naturaleza desbordante, da cuenta de lo rural y lo urbano sudamericanos y los milagros tecnológicos modernos descendiendo al continente como aeroplanos en una dinámica que va trazando el rostro de Sudamérica: un rostro en el que, adentrado la selva literaria, todo se integra a todo, anulando la nada y propiciando una nueva cosmogonía verbal-visual. Naín Nómez, a este respecto, describe ese carácter intempestivo de Suramérica comparándolo con el de una cinta cinematográfica que rueda y rueda sin cesar: “La libre asociación de imágenes adquiere su máximo logro en Suramérica, un libro construido como una pura cinta verbal sin puntuación ni separación de párrafos”. Y esta expansión literaria que desmesura las

realidades sudamericanas es tan imparable que, en su voracidad, llega a comprometer al libro en su materialidad, volverlo un producto que, contrapuesto a la industrialización occidentalizadora, se ofrece artesanal, detalle claramente ecológico y latinoamericano: “El texto”, sigue Nómez, “enteramente manuscrito por Winétt en planchas de linóleo, representa un experimento único en la literatura chilena, al aparecer como un núcleo de imágenes estructuradas por el Yo”. Y que Winétt, la amada del poeta, se encargue de atender el aspecto material del manuscrito, equivale a plantear que, si bien es el hombre el que compone el Logos poiético, es la mujer la que lo porta y lo transcribe, con sus manos, desde su cuerpo extra-textual hasta el cuerpo intra-textual del poemario, en una acaso oblicua alusión al papel de portadora del Verbo hecho carne que la Virgen de Guadalupe, tan venerada en Latinoamérica, supone. Esto parece relevante por cuanto, en Suramérica, representando la naturaleza sudamericana destrozada en el proceso modernizador que detona crisis económicas en las ciudades y prendas manufacturadas en los cuerpos, las palabras e imágenes rokhianas son, evidentemente, concretas, casi palpables con los dedos de las manos: “oh árbol quebrado de la grúa periódico roto oh periódico roto de la ciudad ahora oh ojos que tienen colores urbanos de jockeys el ordenador que se incendia agonizando aviones del occidente hurra los bares cubistas que degüellan la uva peluda de lo clandestino niña del año virgen a la manera de los teléfonos calzón de jersey con labios racimo de los besos pintados que parecen botellas de humo aguafuerte del obrero sin familia un dolor mercantil como de ciudades como planta que tuviese deudas o como recuerdo sin guaguas ahorcado lo mismo que casa de ladrones semejante a esas maletas tan cargadas de kilómetros comparable a la criada con espanto y a dios vendiendo la gran tierra soberbia”.

Al igual que James Joyce en su *Ulises*, Pablo de Rokha en esa otra vicisitud contenida en Sudamérica no nos explica nada de lo que dice en lo absoluto: solo expresa, y acumula sin descanso palabras que, engarzadas, terminan conjugando imágenes que nos dibujan (y desdibujan) el rostro o los rostros de Sudamérica. Pero lo hace con un fin que va más allá de los esfuerzos joyceanos hacia lo novelesco y la psicología de los personajes, y más allá también de la pretensión de objetividad en la comunión del narrador con el lenguaje de sus hablantes: De Rokha, poeta, no novelista, persigue un objetivo de fines poéticos, y que es que los significantes por sí solos, fluyendo absortos en su mismidad, casi como entelequia, se carguen de significación. He ahí el invento estético con que Suramérica nos interpela: el libro conjuga la diversidad de realidades sudamericanas dándole voz no a la polifonía de hablantes del *Ulises*, sino al gemido unísono y disonante, dionisiaco, que, en su tiempo y su espacio, De Rokha escuchó con oídos de monje que oye al dolor del mundo gritar sin intervención de esos atributos

armónicos, apolíneos que son lo gramatical, lo sintáctico, lo puntuacional: expresa el inconsciente lingüístico de un poeta en el núcleo de América del Sur que acaso pretende comunicarse con el poeta de América del Norte Walt Whitman, y con el *modus vivendi* en el cual devino la democracia cantada en el siglo XIX.

Naín Nómez en su ensayo “Chilean Surrealism and Pablo de Rokha”, considera esta obra el primer libro surrealista de América del Sur.

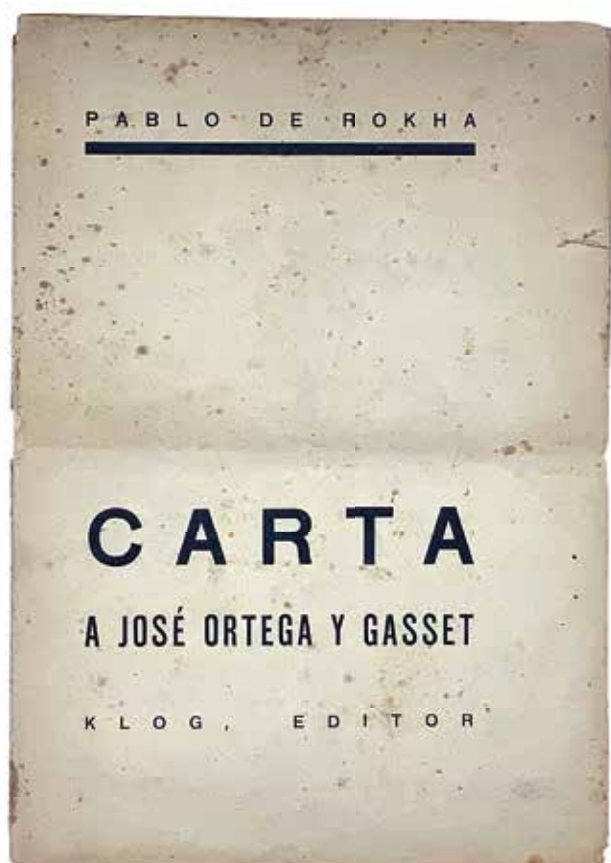
“El primer intento serio de la poesía Chilena de expresar el complejo contenido de la realidad continental... De aquí nacerá su creciente interés por ir profundizando en la realidad americana con un sentido renovador del mestizaje indohispánico. Esta línea de sugestión, esta fuerte voluntad realista, lo llevará en el futuro a buscar las formas propias del barroco popular americano, para él el único lenguaje posible para expresar la condición barroca de la naturaleza y la sociedad latinoamericana”.

Expresará Mario Ferrero en su obra Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía, editada en Santiago de Chile por Editorial Universitaria el año 1967.



SURAMÉRICA. Multitud, N° 29, Año I- 2ª Época - Septiembre de 1939. Págs. 8 a 17. Se reedita esta obra con la siguiente nota: “Suramérica, fue publicado en 1927, en edición numerada y limitada de 150 ejemplares, en letras blancas, sobre papel negro, tipo de pizarra, grabado en madera por Winétt de Rokha, e ilustrado con un gran retrato de

Abelardo “Paschin” Bustamante y una reproducción de “La Cueca”, de José Romo (propiedad del Dr. Delbés), transportada al linoleum por el artista. Han corrido, pues, doce años desde la publicación de “Suramérica”. Nosotros lo publicamos íntegro, porque, como casi toda la obra de Pablo de Rokha -11 libros-, permanece semiinédito en América”. N. de la R.



CARTA A JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

Santiago de Chile, KLOG Editor, Imp. Siglo XX – Santo Domingo 684, 1928. 17 x 19 cm. 16 págs.

“Técnica y método, en la filosofía y en la agricultura, en el arte, sí, en el arte, en el comercio, en el gobierno, en la gran industria. Así se crearon ‘La deshumanización del arte’, ‘El tema de nuestro tiempo’, las tranquilas y acumuladas ‘Meditaciones del Quijote’ y de ‘El espectador’ y toda la obra de la ‘Revista de Occidente’. Y así se crearon, en otros planos, el automóvil Ford, la muralla china, el estesiómetro y la pirámide de Cheops”. Junto con otro más breve en torno a una publicación de José Ortega y Gasset sobre el vino, ese párrafo referido es el único de la carta de Pa-

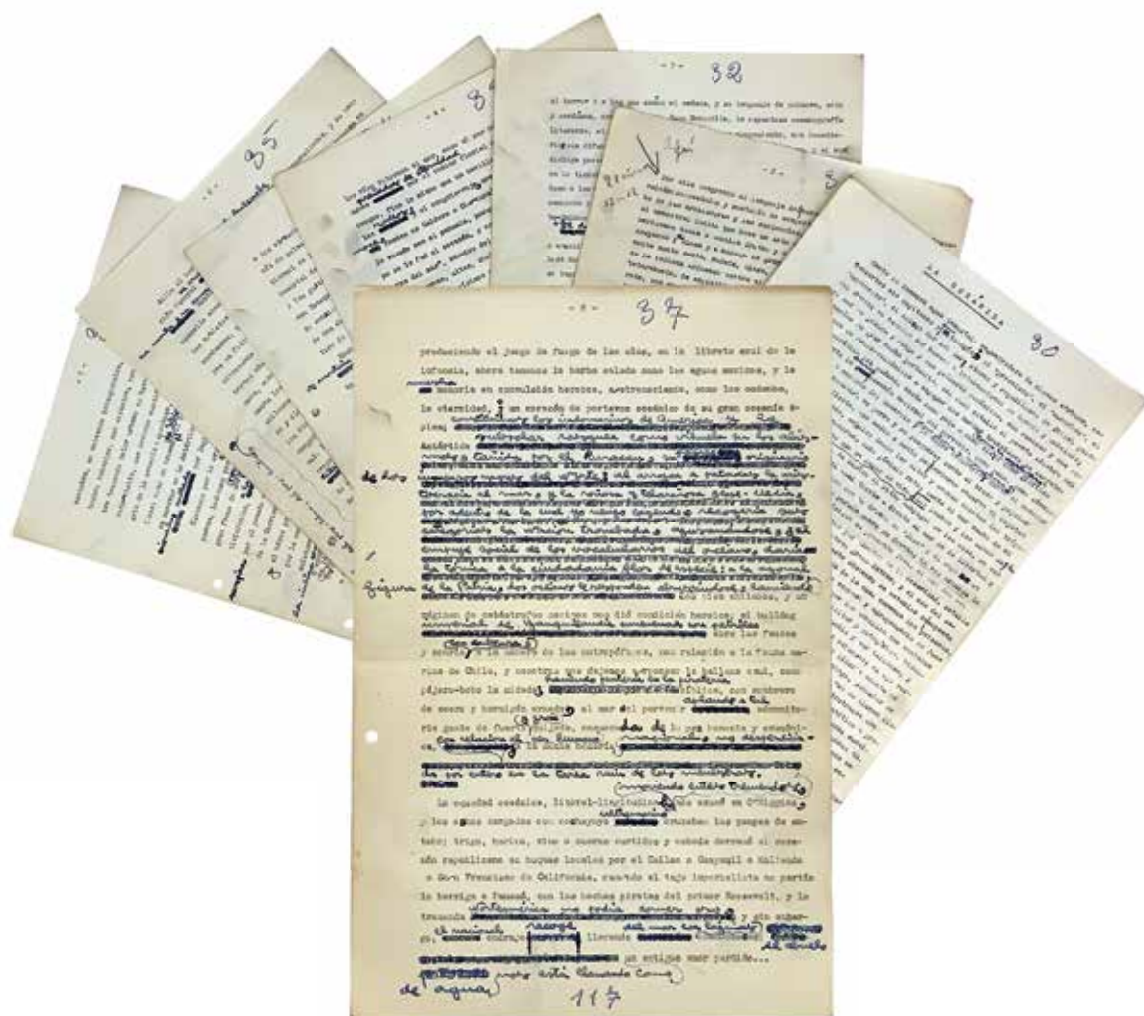
blo de Rokha de 1928 a dicho filósofo que menciona obras y temas del susodicho: el resto del texto, aunque con motivo de la visita de aquel a Santiago, se sirve sin embargo para reafirmar sus propias ideas y conocimientos de lo literario y lo filosófico. Lo mismo había hecho Ortega y Gasset en su primer libro, *Meditaciones del Quijote*: poco dice del Quijote, y más de los temas que, a propósito de la novela de Miguel de Cervantes, le permiten al filósofo ofrecer su propio pensamiento acerca de los asuntos universales de la narrativa cervantina. De Rokha, al escribirle a Ortega y Gasset, procede igualmente: “Sostengo que voy diciendo la verdad de mi verdad, José Ortega y Gasset”, confiesa, y expresa la realidad nacional preguntándose y respondiéndose “¿Somos un país de cobardes? Somos un país de analfabetos apresurados”, y propone una manera de abordar la verdad chilena: “someterla a una fórmula del mundo”. Fórmula que encuentra en la filosofía occidental: “Yo anhelo para Chile los métodos filosóficos alemanes y el sentido de la forma del latino, la elocuencia mediterránea, bien medida, bien atornillada, con buenos frenos de automóvil”. Y así invita a enseñarle esa fórmula al roto huaso artista, arquetipo según De Rokha del ser en Chile, tierra pisada por “tres o cuatro o cinco poetas de raigambre dura, tres o cuatro o cinco pintores o escultores o talladores o arquitectos o músicos”, pero “ningún pensador”.

Pablo de Rokha, tanto en su obra en verso como en prosa, siempre le habló al humano al estilo de un profeta que desciende desde las montañas para entregar una nueva visión de la realidad: y él mismo, aun por fuera de lo literario, en su papel de poeta de Licantén, encarnaba a aquél que dice hablar “en nombre de los caminos, las viviendas y las montañas, los cielos y los pueblos chilenos, las sementeras, la tonada, los episodios, aquello en donde siempre se produce la vida, toda la vida, porque yo ando girando a orillas de lo más vital y cardinal, rodeándolo”. Y, en ese vitalismo dinámico, ponía su esperanza en un chileno aún inexistente, pero al que, como a un Superhumano del arte en el porvenir, anunciaba alciónico, e incluso distinguía del europeo tradicional: “tonada de campesino, eso es Chile”; “Uds., no somos nosotros, los chilenos, los rotos, nó, nó, son pijes con espuelas: literatos. Por eso, porque el chileno es agreste, campestre o cordillerano”; “Es que el chileno es el hombre sin leyenda, es que el chileno es el hombre no creado aún por el arte grande”. De Rokha, atento al psicoanálisis de su tiempo, asumía que “los Diálogos de Platón son el libro de la conciencia” y “la Biblia es el libro del subconsciente”, y con esas premisas estipulaba que la psique chilena podía expandirse gloriosamente cultivando en el artista criollo la filosofía socrática y la mitología cristiana occidentales y todo el despliegue de tesis y antítesis que ambas fueron generando a través de los siglos y las latitudes. De Rokha empieza y termina su carta postulando la visita de Ortega y Gasset como un hecho que aumenta y a la vez entristece al ser nacional: “esta gran visita de Ud. nos aumenta y nos entristece” porque ese Chile que “vive en la época paleolítica de la pre-conciencia”, entre mitos y ritos y símbolos y tabúes cultivados por “periodistas, es decir, gente pretenciosa, desmedida, pasajera, comerciantes en ultramarinos del alma”, ese Chile está situado debajo del “enorme punto de vista de europeo del mediodía de la cultura”, condición que lleva a los chilenos a advertirse “lomismo que grandes frutas puras que se vistiesen de productos”. Sin embargo, es la condición existencial de la tristeza la que, desde luego, permite el aumentarse: porque tienta al sí mismo a explotar la mirada del foráneo y volcarse a verse hacia sí mismo. Era necesario, creía De Rokha, ver, descubrir la verdad de lo chileno. La de un ser chileno que, en lo práctico, por ejemplo en su veta de escritor, no contaba ni siquiera con editores que lo conocieran y críticos que lo reconocieran: parte de “aquella flor inmensa de la chilenidad y el sueño de la raza” que son los artistas, el literato, vástago de un pueblo que lo asesina, sufre el martirio de la soledad y el escarnio en una sociedad que carece de pensadores que entiendan su valor, y el valor de lo que aquel escribe, del Chile que en sus páginas va anotando para dar cuenta de su rostro verdadero, de su cuota de lo bello y lo bueno, que De Rokha destaca en lo local criollo, en lo propio que él mismo en sus poemas y libros hablando de comidas y bebidas y geografías entona, y que “no

son los edificios, las bibliotecas, las plazas públicas ni los sabios de los bancos; son los profundos vinos chilenos, el arrollado de Talagante o de Chillán o de Tiltil, las aceitunas de Curicó, los porotos de Talca y de Colchagua y de Rancagua, la chicha de Tunca y de Renca, el chacolí de Villa-Alegre, de Pocoa, de las laderas del Maipo, del Bío-Bío, del Teno o el Aconcagua, la mujer chilena de todo Chile, el mar y el cielo y el tiempo de Chile en Chile, y el pedacito de cordillera que nos obsequió Dios para que nos hiciéramos una buena pantalla para la lámpara”. Mas aún, De Rokha percibe al ser chileno confinado entre esos motivos literarios, y desentraña su origen más primigenio, el indio, y lo pone a la altura de todo lo mitológico europeo celebrable en el orbe. La visión rokhiana respecto del indio ya nos recuerda los ojos con que Friedrich Nietzsche miraba a los relegados de la civilización: “Yo he visto al indio, José Ortega y Gasset, yo he visto al indio quieto y recto en sí mismo, apoyado en el mentón de su actitud contemplativa, fuera del tiempo, mirar rodar los fenómenos con esa tal dignidad de quien no tiene premura y se domina. Él no es el hombre cívico, él es el hombre cósmico. Yo he visto al indio empuñar su canto en la trutruca con la misma hombría del alma con que Esquilo empuñara la egolatría de Prometeo”. En las palabras e imágenes de De Rokha, el completo panorama de la chilenidad, en el que desde el huaso hasta el indio suponen una cosmovisión renovada de la realidad y proyectable al resto del mundo, lo que hace es pensar al ser chileno, quizá no como la dinamita con que Nietzsche solía identificar la reactividad de su *Übermensch*, pero sí en todo caso como un arma, un arma que puede acertar, aunque también un arma que, en la línea del choque de las fuerzas en el individuo y lo trágico dionisiaco seguido por De Rokha, puede autodestruir a quien la manipula: lo piensa, de alguna manera, similar a sus consideraciones del salitre al vaticinar que “El salitre es, como el florete, distinguido y peligroso. Ha creado a Chile un punto de vista anormal en la normalidad rotativa de la Hacienda Pública. Sucede con él como con las armas de fuego muy celosas, muy cumplidas; con ellas solo es posible hacer dos cosas bien hechas, naturales, elegantes, razonables: dar en el blanco, o matarse”.

Pablo de Rokha pronostica en el artista chileno de espíritu roto huaso la posibilidad de, en su potencia, trazar una acción que conduzca al ser nacional hacia nuevos horizontes del conocimiento: “Nosotros no conocemos todavía el límite de nuestro sueño, la posible cultura que requiere este inédito tema de mundo que vamos a engendrar luego, la posible cultura, igual dominio”. Pero no obstante toda esa elevación de la filosofía occidental que de Rokha viene a celebrar con la visita de José Ortega y Gasset a Chile, existe en esa claridad rokhiana una sinceridad sustancial que lo libera de ser considerado un mero eurocentrista: lo que el roto chileno persigue es la conjunción de la diversidad, en este caso de los conocimientos chilenos y los

europeos, en función no de implementar lo extranjero en lo nacional, sino de poner a prueba lo nacional, someterlo a la inoculación de la técnica europea con tal de experimentar la verdad chilena, si es que existe, o de solo ensayarla, si es que aún no goza de una forma definitiva: “Ud., ojalá nos diga bastante, mucho, de lo que Ud. sepa y vea en nosotros. Porque Ud. trae perspectiva de extranjero, real voz mundial y altura de talento grande y disciplinado. Y aunque Ud. se equivoque, lo que es posible, esa equivocación suya, acaso nos resulte utilísima en esta dual empresa de inquirir la verdad nacional”. Verdad en términos no estáticos, sino dinámicos: De Rokha siempre fue más heracliteano que parmenideano, y así, y a la manera de cómo el propio Ortega y Gasset en sus libros lo explica, la verdad le parecía más una cuestión de perspectiva que de unidireccionalidad: el desacierto sería un error de perspectiva, pero todo error involucraría un movimiento progresista dirigido hacia otras miradas, unas nuevas, que den cuenta no de lo viejo, de lo sabido en el humano, sino de lo nuevo, lo que deviene: lo real como el río de Heráclito.



ECUACIÓN (canto de la fórmula estética). Santiago de Chile,

Klog Editor, 1929.

Si la estética del poemario anterior de Pablo de Rokha, Suramérica, perseguía que los significados conquistaran su significación sin que fuera necesario explicarlos, en este nuevo libro de poemas, Ecuación (canto de la fórmula estética), dos años posterior a ese otro, el autor sí entra a explicar la cuestión. Para esto, asume el papel de poeta pero que a su vez de esteta: como quien explica una ecuación con números y no con palabras, De Rokha aquí nos ofrece las claves de su poética a partir de unos pocos breves poemas, en el idioma de la poesía, variante del lenguaje sumamente enigmática.

En Ecuación (canto de la fórmula estética) nos encontramos con postulados circulares, de eterno retorno ya no de lo vital sino de lo textual –otra clase, en todo caso, de vitalidad, aunque paradójicamente mortal–, en un despliegue de poeticidad metatextual que, incluso, podría suponerse precursor del estilo de Juan Luis Martínez, con sus ecuaciones matemáticas que en realidad son lingüísticas y sus problemas de Jean Tardieu que en el fondo son paradojas de Stephane Mallarme. Pablo de Rokha, treinta años antes de Martínez, empezaba a hablar de poesía de vanguardia a partir de cifras de aritmética. Desde el título, el libro ya nos remite a un ars poetica que, al parecer, requiere de estudios de estética filosófica, campo que el poeta de Ecuación acaso comprendía: por ejemplo, estar al tanto de las ideas del fundador de la estética en su calidad de disciplina filosófica, Alexander Baumgarten, respecto de que “Poema es el lenguaje sensitivo perfecto; poética, el complejo de reglas al que el poema debe conformarse; filosofía poética, la ciencia de la poética; poesía, el hábito de confeccionar poemas; y poeta, quien se complace en este hábito” (traducido por Ricardo Ibarlucía en su selección de Baumgarten titulada Estética breve). En la invitación rokhiana a discutir mediante poemas la fórmula subyacente a toda obra de esa índole, lo que nos convoca es, sin duda, la inteligencia de un artista que, detrás de su satisfacción cuando devana la madeja de lo verbal, entiende que la poesía es un hábito no exento de cierta filosofía, con técnicas y recursos específicos que permiten la perfección de ese lenguaje sensitivo al que Baumgarten denomina “poema”. Esta consciencia de De Rokha en torno a la implicancia de definir el poema lo lleva a espetar: “Que nunca el canto se parezca a nada, ni a un hombre, ni a un alma, ni a un canto”, en un genial contraataque a la premisa realista que le exigía a la poesía ser representación del mundo, interés que, según se desprende de una lectura minuciosa de la obra de Pablo de Rokha, podemos afirmar ausente en el grueso de su quehacer literario. El poema, como el canto que no debe semejarse al canto, ha de liberarse de la identidad, por así decirlo, romántica que siempre le asignamos,

y ser comprendido con el respeto que se le dedica a una ciencia, o sea fuera de la recepción tradicional que determina nuestra consideración de lo poético: “Si un volumen, únicamente, un volumen agranda o empequeñece la astronomía del poema, incendiad el poema, no el volumen, degollad el poema porque no aguantó el desorden necesario a la colosal aritmética de lo pitagórico, lo geométrico, lo matemático, lo filosófico –en el teorema expresivo-inexpresable–”. De Rokha, convencido del peso y la presión con que toda poética desentraña su entorno, llega aun más lejos al igualar la “gravitación lírica” con la “gravitación cósmica”. Una idea filosófica presente en su obra en un texto publicado el año 1917 en la antología *Selva Lírica*, donde habla del “... fenómeno azul de la fuerza cósmica...” (v. gr., el automóvil, el dínamo, etc).

Cruzando a Aristóteles con Leibnitz, podemos definir la entelequia como una existencia que contiene en sí toda la potencia para desarrollarse sin requerimiento de agentes exteriores. Una semilla es un ejemplo de entelequia. Otro tanto el poema para Pablo de Rokha, quien ya desde su estilo en Suramérica venía generando textos a la manera que en Ecuación planteará: “El canto, como el genio, ha de crear atmósfera, temperatura, medida del universo, ambiente, luz, que irradie de soles personales”. He ahí la propuesta de filosofía estética rokhiana que asumimos en dicho poemario, el cual Naín Nómez, concisa pero certeramente, destaca como un intento por “codificar en unas pocas frases la idea del poema como una expresión del orden universal”. Tal vez a la búsqueda de una música cósmica, como la luminiscencia nocturna en la cual se puede contemplar la Vía Láctea en el desierto de Atacama. Una tarea que en la poética de De Rokha data de mucho antes, y que, progresivamente, en cada nuevo libro fue perfeccionándose, para finalmente justificar esta especie de tratado que no es otra cosa que un esfuerzo por rastrear las leyes internas del poema con el fin de explicar su propio descubrimiento del universo que se nos aparece tan autónomo, y sin embargo tan fraterno y humano, como en toda su obra.

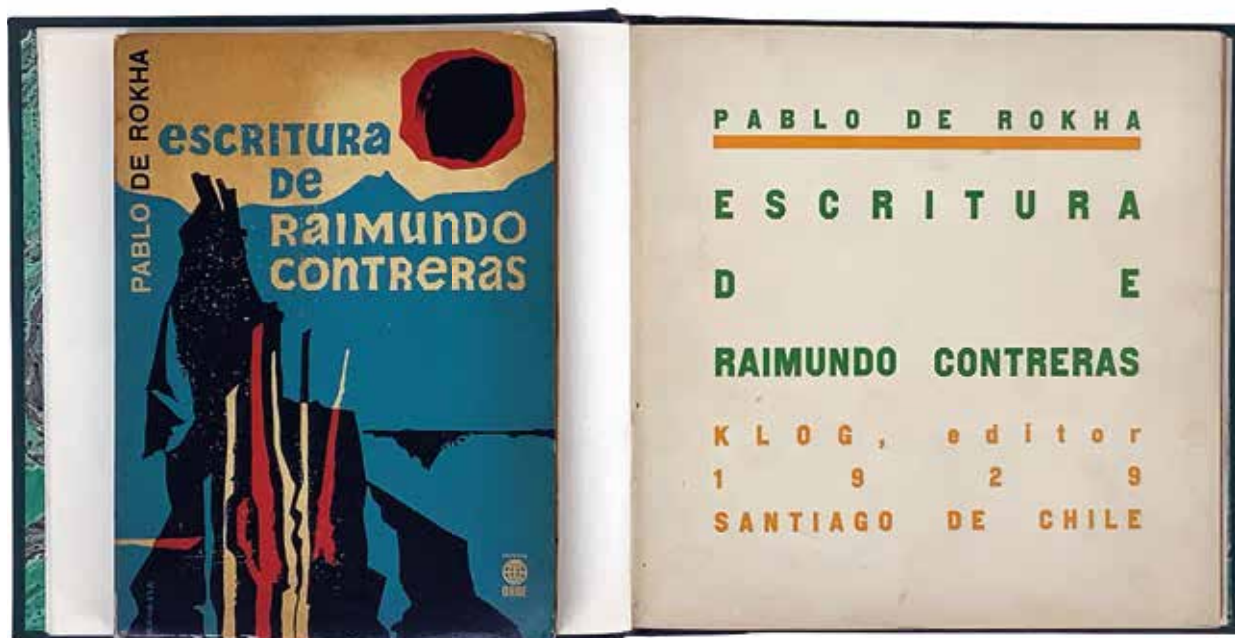


ESCRITURA DE RAIMUNDO CONTRERAS.

Santiago de Chile, KLOG Editor, 1929. 19x 19 cm. 112 págs. Bandera de luto, 11. Jesucristo, uva de otoño, albahacas amarillas, gran novela, 15. Todos los caminos, 25. Alcohol, el miedo y el fuego, la locura imaginaria, 33. El descubrimiento de la alegría, 45. Geometría del razonamiento, Kant, la lógica transatlántica, 53. Bodega de vinos y chichas, 59. Juguete de diamante, 65. El hombre que se olvidó de todas las cosas. Antiguo dios abandonado, 75. Cruz de lo único, 81. A la manera de los sentidos desparramados, 87. Matemática del destino, 91. Imagen, 99. Peligros del poema, hoy la curva obscura en despoblado, 105.



En la Segunda edición de esta obra podemos destacar este párrafo a manera de introducción:



HISTORIA DE ESTE LIBRO:

“He aquí un libro que vuelve a nacer... Impreso hace quince años, dificultades materiales le impidieron a su autor lanzarlo a la circulación. Y el polvo iba acumulándose, con el correr del tiempo, sobre los paquetes y los volúmenes. La Editorial Orbe, siempre al servicio de los escritores nacionales y de toda manifestación de auténtica cultura, ha rescatado estas páginas del injusto olvido en que vivían en el desván de la imprenta. Creemos que el hecho no tiene precedentes en nuestra historia literaria.

Pablo de Rokha, merecía digamos así, este homenaje reparador. La fuerza de su personalidad artística, con algo de aluvión, es un hecho que no se discute. Dentro de la violencia caótica de la forma en que el poeta se complace, se impone su original criterio estético, la belleza de sus imágenes, el hondo sentido de las ásperas reflexiones, el acento inconfundiblemente chileno de su estilo personalísimo, único en nuestras letras. Pablo de Rokha no es un ser corriente. Es una especie de demonio del arte y de la vida, que deja oír sus clamores sobre el ambiente apacible de las horas cotidianas. Por eso, cada libro es un acontecimiento discutido y celebrado. Será sin duda el destino de esta “Escritura de Raimundo Contreras”, obra publicada ya en inglés y en ruso y, fragmentariamente, en las Antologías de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, de Hernán del Solar y Rubén Azócar.” EMPRESA EDITORIAL ORBE.

En los Trabajos y los días, Hesíodo eleva las empresas agrícolas ejercidas por los humanos que, sin misiones políticas ni guerreras en los imperios, se dedican sin embargo a intentar subsistir en otro suelo, no el de la conquista de otros pueblos y el saqueo de sus regiones: el suelo de la tierra en sí, que según el tiempo puede proveer o escasear. Podría decirse que la virtud de un Héctor o un Aquiles homéricos, alcanzadas batallando, en el caso del campesino hesiódico, llega en la medida en que la existencia se logra no derrotando a un enemigo personal, sino venciendo la adversidad impersonal del Sol, del viento, de la lluvia: se trataría de un honor que requiere ganárselo en la contienda de aspectos cósmicos que la naturaleza viene a simbolizar, en vez de en la pelea por motivos imperiales que movía a los héroes de la Ilíada. Escritura de Raimundo Contreras de Pablo de Rokha nos redirige, de alguna manera, a ese mismo contexto: uno en el que ser campesino da pie a motivos literarios, e incluso filosóficos, y que a su vez resignifican las cuestiones identitarias de la época a las que De Rokha y otros poetas –Neruda, Mistral, Huidobro, entre otros–, en tanto agentes literarios pero también culturales, asistían.

En el que acaso sea uno de sus mejores cantos, el “Canto 74”, Ezra Pound, pese a describir la situación de la Italia beligerante y fragmentada en la Segunda Guerra Mundial, abre el

poema con este verso: “La enorme tragedia del sueño en los curvados hombros del campesino”; y, más adelante, se referirá a Odiseo, el héroe épico, pero en su carácter de Nadie, “un hombre en quien el sol se ha puesto”. Pablo de Rokha, unos veinte años antes que Pound, nos ofrecía otro ejemplo de campesino: el de Raimundo Contreras. En este, el desgarró dionisiaco de la existencia, por encima de las contiendas nacionales, De Rokha nos seduce con un símbolo de identidad patriótica alternativo, basado ya no en las glorias guerreras sino en la gesta del huaso chileno dedicado a trabajar la tierra. Pero el poeta añade un aspecto aun más hermoso a esa significación: la idea del campesino que, al dedicarse a labores agrícolas, lo hace enfrentado a una adversidad comparable a la del poeta en su empresa de encontrar y transmitir nuevas formas verbales para trazar las cosas y los seres. El Raimundo Contreras rokhiano es, sin duda, otro Nadie, otro hombre en el que el Sol se ha puesto: pero la autenticidad predominante radica en que ese ocaso promete una apertura a un espíritu nacional misterioso, que, en un 1929 global colapsado de la Gran Depresión y un Chile económica y socialmente sufriente de esa consecuencia, entre los trabajos y los días de Raimundo, surge desde la noche de la patria en función de un amanecer de la poesía chilena y su futuro de, en una acción verbal nacional inaugural: nombrar a Chile.

Según Naín Nómez, Ecuación (canto de la fórmula estética) y Escritura de Raimundo Contreras forman parte de cierta continuidad que, a lo largo de la bibliografía de Pablo de Rokha, apunta a universalizar en lo poético el rastreo de un sentido unificador de diferentes cuestiones humanas, que van desde lo nacional hasta lo lingüístico. El poeta, “preocupado de la originalidad de la escritura y el descubrimiento de nuevas formas del decir”, crea un personaje, “un campesino de la zona central de Chile” que, en tanto “símbolo suprafísico de los valores nacionales”, habla a partir del motivo patrio que, a su vez, mejor constela lo universal, lo no patrio presente no obstante en todo lo humano y, así, en todas las patrias: la poesía. En ese sentido, Raimundo Contreras, hablante lírico de Pablo de Rokha como también lo fue Satanás en el poemario homónimo, “es un arquetipo de lo exuberante y lo dionisiaco que el poeta ve en el campesino chileno”. Esto nos remite a la mirada hesiódica, que percibía en el hombre de la tierra un esfuerzo titánico, monumental, que nada tenía que envidiarle al de los héroes homéricos. Así, dicho actor de lo rural, en su matriz mítica, propone un esquema de reinención nacionalista, sólo que fuera de los márgenes ideológicos vigentes, y más cerca de los recurrentes intereses filosóficos rokhianos: el propio Nómez plantea que “Raimundo Contreras es una reinterpretación del mito y de la realidad del campesino chileno y con este carácter el poeta propone una visión de lo nacional que es un punto de partida y de búsqueda para un nuevo

compromiso”, el de “hacer del poema un receptáculo de las contradicciones existentes entre conciencia y realidad”, en “un heroísmo que aspira a los valores de un mundo suprarreal”.

Los campesinos, en la historia de la literatura y, así, en este Raimundo Contreras que Pablo de Rokha viene a conjugar, condensan un arquetipo que, en última instancia, nos recuerda otro motivo presente en toda su poesía: lo dionisiaco. El culto a Dionisio, en la Grecia arcaica, empieza en el mundo rural: en las fiestas para celebrar en gratitud al dios de la cosecha por renacer los cultivos. En Raimundo Contreras, a quien “apenas le cuelga el poema / mismamente que la enfermedad a los terrenos”, la labor de arar la poesía es paralela a su labor de arar la tierra, y ambas se enmarcan en el eterno retorno del decir y el hacer, o del decir como un hacer, el hacer del decir, que, “en redondez de vinos en desnudez que se repite de alegría incombustible”, renueva el terreno del porvenir a la manera del Dionisio resucitado de los mitos griegos y latinos y los caracteres pasionales humanos. Pero, previo a la alegría, Raimundo, semejante al campesino hesiódico que le gana su existencia al suelo, ha padecido la tragedia del esfuerzo humano por los deseos y sueños humanos, por ejemplo el amor, que a ratos parece no dar frutos, o dar frutos podridos: “continúa la huasa amarga / que lo dejó cubierto de mujer / dolorido y pegajoso de mujer / empedado de mujer / e inmensamente atónito / enfermo a ombligo / a intimidad / a sobaco / al pobre Raimundo Contreras / que amanece desflorado / que amanece deshojado / solo / entre las rosas manchadas”. El invierno terrenal que destruye los cultivos del campesino, en el alma del huaso poeta, como en esos versos leemos, también acontece, demacrándolo, marchitándolo. Y entonces vienen los vicios, los demonios internos que, mediante sustancias externas, salidas del mismo suelo labrado, de la misma herida, abaten a Raimundo: “ese vino grande que se quiebra sonando a ventana de invierno / ese vino libre y polvoroso / vino de puta en catre salvaje / negra tonada / corazón ofendido y andariego”. Se trata de lo dionisiaco en tanto producción que a su vez reproduce las pasiones del individuo que lo desgarran hasta el desvarío: “rodeado de amores mentales / entristecido de besos imaginarios / agazapados en las rendijas de la noche enorme / vampiros de sombra / agobiado en la remolienda astronómica / afronta la realidad / defraudado / y / defraudado / afronta el sueño inmóvil / disco de vidrio / que gira parado en las últimas torres”. Así, el pesar afina en el campesino sus soledades, cifra de un mundo donde Dios ha caído en el olvido y el humano, en la locura lúcida de quien escucha todas las voces del universo y se sirve de estas para trazar una ruta cósmica que lo redirija a su lugar en el orbe: “parece que hubiese pájaros / muchos pájaros / muchos / pero muchos pájaros alrededor de Contreras / o que oyese diálogos cósmicos / y / aun / que hubiese muerto y que hubiese muerto antiguamente / en la Mesopotamia

/ llorando de estrellas caldeas y animales”. He ahí, para expresarlo en tono nietzscheano, esa contradicción hecha carne que, inmisericorde, tensa a este huaso que, en su hacer y en el decir de De Rokha, es a la vez un poeta de las vicisitudes de la consciencia: aquél que oye los “diálogos cósmicos” es una especie de elegido, diríamos, de Dionisio, o sea un Zaratustra, pero que, dado el peso del fardo en su espalda, tan pesado como la de la tierra, “arrastra la carga sagrada de su felicidad / y es semejante a quien camina / entristecido de carcajadas”, lo que vuelve a Raimundo alguien que “está vivo y está muerto / contemplándose en ese presente infinito / o solo llorando”, estado indefinido que lo aparta su centro en la tierra y lo abisma en una dispersión inexorable de su ser en la que “soberbiamente / Raimundo Contreras / el soberbio / hojea la naturaleza / tomando aguardiente imponente / adentro de la impunidad de todas las almas humanas”. Y es que el Raimundo Contreras de Pablo de Rokha no es el J. Alfred Prufrock de T. S. Eliot sumergido en la modernidad ni tampoco el Hugh Selwyn Mauberley de Ezra Pound enterrado en el entreguerras: es el espíritu telúrico del campesino elevando los intereses de la humanidad, lo nacional para el político, el verbo para el poeta, hacia un nivel suprahumano, que los haga parte del proceso cosmogónico mismo en que los quarks y los quasars y entremedio los individuos buscan y reclaman su tiempo y espacio en el adverso universo.

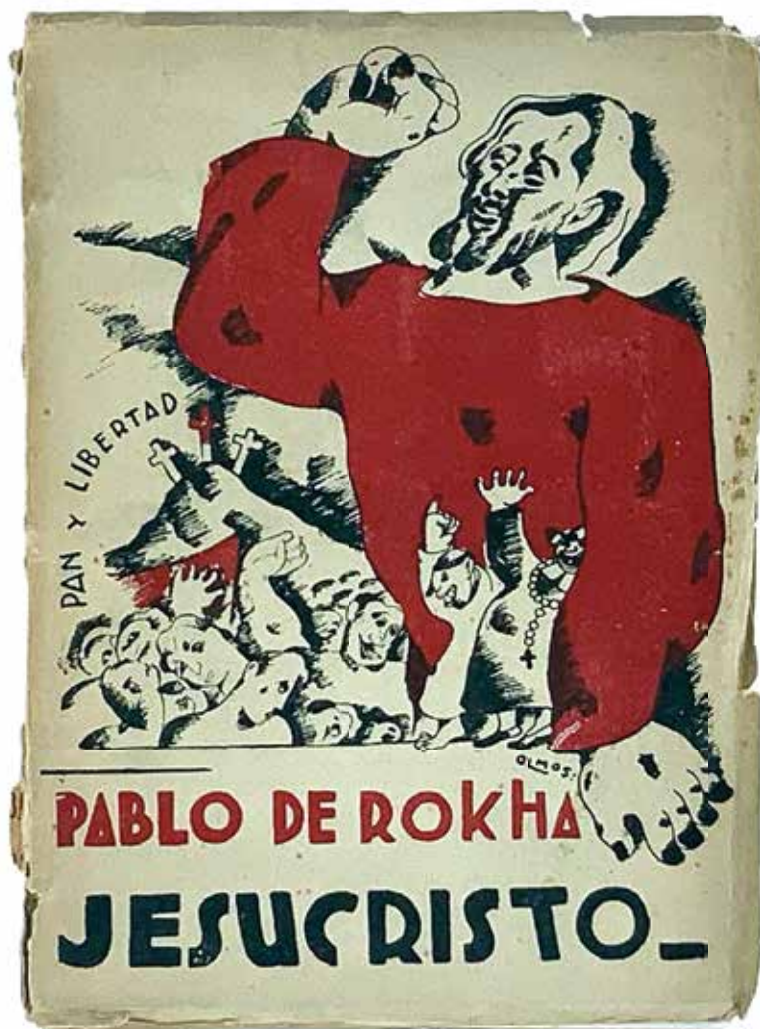
En la Odisea de Homero, cuando Odiseo en el Hades salude a Aquiles muerto y destaque su bizarría guerrera y heroísmo en vida llamándolo rey del Inframundo, el de los pies veloces le responderá que preferiría ser un campesino antes que reinar en la muerte. Esto supone cierto correlato con el fragmento de la Ilíada en que se describe el escudo de Aquiles, el cual por una cara tenía el dibujo de una ciudad guerrera y en la otra cara, el de una ciudad agrícola: ya desde entonces la épica homérica parecía no ignorar el valor del ser rural. Y, entre las filas de autores del Imperio romano, volverán a aparecer los poetas que, a la vez que componían mamotreto nacionales, producían además compendios campesinos, como es el caso de Virgilio, quien escribió la Eneida pero también las Bucólicas. Otro tanto en escritores medievales de la corte, como Chrétien de Troyes, cuyo legendario Perceval, uno de los personajes más entrañables e importantes de la saga artúrica, provenía de un entorno salvaje. A estos casos arquetípicos, en el contexto de la poesía chilena de los años 20 y 30 y el interés de sus amanuenses por expresar la singularidad de un lenguaje que diera cuenta del fondo oscuro de lo social y lo cultural, cabe sumar ese otro héroe de la poetización existencial llamado Raimundo Contreras, hombre que, en su nombre de mundos y contradicciones, encarna la tragedia dionisiaca del ser en que las pasiones despiertan gracias imprescindibles en la evolución del pensamiento, una de las cuales, acaso la mayor, es la de la poesía, que para De Rokha –ya lo veíamos en Ecuación (canto de la fórmula estética)–, como en Hölderlin o Heidegger, puede involucrar una estética filosófica aplicada a cualquier

situación de lo humano, sea su fragmentación en la patria, sea su reformulación en el lenguaje, trazadora de esa otra patria de los poetas que es el decir. Un decir que, según Pound criticando el espíritu crepuscular, aun desde el sueño de la literatura, podía hacer temblar el mundo. Es el decir épico de Raimundo Contreras, que Pablo de Rokha arroja en versos con la fuerza de una piedra madura, antigua, cósmica, que cae contra la tierra.

JESUCRISTO. Santiago de Chile, Imprenta y Encuadernación. Editorial Agrícola, San Pablo 1482, 1935. 19,5 x 14 cm. 116 págs. Fotografía: Pablo de Rokha, cemento de Samuel Román. Portada de Pedro Olmos. Cadena del Pretérito, 5. I- Enigma a ella, 7. II- Sublimación del drama humano, 15. III- Mundo al héroe, 57. IV- Matemática del espíritu, 75. V- Momento a los proletarios emancipados y sus mujeres, 105. Corolario al poema “Jesucristo”, 109.

*JESUCRISTO (1930-1933). Segunda edición ilustrada por Carlos Hermosilla Álvarez. Santiago de Chile, Editorial Antares, 1936. 18,5 x 13,5 cms. 128 págs.

En Jesucristo de Pablo de Rokha asistimos a lo que él mismo, en el poema cuatro, denomina la “Matemática del Espíritu”: una medida de lo espiritual que constela la totalidad de aspectos altos y bajos que soportan el espíritu humano, cuya fuente es el espíritu divino, en el cual esa naturaleza de polaridades se armoniza en una sola omnisciencia y omnipotencia. El personaje histórico y religioso Jesucristo, para esos efectos, encarna esa tensión entre lo humano y lo divino de una manera prodigiosa en la poética rokhiana: permite tratar lo micro y lo



macrocósmico en una dinámica igualmente dialéctica que en poemarios monológicos anteriores como *Satanás y Escritura* de Raimundo Contreras. Pero en esta ocasión el poeta, vástago del contexto político local y global de los años 30, agregará un valor ideológico nuevo respecto de toda su anterior producción, y que en los siguientes libros persistirá, aunque, aclara Naín Nómez, a menudo parecerá más un balbuceo truncado que a lo que fue el discurso activista nerudiano: en un intento de unir lo poético y lo político, introducirá en su obra una mirada filosófica materialista dialéctica de la existencia en la que intersectará el mensaje espiritual crístico con el mensaje proletario marxista, con el fin de, siempre en un tono futurista de alusiones a la máquina y levemente cubista en su campo conceptual geométrico, y a partir de un uso libre de los evangelios de Mateo, Lucas, Marcos y Juan y la mirada de William Blake sobre los mismos, explicar la vida de Jesucristo como “el funcionamiento de la verdad” en el que “la verdad era su ecuación, su actitud, su devenir matemático, la verdad era la hechura de su espíritu, la verdad, toda la verdad existía, porque existía su sistema sicológico”.

En esa matemática espiritual que De Rokha se inventa para abordar a Jesucristo y su dimensión sublimemente espiritual inserta en la precariedad y la podredumbre humanas, el Espíritu ya desde el comienzo es descrito en tanto un “Palacio de mosca, rizo de guitarra, océano, máquina del dedo índice”. He ahí un motivo que regirá las palabras y las imágenes de Jesucristo de principio a fin: más que aludir a asuntos divinos, lo espiritual De Rokha lo interpreta a la luz –y sombra– de lo mundano, incluso lo profano, incluso lo criollo, aunque sin obviar a la vez lo magnífico: lo oceánico en el planeta donde todo ese portento de la Creación sucede en “la eternidad del átomo” y “del núcleo mundial” que hieden “a fuego, a harina, a llanto” y “como el lomo de la culebra negra”; y lo maquinal en ese otro planeta que es el cuerpo donde otros asuntos, también integradores y desintegradores, ocurren en la carne del Cristo y “esa gran máquina que era aquel”, como la singular conjunción de una homeostasis cósmica. La ecuación del Espíritu, con su “Juventud de novelas de estrellas olvidadas”, así, se completa y resuelve en la pena del Jesucristo que “lloraba un lirio todas las mañanas” con “una lágrima estrangulada en la garganta” cuando “siete palomas en el instinto, la idea y el animal de la idea, lo mordieron”: de ahí “Su designio y su tragedia” dionisiacos, “su encadenamiento, el eje del torbellino y del terremoto”, “aquella esclavitud sin ilusión del héroe”, condiciones que lo hermanan, por una parte, con ese Dionisio telúrico dos veces nacido, igualmente resucitado, al cual el reino del mundo en las Bacantes de Eurípides rechaza tanto como la cultura farisaica lo hace con Jesús en el Evangelio; y, por otra parte, con el pueblo proletario minado por el mundo y la cultura del Capital, cuyo nacimiento Marx metaforizó que lo hacía chorreando lodo y sangre.

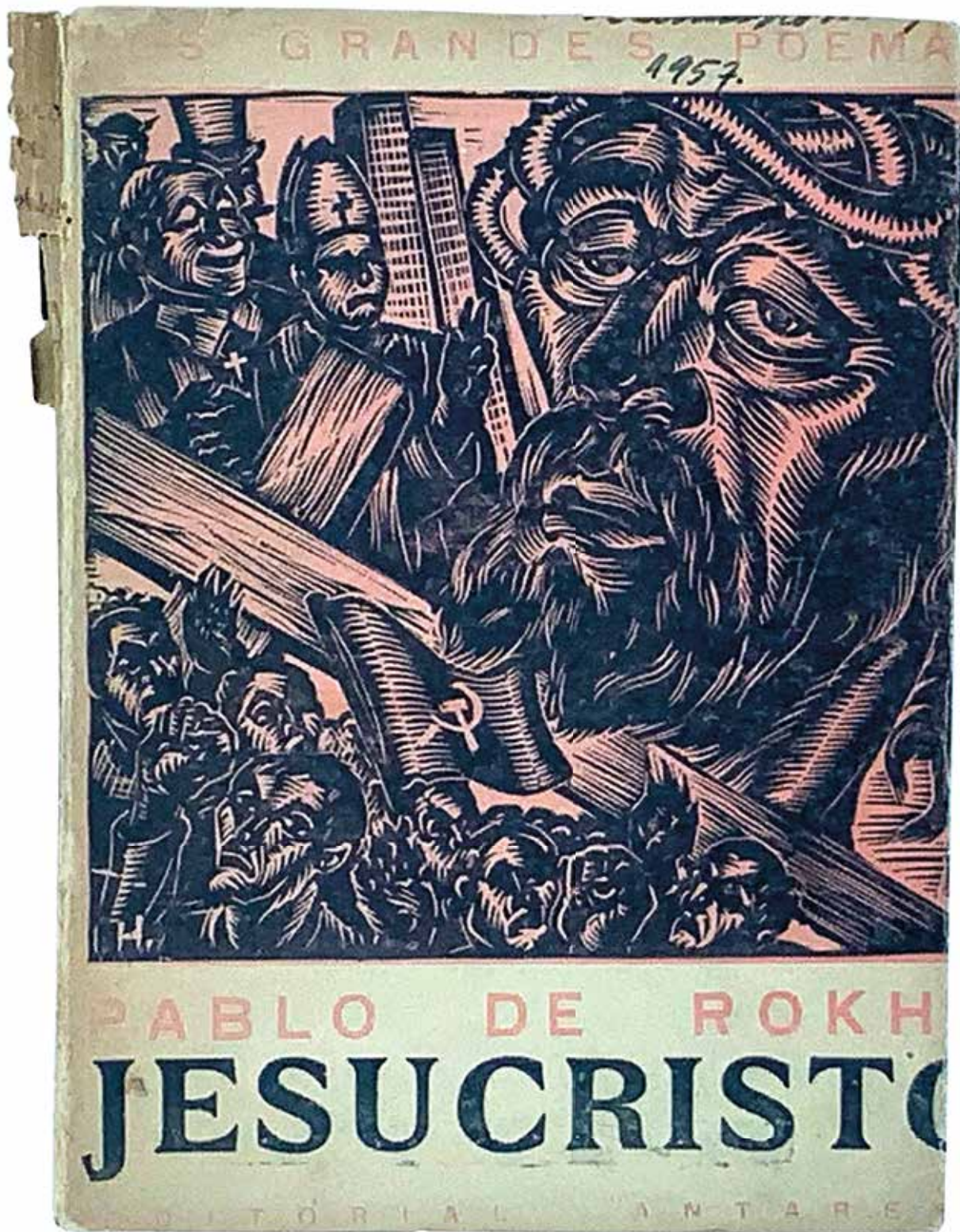
El Jesucristo rokhiano, en su calidad de ser que integra lo alto y lo bajo, nos recuerda a esa otra nietzscheana tensión y penuria hecha carne que aparecía en el Raimundo Contreras: si este, entre pájaros, oía diálogos cósmicos y se soñaba muerto entre astros y bestias caldeos de tiempos de la antigua Mesopotamia, aquel “Traía un Dios asesinado adentro; sin embargo, pastaba en su corazón el ganado estelar, y la geometría del Sinaí, tronchando golondrinas rurales, triangulada y arbitraria, lamía su evangelio”. Este Cristo vivo y muerto, que, según el episodio de Getsemaní en las escrituras evangélicas, “quería huir y no podía huir, quería huir de su destino, sacarse del pecho, quitarse del alma aquella condición egregia, aquella bandera, aquella marea del predestinado, su gran locura triste”, comparable a un proletario que intenta reivindicar su destino, es en algún punto un campesino, hasta un huaso, alguien a quien su espíritu lo conectaba con el sabor de la vida rural, “las naranjas y las castañas y las manzanas y las botellitas olorosas del olivo”. Pero, mientras Raimundo Contreras, y antes de él también Satanás, encarnaron arquetipos que a su vez hablaban un lenguaje de gemidos poéticos, en el caso de Jesucristo, del Verbo hecho carne que en el verso de De Rokha constela incluso los opuestos, “porque es menester sumar a Satanás con Dios” para lograr una visión humana íntegra de “la totalidad, lo uno eterno, en el acto”, será él mismo en tanto acto el canto de una Palabra que justifica el dolor de la humanidad: “su acto era su canto, su acto era el canto de su canto, su acto era el canto del canto de su canto, porque no hacía cantos, vivir era cantar, hacer cantar, y justificarse”. Presentada como canto libertario, la historia de Jesucristo de por sí, “gran tónica sicomáquina” que empieza mucho antes del Nuevo Testamento, en los libros proféticos, propondría la voz y el gesto de la Revolución –algo similar verá Ernesto Cardenal unos ochenta años después cuando compare la evolución cósmica con esa revolución crística y los procesos revolucionarios latinoamericanos–, una Revolución que en otros poemarios De Rokha iba empuñando más desde la vanguardia estética de la literatura, pero que ahora levantará en un grito social que, aún con cierta fuerza futurista, será sin embargo menos poético que profético, uniendo en el hacer-decir del Mesías la promesa de lo antiguo que redimirá a los modernos: “Es menester el profeta, no el poeta, Winétt, el incendiario rodeado de salamandras, la autoridad de metales incandescentes que produce Juan de Patmos, la substancia volcánica de Job y Ezequiel, aquellas afirmaciones eternas, de acento egregio, que formularon las razas cuadradas del Asia, y los escritos, rojo, ladrillos, amiga, y es menester Lenin, sí, es menester Lenin, y la insurrección proletaria: ‘clase contra clase’. Por eso queremos la antigüedad, la más antigua antigüedad futura, lo antiguo. Astrólogos-dialécticos de la época, dirigimos su matemática enorme, su futuro desde su pasado, el colosal terror del porvenir, desde los altos números de la

Mesopotamia la jerarquía democrática del comunismo, el hecho-quimera-historia del materialismo, desde los infiernos amedrentados de la pequeña-burguesía”. El desgarrador sufrimiento del que el Cristo, “Desgarrada sombra proletaria” cuya “actitud empujaba multitudes de muchedumbres” contra “el animal de la riqueza” y sus súbditos imperiales, en esa Pasión que lo desgarraba entre lo divino y lo humano, llega con “la profecía infinita de la rebelión” para purgar la herida eterna del pueblo, se despliega con un signo monstruoso mayor que en otras condiciones existenciales en la situación del proletario, el que ya no solo le gana su subsistencia al mismo suelo del que el Raimundo Contreras hesiódico la obtenía: además, paralelamente, va siendo aplastado por esa circunstancia que es la de la modernidad capitalista en que la lucha de clases resitúa el devenir histórico de la tragedia de la humanidad, “aquella gran historia adolorida, que encadenaba, íntegra, íntegra la parábola trágica de la especie”, tensión de tesis y antítesis que solo el estallido de “la aurora soviética de Jesucristo, y sus obreros” pueden romper.

Pero De Rokha, siempre en armonía con la filosofía y la historia, en Jesucristo, le concede a lo proletario un talante más evolutivo por medio de la poesía que revolucionario por medio de la política. La conjunción de lo poético y lo político cifrados en el evangelio cristiano, cuyos pasajes hablan de un hombre con la facultad de hacer en su decir, llevar la noción de la acción artística fuera de la forma y sembrarla en el fondo mismo de la, digámoslo así, vida vivida, reivindica el arte en tanto “religión pitagórica” que busca “lo absoluto en lo transitorio”, y supone un alzamiento por encima del estilo de existencia aburguesado: “Creamos los mitos, de la misma substancia de la cual estaban hechos el terror y el dolor humanos; por eso, adentro de la mitología de lo bello, resuena la tempestad cavernaria; y la belleza fue la disculpa de la cobardía interior y el puñal de la acción tronchada, y, también, la expresión de la ilusión burguesa, incapaz de vivir la vida como una obra de arte, respirando su gran atmósfera heroica”. La revolución, en el concepto poético-político rokhiano, así, sugiere un impulso no tanto hacia el poder por el poder como evolucionar a un modo de habitar el mundo y la sociedad que dé cuenta de una humanidad al fin liberada del pecado original de la impostura de la burguesía, y entregada a reconquistar una especie de edénica autenticidad que, afirmando el desgarrar en su vitalidad que produce movimiento, supere el instinto animal de opresión: “¿Quería el poder? Quería el poder. No quería el poder. Combatía su voluntad con su voluntad, y su voluntad era la emanación, la ordenación de aquella gran pelea”. En este sentido, el De Rokha que escribe este poema épico a Jesucristo en una suerte de religiosidad materialista, más que un apólogo de Cristo o de Lenin, supone un místico de la religión y la política, alguien que, al igual que Giovanni Papini en *Historia de Cristo* o Nikos Kazantzakis en *La Última Tentación*, a través de

una apertura artística, pretende mejorar el molde estructural mismo del pensamiento humano y llevarlo hasta su última expresión evolutiva: hacer de la historia universal y la tragedia del individuo dentro de esa dialéctica, una obra de arte que por sí sola, en su sello estético y filosófico, ofrezca el panorama del padecer crístico de la especie. El propio Naín Nómez, aunque considera Jesucristo “cronológicamente el primer canto político del autor”, no obvia que, en el “intento de reconciliar las raíces idealistas de su pensamiento estético con las nuevas ideas aportadas por el marxismo”, De Rokha sigue siendo un esteta, y uno nietzscheano, uno que persigue concepciones artísticas en pro del conocimiento de lo humano, “por medio de la búsqueda de una unidad entre las percepciones oníricas e inconscientes y el uso de la inteligencia racional y lógica”.

No por nada Carlos Droguett, en su minuciosa selección antológica de lo más demostrativo de cada poemario de Pablo de Rokha, respecto de Jesucristo, escoge integrar únicamente “Matemática del Espíritu” y “Momento a los proletarios emancipados y sus mujeres”: todo ese libro podría resumirse en la trayectoria desde lo macro hacia lo microcósmico recorrida por el Verbo divino que se vuelve carne humana y doliente. La vida de Cristo, de quien De Rokha, casi como si parafraseara el famoso aforismo nietzscheano que dice “Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti”, afirma “Nunca lo amaron, ¡nunca!, nunca lo amaron; era muy fuerte, atraía, como atraen el espanto y el abismo y la pupila del espanto y la pupila del abismo, y el vértigo del rodaje innumerable, o un sol con los ojos vaciados”, en la comunión del héroe religioso con el individuo proletario y ambos con el lirismo del poeta que se consagra a expresar la tensión inefable entre el yo personal y el universo impersonal, es una historia que apunta, a fin de cuentas, a lo que Naín Nómez describe en “una tensión entre los sentimientos expresados por el Yo poético y el universalismo simbólico de los personajes paradigmáticos”. Por eso mismo, si para Nietzsche Jesús fue la eterna potencia de amor que no obstante nunca recibe el amor que a la abismal densidad de su naturaleza le corresponde, para De Rokha el Cristo termina representando otra imposibilidad de justicia: la de retribuirle lo eterno a lo transitorio humano, empezando por la deuda histórica del conocimiento científico para él ser el sobreviviente de una época de holocaustos humanos entre las dos guerras mundiales del siglo veinte.

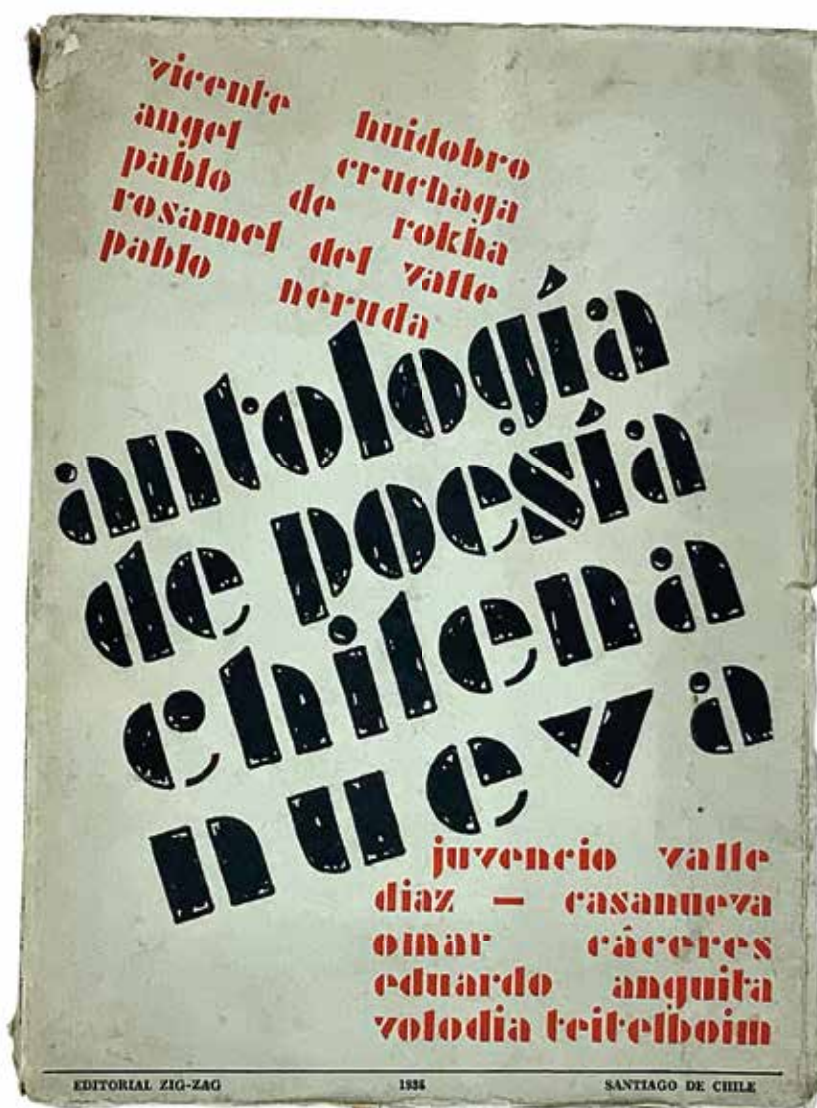


LOS 13. Santiago de Chile, Antología de la Poesía Chilena Nueva de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Págs. 93 a 101. 26 x 19 cm. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935.

De Los 13, poemario inconcluso de Pablo de Rokha como otros igualmente surgidos en la etapa de análisis de la ideología marxista que el poeta empezó en la década del 1930, especialmente con Jesucristo, de los tres cantos que alcanzó a completar, “Lenin”, “Marx” y “León Trotzky”, destaca el segundo, que pese a aparecer en un libro sin terminar ha sido seleccionado en la mayoría de sus Antologías. Desde luego, se trata de un texto que da cuenta de dos cuestiones relevantes en cómo y bajo qué esquema estético filosófico, el poeta se decide a su compromiso social: la admiración a los héroes comunistas y la concepción de una fuente científica para las ideas políticas que integra a su trabajo literario. Hay que hacer notar la inquietud filosófica que siempre mueve a Pablo de Rokha en relación con los líderes, profetas, poetas o como

el a veces los llama “conductores de pueblos”. Siempre unidos a una doctrina religiosa, económica o filosófica, encuentra en Karl Marx lo que él significa como un camino a seguir para la humanidad en su conjunto y como lo creyeran destacados intelectuales del siglo veinte, adhiriéndose sin condiciones a los principios revolucionarios con la interpretación marxista de la historia; incluyendo a León Trostky, cuyas ideas produjeron un cisma en el Partido Bolchevique de la U.R.S.S.

“Marx”, en lo formal, se nos ofrece como un poema sobrio: la explosión imparable de metáforas a la que en Satanás, Escritura de Raimundo Contreras o Jesucristo asistíamos, en Los 13 queda comprimida

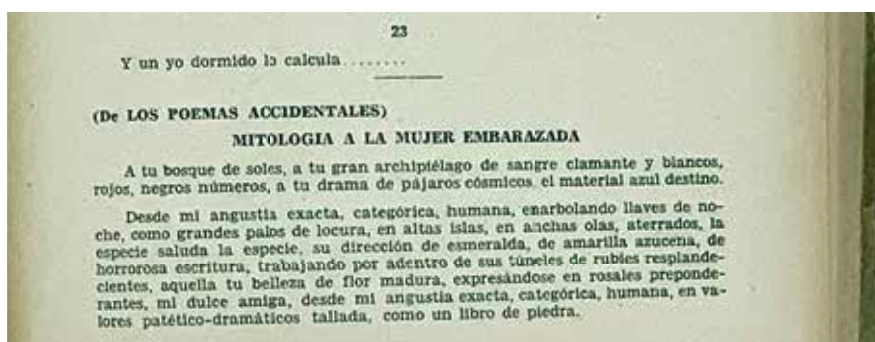


en versos específicos, en los que lo verbal-visual conserva la misma y eterna singular visión rokhiana de sus otros libros de poesía, pero con las palabras e imágenes precisas, sin desbordar, más bien ensambladas a una máquina de escasas aunque efectivas piezas. Esto suscita cierto interés particular hacia el poema. Y no solo Carlos Droguett en su minuciosa antología “Epopéya” de 1975 (en cuyo último párrafo habla de la conspiración del silencio de la que fue víctima Pablo de Rokha –fenómeno en el cual ideólogos del amplio espectro de izquierda y derecha– se pusieron de acuerdo) lo incluye, sino que además Felipe Kong en su ensayo “El huracán contra su imagen: ideas para un materialismo rokhiano en clave cosmopoética” de 2016 lo analiza: según él, dicho texto evidencia una fidelidad al marxismo que, dentro de la reciente conversión rokhiana, en su ímpetu, si bien parece idolatrar y hasta divinizar a Marx, lo que en el fondo busca es retratarlo, más que en la imagen típica de “un viejo mentor” que dirige al pueblo, “casi como un cyborg que ha inventado gracias a la ciencia su propia inmortalidad”. En efecto, “La voluntad socrática, ardiendo con fuego aritmético” y “Su horizonte astronómico / de las máquinas biológicas la precisión teniendo” son atributos de este Marx que De Rokha viene a presentar en su dimensión de científico cuyo corazón se supedita a su cerebro: “Amaba con el cerebro, a aquella humanidad eterna de su laboratorio”. Un Marx que siente pensando en vez de sintiendo, un Marx que en sí mismo es poesía tan comunista como algebraica, un Marx cuya gesto social se ajusta a un ecuménico y astronómico deber que por poco lo iguala con los dioses: es Marx en calidad de “Dios sin leyenda” rokhiano, un espíritu que, en sintonía con la dialéctica materialista ideológica de su razonamiento, más que hacerse carne como el Verbo en Jesucristo, se hace materia. Materia maquinal, materia de “volumen inminente” siempre encajándose y “metal infantil” siempre renovándose, que lleva a todos los dioses a una caída nietzscheana en la que la metafísica al proceder científico en torno a la historia y el porvenir: “Huían los dioses hacia la superestructura histórica, / frente al puñal cerebral del materialismo y sus métodos, / como una gran bandada de navíos; / la canalla metafísica, hoy, en el instante / de la verdad heroica y el enorme cara a cara / a la existencia, / el celeste crimen ahorca en el palo solar del / oriente que adviene”.

La visión de Marx en Los 13 que Pablo de Rokha nos ofrece sugiere una posición que, en la búsqueda estética y el compromiso filosófico en los que el poeta cifra el valor de la poesía, parece alineado de la misma manera que el mensaje crístico de elevación proletaria en Jesucristo: el interés rokhiano, con todo ese fervor que enaltece a los ídolos del marxismo, sigue siendo más en la evolución que en la revolución. Eso explica los atributos futuristas que la figura de Marx adquiere: él vendría a encarnar, por así decirlo, la máquina guerrera que, en filosofías posteriores como la de Gilles Deleuze y Felix Guattari en Capitalismo y Esquizofrenia, conjugará

una actualización de los conceptos nietzscheanos relativos al Ü bermensch y el tiempo cíclico y la historia en tanto serie de batallas que tensan el ser y el individuo a su vez que este, reactivo, estalla hacia el mundo en nuevas y agudas formas las fuerzas que en él entran. Comparable al Satanás y el Jesucristo rokhianos, este Marx de De Rokha no es la excepción a ese devenir evolutivo, en el que aborda la justicia social con una seriedad no meramente ideológica, sino en un nuevo orden mundial, viendo en el horizonte de las utopías una nueva humanidad que no coincidirá con el destino final de las decisiones que hacen imposible su propia realización en la tierra en que habita el conglomerado humano.

MITOLOGÍA DE LA MUJER EMBARAZADA (de Poemas Accidentales) & ESTIMATIVA Y MÉTODO. Antología de Poesía Chilena Nueva de Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935. 172 págs. 26 x 19 cm. Págs 71 a 101 dedicadas a poemas de Pablo de Rokha.



ODA A LA MEMORIA DE GORKI. Santiago de Chile, Editorial Antares, 1936. México, Editorial Tonatium – MEX. D. F., 1945.

En Oda a la memoria de Gorki, ya desde el verso inicial, “Desnudo y despavorido”, lo que Pablo de Rokha se propone es desnudar al personaje: desnudarlo plenamente, hasta dejar expuesto su ser, un ser que, a la manera de la sangre, solo que avanzando no entre venas sino “contra todas las cosas y las formas” antes de regresar “a la nada, de donde viniste”, es “todo rojo”, rojo de ideas, rojo de actos. Pero esta oda de De Rokha a Gorki, además de un homenaje a un hombre muerto, involucra, al igual que el poema “Marx” en Los 13, una salvaguarda para reivindicar un símbolo: el del héroe por insurrección, “preñado y cuajado de la heroicidad / insurreccional”. Un intempestivo sacudimiento gorkiano-rokhiano en el que el exponente destacado es, ante todo, el escritor que enfrenta en la carne hecha verbo –al revés del devenir bíblico en que el verbo se hace carne– la eterna vuelta del destino trágico de los humanos, sometidos a las vicisitudes de la materia, cifra de lo corrompible y lo desgarrante: “¡Oh! escritor, hombre de

clase, piedra y fuego, / criatura de basalto y de quejido, / Alexis Maximovich Pyeshoff, / desde que caíste adentro de una mujer, y mamaste / dolor en los pechos maternos, / el destino se te enroscó, como una culebra, / a las vísceras”.

El Gorki de De Rokha guarda fidelidad al histórico, que era un Máximo Gorki convencido de que la literatura constituía una práctica menos estética que moral al servicio de la revolución socialista. No obstante, tanto Gorki como De Rokha, pese a su ateísmo, nunca pasarán a considerarse radicalmente materialistas: ambos cultivarán cierta propensión en pro de una idea de Dios en la cual el pueblo encarnara esa condición divina que los cristianos, y en parte también el De Rokha de Jesucristo, asumen en el Cristo. Gorki, así, más que una figura política en la búsqueda de la justicia social sugerida por el Politburó, sugeriría una figura arquetípica que viene a representar el esfuerzo por alcanzar una verdad que, con la humanidad hermanada en el dolor pero en la esperanza de una redención, desenmascare lo visceral, lo dionisiaco del ser, desnudándolo de lo transitorio, con el fin de conjugar su cuota de absoluto. Pero esta desnudez, en la, diríamos, estética moralizante estrictamente rokhiana, conlleva amplificar la consciencia misma de lo que la verdad puede revelar: el escritor agitador de masas, aun si en su vida en la URSS se lo conoció por sus novelas, en la aguda mirada de De Rokha en torno a la fuerza verbal, es, en realidad, un poeta, alguien que en lo que expresa entrega el misterio original que subyace a las cosas y los seres. Este “poeta del explotado, ilusión de los desterrados y los presidiarios sociales” al que “llorarán los inmensos presos políticos, / los flagelados y los torturados”, se nos presenta, variable bastante rokhiana, casi como ente crístico siempre del lado del desposeído: si el Cristo del Evangelio desafiaba a la autoridad farisaica al acercarse a los que según la cultura judía eran impuros, el Gorki de De Rokha, “En obsesión de andrajos y lamentos, / todos los heridos, los desamparados, / los congojosos, los enfermos, los siniestros, / los objetos del espía y el krumiro”, desafiará, primero, al imperio zarista y, después, al propio Lenin, y en cada caso principalmente por las detenciones arbitrarias, lo que le valió estar dos veces en el exilio, si bien de regreso en la Rusia de Stalin vivió el resto de sus días entre honores. El Gorki de quien De Rokha escribe “Exprimiendo lo humano de lo humano, hallaste / lo divino, / héroe a mártir, mito y signo del hecho, / en tempestad forjado” es un Gorki que, superando la ortodoxia de la ideología y atreviéndose a ensayar su mejoramiento, no se contenta con verdades a medias: él, mitologizando el gesto revolucionario y llevándolo en su talante filosófico hasta sus últimas consecuencias, anhela la verdad desnuda, la verdad verdadera. Esa verdad que los griegos antiguos entendían por aletheia, de “a” que es “sin” y “letheia” que es “ocultar”: la

verdad como acción, acción de de-velar, de correr el velo de lo oculto, que a su vez, en griego clásico, se emparenta con *lethe*, “olvido”. La desnudez misma del decir perfecto que descubre lo ocultado, lo olvidado, y nos devela la verdad, en esa línea, nos remitiría a esa famosa sentencia de Platón que afirma que el conocimiento es reminiscencia. Y Oda a la memoria de Gorki de Pablo de Rokha es, en suma, un intento poético que, comparable a los epopéyicos de Homero o Virgilio, apunta a recordar: recordar lo hecho y lo dicho, lo hecho y lo dicho por Gorki en la memoria de De Rokha, todo en aras de la verdad de la poiesis que De Rokha desentraña y que en su canto a Gorki, a la manera de Satanás o Raimundo Contreras, no duda en atribuirle.

El lenguaje del Gorki rokhiano, su realismo comunista del que en la oda se lee que “a grandeza relampaguea”, de las bases materiales de la existencia, extrae el recurso de lo concreto que luego aquel vierte en la vasija de lo abstracto: en la literatura. Y, en particular en la poesía de De Rokha, compromete una verdad que se adecúa, por una parte, a la circunstancia sociopolítica, pero también, por otra parte, al devenir de la especie respecto de la sucesión de pensamientos que la guían rumbo al horizonte de lo trascendente, hacia el cual la poesía funciona de vehículo: “conociste tu sentido y tu destino, / como un rol concreto, en la poesía infinita / de los fenómenos, / Máximo, ¡oh! agrandado en la ausencia”, anota De Rokha, y luego iguala la labor de escritor de Gorki con la suya propia: “ejemplo de varones, excelso y eterno ejemplar / de mi oficio, / resplandor de verdad, escrito en rubíes / sangrientos, / atmósfera, hipérbole,

relámpago, torre y símbolo, / leyenda, conciencia, novela de la naturaleza, / como un cosmos, forjando, con barro sagrado, / su órbita”. Esos versos, en efecto, nos hacen pensar en todas las técnicas estilísticas del decir hiperbólico y relampagueante, que en Oda a la memoria de Gorki, como en “Marx” en el libro anterior, por lo demás, imprime un sello verbal-visual más mesurado, aunque sin perder el brillo de su construcción poética⁴⁰.



40 Las historias de poetas como Ossip Mandelstam, pasaron inadvertidas para la gran mayoría de la población intelectual revolucionaria. A Mandelstam su Epigrama contra Stalin le costó tres años de destierro en los Urales. El mismo Stalin interrogó al novelista Boris Pasternak sobre la excelente obra del poeta Mandelstam, decidiendo que no fuese ejecutado con la pena de muerte, luego que, además Nikolai Bujarin, intercediera personalmente ante Stalin, para que le conmutase la condena a muerte por la cárcel de Vorónezh. Luego que él mismo Bujarin fuese ejecutado, Mandelstam sufrió un nuevo arresto, el 3 de mayo de 1938, y recibió una condena a cinco años de deportación a Kolymá, muriendo en una cárcel de tránsito cerca de Vladivostok, el 27 de diciembre de 1938.

MOISÉS. 1937. Revista Multitud, Año I, N° 4, Primera Época, Enero de 1939.

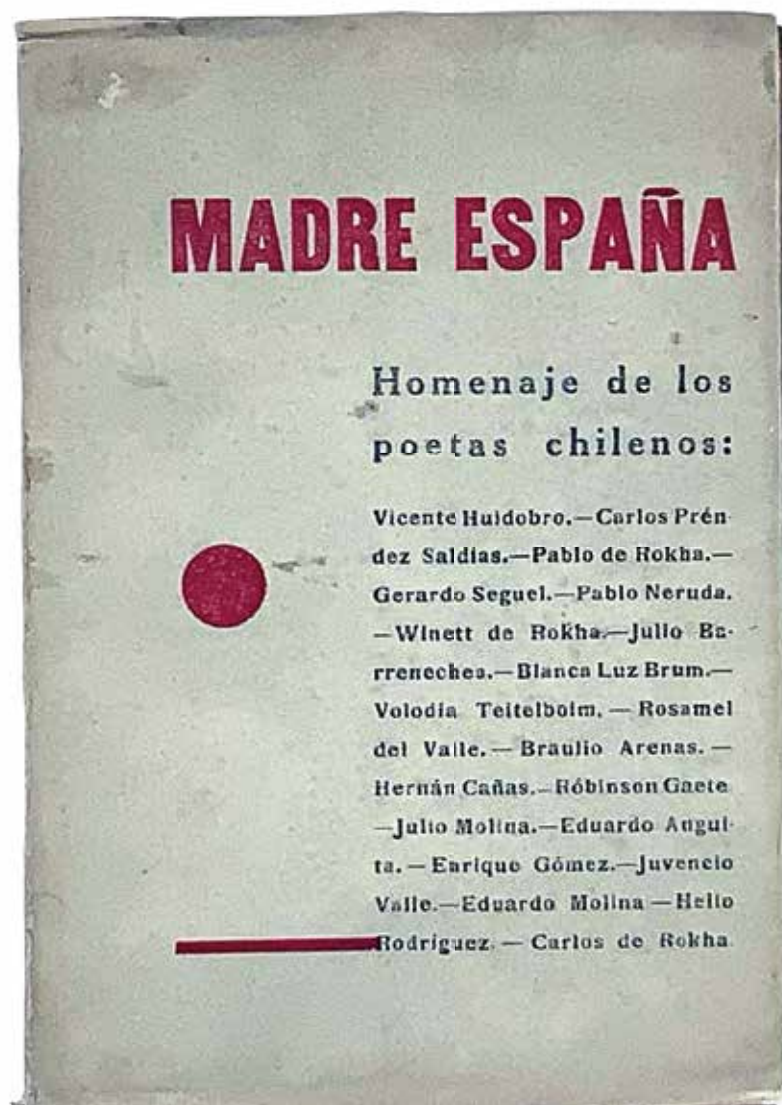
Después de Jesucristo y de iniciar un diálogo con figuras marxistas ideológicas de Marx y Gorki, en ese trayecto monológico, Pablo de Rokha continúa con otro personaje igualmente relacionado con el pueblo: Moisés. Este nuevo libro-poema, Moisés, más allá de los motivos bíblicos, nos ofrece principalmente a un conductor de multitudes que trae consigo la historia de un destierro primigenio que, a la vez que nos habla del éxodo judío, lo que en el fondo logra es un poema de clase, “como un grito de clase”: se trata de una mitologización del desposeimiento de las masas en el vaivén dialéctico de los tiempos y los espacios gobernados por “el dios opresor, asesino, el dios agresor del patriarca usufructuario”, el del Becerro de Oro del Capital, con su Mano Invisible smithiana regulando la economía y la sociedad. En versículos a imitación de los libros del Éxodo, el Levítico y el Deuteronomio en que Moisés se basa, De Rokha va narrando los episodios de la vida de Moisés, solo que complementando, como en Jesucristo lo hiciera, el aspecto legendario con el aspecto proletario, aunque en el caso de Moisés su figura ya no es –como la del Cristo– divina, sino humana, salida del polvo de la tierra, pero un polvo que, a la manera del propio Moisés en su calidad de intercesor de lo terrenal y lo celestial, mezcla todo lo disperso, desde lo más alto, Dios, hasta lo más bajo, la materia, imprimiéndole al mundo desierto en que aquel caudillo se mueve un sello terrenal estrechamente conectado con el origen del trabajador: “Y todo el polvo de la tierra se volvió piojos”, “grandes como el hambre del pueblo”, “llenos de materia oscura, / piojos de manta de vagabundo, o de héroe o de prisionero, / piojos de dios, tremendos, piojos, / piojos del régimen burgués, del santo y del sabio proletario”. Pero en este punto la eterna estética filosófica rokhiana se despliega en toda su hermosa naturaleza a la cual la mayoría de sus poemarios anteriores nos han acostumbrado: en el momento en que Moisés asciende al Monte Horeb y él, a quien el pueblo le ha dicho “Tú, con nosotros” y “no podemos mirar a Jehová, faz a faz, porque su resplandor nos asombra” y “colócate tú entre él y la masa judía, tú únicamente tú”, conversa con la Divinidad y recibe sus leyes en la piedra del Decálogo para luego descender al campamento, el guía de la gente inaugura lo que De Rokha denomina “la metafísica del desierto”. Así, el mundo se vuelve un espacio en el que lo micro y lo macrocósmico convergen para una revelación inaplazable: la de la ley divina exigida a los humanos, pero que solo de la mano de un líder potente, diestro de saberes, capaz de soportar la luminosidad, puede llegar a ser transmitida en la vida cotidiana, en la comunicación verbal: “En grandes, terribles aguas, como entre plomos cósmicos y abejas, / acumulando en manzanas de fuego y hierro primitivo, / el terror auroral del límite, la sangre, la cuchilla, la muerte, la esmeralda / incendiada de lagartos y el puntapié de los humillados y ofendidos del mundo, / contra serpientes y llamas, contra leones y sombras. / navegaba la criatura popular, ardiendo y bramando en la soledad dramática”.

IMPRECACIÓN A LA BESTIA FASCISTA. Publicado en la Antología MADRE ESPAÑA. Editorial Panorama, Imprenta Antares, San Francisco 347. Selección realizada por Gerardo Seguel con un Epílogo de María Zambrano, fechado en Enero de 1937. 19,5 x 13,5 cm. 40 págs. Págs. 8 a 13.

En el siglo XVI, el historiador renacentista Francesco Guicciardini describirá al pueblo de una manera que involucrará cierto imaginario arquetípico en el que el pueblo se lo asocia con el hambre: lo llamará “una bestia de muchas cabezas”. En “Imprecación a la bestia fascista” de Pablo de Rokha, ese monstruo multicéfalo será una representación de la máquina fascista: en relación a la Guerra Civil Española, De Rokha compondrá dicho poema como una arenga contra el proceder del franquismo, cuya forma en el texto no es otra que esa igualmente arquetípica que es la imagen bíblica del dragón de nueve cabezas descrito por Juan de Patmos en el Apocalipsis.

Comenzando su “Imprecación a la bestia fascista”

en una serie de gerundios que obligan al lector a situar la acción descrita dentro de un presente que acontece en el aquí y el ahora, Pablo de Rokha se servirá de esa y otras técnicas propias de la poesía profética para referir a los fascistas europeos en calidad de “fariseos espantosos de la dignidad humana”, cuyo decir, de por sí, es el hacer de una bestia que se levanta “Contra el pueblo y su ley, echando babas, bufando, echando sangre y montañas de barro”. Metáfora de esta representación puede ser Guernica de Picasso. Esto último nos recuerda a Karl Marx en El



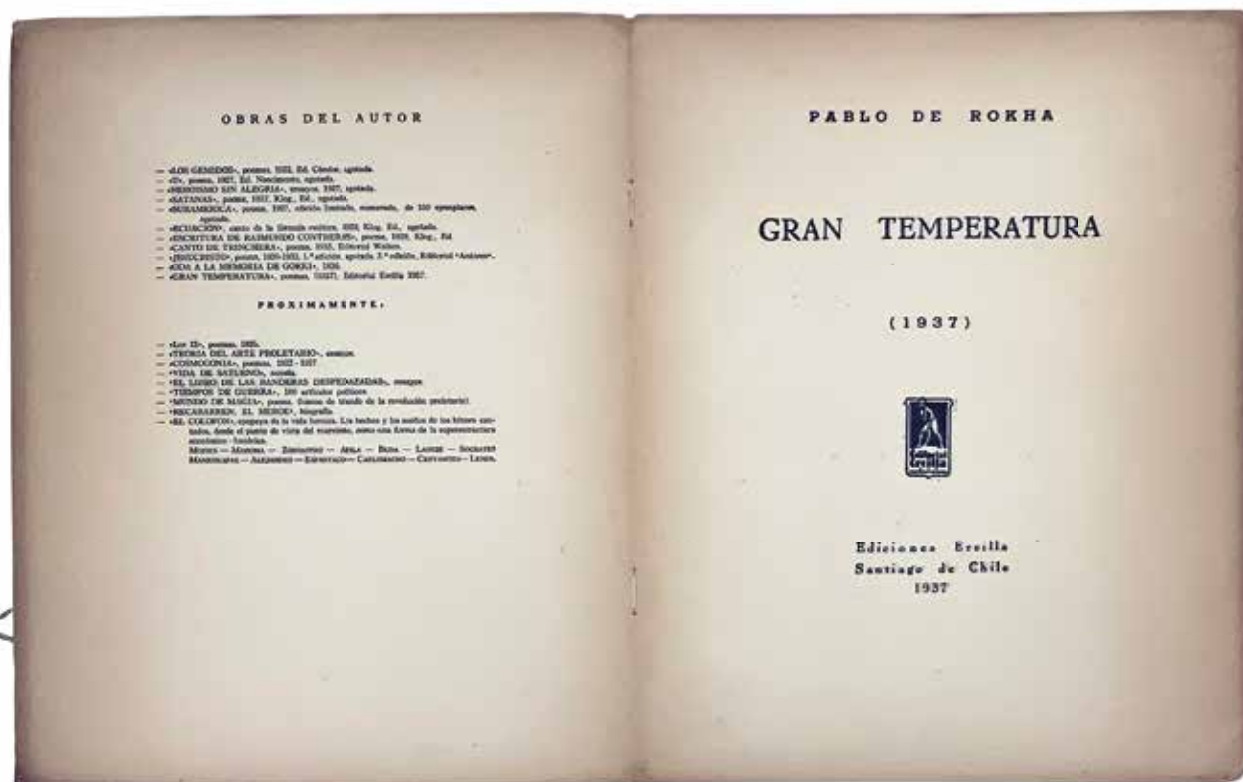
Capital describiéndolo como un fruto que, a diferencia del pecado capital bíblico, se obtiene de un pueblo que chorrea sangre y barro. Pero en la épica rokhiana la sangre y el barro serán atributos de la bestia fascista, entidad simbólica conformada por “valientes de sainete” a los cuales “una gran corona de estiércol, / ciñe vuestras sienes”. La arremetida del poeta contra la bestia fascista centra su ataque, sin embargo, en los vicios de la sociedad española, que el poeta atribuye al fascismo: “Con negros hocicos escarbásteis la santidad y la humildad de los ingenuos, / todo lo sagrado de las aldeas, / y vaciásteis la bacinica de las concubinas en el agua bendita de las creencias, / oh! fariseos, oh! filisteos de la retórica asesina, / oh! lacayos borrachos, sobre el santo, el alto el magno pueblo infinito, / verdugos del Cid, corchetes de Cervantes, rufianes del Quijote, ‘podetas’, cabrones, soplones, sicarios, / quien os pegara un puntapié en la boca!, / así, entre llamas, entre sangre, entre lodo, entre laureles y huesos sociales, / atragantaros de pólvora, clavaros el puñal en las entrañas, / traidores de Dios, comerciantes de Dios, repletos de brutalidad y escapularios”. Notamos en la imprecación de De Rokha, por oposición de las críticas realizadas, una vehemencia que, a la vez que denuncia la vileza, parece contrarrestar la España de Franco con la España del pasado, la de Mio Cid, la de Don Quijote, la España cristiana que, aun sin modernizarse, no recurría a la pólvora sino a la espada, y no combatía para servir al Señor Dinero –o Señor Capital– sino a su Señor Jesucristo. De este Dios, la bestia fascista que De Rokha injuria ha tomado el Nombre en vano para enaltecer al humano, a Franco, a Mussolini, a Hitler: “la gallina rabiosa del Duce, cacarea en vuestros laureles, y la gran idiota Adolfo Hitler / saluda al megalómano salvaje, ofreciéndoo, / maneado y encadenado por la garganta, como un obscuro y acerbo y hediondo presente de galeotes; / el dios de los verdugos y los degenerados os preside”.

Entonces De Rokha evoca la consciencia luciferina y apocalíptica que en otros varios poemas en su carrera ya ha referido, pero ahora no se trata del Satanás poeta comparable a Dionisio que articula en su lamento de desterrado el dolor humano y la tragedia universal: esta vez el tono rokhiano maldice esa consciencia luciferina y apocalíptica, por cuanto de ahí viene la miseria moral de una España cuyo pasado De Rokha imagina glorioso. La bestia fascista, en su calidad de máquina viviente, de imagen casi surgida del futurismo de Filippo Tomaso Marinetti, en su visión, se asocia a la guerra y sus modernas tecnologías, que opacan las justas medievales quijotescas, en las que De Rokha ve el germen de las ideas y la belleza, a diferencia de las contiendas que, en visceral lenguaje, aborrece, y que acusa de encarcelar la libertad: “Sois los monstruos babosos y abyectos de la época, / conmemorando el Apocalipsis del imbécil, los bodoques políticos, los zafios capados y amancebados / en mancebía horrorosa con el demonio, / payasos de sepultura, engendradores de la carnicería estúpida y estática de la guerra, /

traficantes ambulantes del corazón humano; / carceleros de las ideas, carceleros de la libertad, carceleros de la belleza, matoides”. En la perspectiva rokhiana, el horror ante la bestia fascista es homologable al horror ante el Gran Capital: De Rokha no distingue el fascismo del capitalismo, sino que, en el contexto del orgullo armamentista de la España, la Italia y la Alemania de los años 30, fragua en una misma arremetida su batalla contra el burgués y su reacción contra el fascista: “Bandidos, sol y flor del régimen capitalista, / orgullo de los lacayos uniformados de la burguesía y la policía burguesa, / honor del cabrón eminentísimo”. Y, hacia el final del poema, aquella amalgama entre el burgués y el fascista que De Rokha combate evidencia un nuevo motivo que subyace a todos los demás por el cual su imprecación detona con tanta fuerza: la razón es que el fascismo es enemigo del comunismo. Por eso la ofensiva de De Rokha, alineada contra Franco, se alinea a la vez consigo mismo, con su instinto de defender el comunismo (y con ello el Stalinismo) ante las embestidas internacionales: “‘Hombre de orden’, es decir, delincuentes, / batalláis por ‘la raza’, ‘la familia’, ‘la patria’, ‘la religión’, combatiendo el comunismo, / pero son presidiarios vuestros héroes, / piratas, facinerosos, ladrones, carne de cárcel y de clínica, / Mesías que predicán la doctrina del crimen, / alienados sanguinarios, apóstoles de la cuchilla y la matanza, / profesores de la paz en los sepulcros”. En última instancia, las palabras de De Rokha parecen más bien las imágenes alucinadas por Juan de Patmos, quien en la revelación que se le concedió del Día del Juicio vio a los muertos levantarse de sus sepulcros, como también T. S. Eliot en *La tierra baldía* los verá, aunque sin el ojo colérico rokhiano, que todo lo recibe con el escándalo de quien presiente que un final inminente, el de una guerra definitiva, se acerca: “Todos los hambrientos, todos los enfermos, ahora, en este instante definitivo, / todos los muertos, parados al resplandor de las ametralladoras, / levantan su lamento, esterilizadores de mujeres, de mundo a mundo contra vosotros”.

“Imprecación a la bestia fascista” constituye un poema de Pablo de Rokha dirigido exclusivamente a la lucha contra el franquismo durante la Guerra Civil Española, y eso basta para no obviar su importancia dentro de su corpus poético. Además, en una revisión estilística, se trata de un texto que adopta un tono profético y apocalíptico que, distinto de otros poemas igualmente proféticos y apocalípticos de De Rokha, en “Imprecación a la bestia fascista” ofrece un arrebatado flujo de consciencia que, por encima del entendimiento, parece perseguir la explotación de imágenes con fines ideológicos: su ataque contra el fascismo, más que por atacar al fascismo, se justifica en tanto acción defensiva del comunismo. En ese sentido, se nos revela un poema puramente militante: dinamitado de imágenes soberbias contra el fascismo que estéticamente ya no seducen, pero cuyo objetivo no es estético sino materialista, y en ese momento, un panfleto revolucionario.

GRAN TEMPERATURA. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937. 19 x 12,5 cm. 52 págs. Portada de Carlos Hermosilla Álvarez. Pág. 9, Obsesión del Matrimonio Provinciano. Pág. 13, Alegoría del tormento. Pág. 17, Canción del adiós. Pág. 21, Poesía funeraria. Pág. 27, Canto de tribu. Pág. 31, Empresa nocturna. Pág. 37, Alegato contra la tiniebla. Pág. 39, Religión de los antepasados. Pág. 45, Elegía de todos los tiempos. Pág. 47, Estilo del fantasma. Cada poema ilustrado con un grabado de Carlos Hermosilla Álvarez.



Aunque con poemas más breves y menos recursivos y recargados que los que van desde Sátira hasta Escritura de Raimundo Contreras, en Gran temperatura de Pablo de Rokha se aprecia un regreso al estilo de poemario anterior al despliegue legendario-proletario que en Jesucristo, Los 13, Oda a la memoria de Gorki y Moisés predominara, aun cuando las concesiones ideológicas materialistas del poeta persistirán, solo que con el tono de un poeta de guerra que descansa de esta volviendo a sus temas de antaño: el amor, la soledad, lo bello y lo triste, el campo, el tiempo. A su vez, en esta nueva entrega, los elementos de las incursiones vanguardistas a las corrientes literarias predominantes que el autor en la década de 1920 incorporaba, ahora hacia fines de la década de 1930, serán depurados, notándose un esfuerzo estilístico en el perfil de su obra.

Ya desde el poema que abre el libro, “Obsesión del matrimonio provinciano”, De Rokha retoma el motivo del amor, que en *Los gemidos*, *Cosmogonía* y *Suramérica* tuviera acaso sus mejores expresiones, pero lo hace integrando al lenguaje amoroso ese otro lenguaje bucólico que en *Escritura* de Raimundo Contreras elevaba la vida y lo elemental cotidiano del huaso poeta símbolo de lo medular chileno y le atribuía batallas propias del terreno, cuyas palabras para referirlas se transmutaban en imágenes para hablar a su vez de los sentimientos. Esto le ofrece al antes cantor de Marx y Gorki un descanso del esfuerzo político por arreglar la sociedad: dan cuenta de ello series de versos como “Tú y tu flor de muchacha, aquí, conmigo, / en piedra, en vísceras, en hierro y eternidad / abrazándonos” o “Cosecha de vino amarillo, con estampidos que maduran, / agua de fuego, a cuya presencia de esmeraldas / derretidas, acuden los pájaros muertos contra / muertos atardeceres” o “Recoge los últimos mitos, como quien recibe / sangre y muerte en la boca, / o como duraznos de pulpa santa”. Ese poeta y guerrero agobiado por su siglo, en una segunda mitad de la década de 1930 que, De Rokha y los lúcidos lo advertían, anunciaba otro conflicto mundial inminente, en *Gran temperatura*, como una olla en ebullición, se replantea lo aprendido y la búsqueda de lo verdadero a la que, en ese devenir, se ha entregado, y entonces su tormento, el de “Alegoría del tormento”, ya no son solo lo particular, los pueblos devastados, sino además lo universal que subyace a aquello, el espíritu desgarrado y sus consecuencias substanciales y existenciales, con una lucha social que ahora se nutre lo mismo de ideas políticas que del misterio de las montañas en el corazón del individuo: “Arrasar la personalidad abstracta, la idolatría mítica, / el drama tremendo, las chimeneas de la anarquía, / cielos negros con cemento, reconstruyendo, / y al abismo entre el ser y su ímpetu, arrojar / todas las murallas” para “Ser, en vértice, agrandando lo cotidiano / con relámpagos, / es decir, viviendo lo enigmático, / sembrar la verdad en la incógnita y los hermosos / ríos del fluir entre sus montañas”, porque el poeta-profeta-guía del pueblo que entre el Cristo, el Gorki y el Moisés leímos, “el terrible megalómano de metáforas, / salteando / los potros heroicos”, en este nuevo libro, en elevada temperatura, empieza a adentrar la historia exterior y sus contradicciones a la historia personal y su intemperstividad, mientras “adentro de la historia, haciendo la historia, / expresando lo que fluye, sucede y gravita, / contra mis símbolos, azotándome, / desgarrándome, / en virtud de la verdad marxista, colectivamente, / la dinamita de mi ser estalla”. En el fondo, constelando en su poética verbal-visual siempre surrealista las tragedias tanto globales como íntimas de lo que Ezra Pound dio en denominar la Tribu en alusión a la humanidad, De Rokha fragua eso tribal en sus propios intereses respecto de su historia y la del mundo, según en “Canto de tribu” lo cifra: desde su asombro amoroso hacia “aquel resplandor de divinidad / en lo eterno del pie femenino” hasta su necesidad filosófica hacia “la substancia

del mundo, / su actitud proletaria, hambre de clase, su poderosa / y asombrada juventud, el ímpetu como / de águila, / siendo sociedad pura y tremenda, / cadena, expresión, polea de rodaje indescrptible, / clan auroral, con inmensos ojos de uva”. Otro ejemplo de ello se asomará en los poemas “Religión de los antepasados” y “Elegía de todos los tiempos”, en los que, a propósito de las tinieblas abordadas en “Empresa nocturna” y “Alegato contra la tiniebla”, el poeta intentará desentrañar las eternas sombras de la especie a partir no obstante de lo transitorio: el poema, donde lo noble de la realidad, aunque puesto en un lenguaje que por cada esfuerzo de respuesta abre diez preguntas, recreará al menos la potencia en que lo humano refleja el estallido universal dionisiaco del sentir y el luchar.

Naín Nómez propone en las concepciones psicológicas de Freud y Jung una entrada para leer Gran temperatura: “Los principios idealistas de Pablo de Rokha, ligados a la sicología freudiana y a los estudios junguianos sobre el inconsciente colectivo se mezclan ahora con una embriónica intención social”. Desde luego, en la poética rokhiana, si en lo amoroso personal se distingue una visión de oscuro candor freudiano, en lo humano global destellará una mirada que integrará esa dimensión a una intuición junguiana en la que lo finito individual formará parte de cierta estructura de carácter arquetípico. En este sistema, las necesidades de purgación individual o ideológica no son sino extensiones repetitivas de lo espectral simbólico de la humanidad y sus vectores de búsqueda, que dionisiaca, nietzscheanamente, como a una encarnación de la contradicción, tienden a abalanzarla en implacables riñas consigo misma, ardiendo así sus pasiones en esa gran temperatura a la que lo consciente y lo inconsciente van uniéndose a la gramática y la inmensa necesidad del poeta en la verbalización lingüística de su tiempo.



CINCO CANTOS ROJOS. Santiago de Chile, Imprenta Esperanto, 1938. 27 x 19 cm. 32 págs.

Esquema del Arte Obrero, 3. Juramento a las Masas Obreras de Chile, 7. Oda a la U. R. S. S., 9. Apóstrofe al Fascismo, 11. Himno Sacro al Frente Popular, 17. Epopeya Española, 19. Abrazo a la Internacional Sindical Roja, 25. Conversación Sentimental y Epílogo, 29.

En esta obra Pablo de Rokha anuncia los siguientes libros que se encuentran en proceso de escritura:

Los 13, poemas, 1935. Teoría del Arte Proletario, ensayos. Cosmogonía, 1922-1927. Vida de Saturno, novela. El Libro de las Banderas Despedazadas, ensayos. Tiempos de Guerra, 100 artículos políticos. Mundo de Magia, poema (himno de triunfo de la revolución proletaria). Recabarren, el héroe, biografía. El Colofón, "epopeya de la vida heroica. Los hechos y los sueños cantados, desde el punto de vista del marxismo, como una forma de superestructura económico-histórica. MOISÉS - MAHOMA - ZOROASTRO - ATILA - BUDA - LAOTZÉ - SÓCRATES - "CLASE MEDIA" - "PROLETARIADO" - y "OLIGARQUÍA", novelas.



EPÓPEYA DEL INDIVIDUO.

Multitud, N° 2, Año 1 - 2ª Época - Agosto de 1939. Págs. 9 a 13.

CLASE MEDIA. Fragmentos de novela publicados en Multitud el año 1940.



MORFOLOGÍA DEL ESPANTO. Santiago de Chile, Editorial Mul-

titud, 1942. 37,5 x 16,5. Impreso en los Talleres Gráficos "LA NACIÓN", S. A. Edición limitada de 500 ejemplares firmados por autor. Portada y firma, págs. 1 y 2. Teoría del Arte Proletario, págs. 3 a 6, la cual finaliza con un retrato de Pablo de Rokha por José Romo y un texto "Lengua y Sollozo", firmado Pablo. El Huaso de Licantén Arrea su Infinito Contra el Huracán de los Orígenes, págs. 7 a 10. Unicamente, págs. 11 a 13. Sancho Rojas Capitán del Sur Define los Actos Mágicos, págs. 14 a 17. Grito de Masas en el Oriente, págs. 18 a 20. Demonio a Caballo, págs. 21 a 26. Los Días y las Noches Subterráneas, págs. 27 a 31. En pág. 2 Bibliografía de Pablo de Rokha y cita de H. R. HAYS, XXth Century Latin-American Poetry, Decisión, New York, Director: Klaus Mann.



Nº 5, Volumen I, pág. 49, Mayo de 1941: "It is certain that Chile today, thanks to the Word of Vicente Huidobro (1891), Pablo de Rokha (1894), and Pablo Neruda (1904), the poetic center of Latin-America". "Es un hecho indiscutible que hoy, gracias a la palabra de Vicente Huidobro (1891), Pablo de Rokha (1894) y Pablo



Neruda (1904), Chile, es el centro de la poesía de Latino-América. Hay que hacer notar que el poema “Demonio a Caballo” fue grabado en la voz de Pablo de Rokha para la Biblioteca del Congreso de Washington el año 1944, durante la visita que hiciera a ese país en el contexto de su Viaje por América del Sur y del Norte.

La morfología, rama de la lingüística que en el seno de su nombre conecta los conceptos de forma y logos, en el sentido poético de una estética de la filosofía, constituiría no solo el estudio de las unidades externas que componen el todo de una palabra, sino más bien una exégesis para dar cuenta del fondo mismo, abismal, visceral, en última instancia dionisiaco, del lenguaje. Una poética morfológica involucraría una hermenéutica de las palabras en que ciframos las contradicciones e intempestividades de nuestro universo, pero interpretando sus unidades particulares; por ejemplo, lo relativo a las tensiones individuales, como la pasión del sujeto enfrentada a lo racional, para conseguir una explicación satisfactoria de lo relativo a las fuerzas históricas, como la razón de un siglo enfrentada a lo infausto. Esta definición nos permite una entrada pertinente respecto de qué significa, en el 1942 de su publicación, *Morfología del Espanto* de Pablo de Rokha: lo que Naín Nómez denomina un análisis de “la memoria del horror y el heroísmo de las masas enfrentadas a la guerra en un mundo agonizante”. O, dicho de otro modo, una exposición de lo cognoscible que el poeta, desde su desesperanzada particularidad, extrae de la imperturbable universalidad de un mundo que sufre los azotes de la Segunda Guerra Mundial: es Pablo de Rokha dándole al logos una forma que integre en un sistema poético-estético-filosófico el motivo verbal del espanto que, en el presente de la guerra de la humanidad, conjuga su pasado y su futuro. Y sus limitaciones y sus posibilidades.

La morfología rokhiana del lenguaje, sutilmente, de alguna manera, supone una dimensión biológica del mismo –sin considerar que la morfología es una rama también en la biología–: para De Rokha, la estructura de las palabras y sus imágenes es vida, vida verbal-visual pero vida al cabo, que, al igual que los seres, goza de aspectos externos, como el color, y aspectos internos, como los órganos. Lo que De Rokha estudia es el tejido de la poesía como símbolo de la realidad expresada por medio del holograma de la literatura: lo que Maurice Blanchot llama “el tejido capilar” de lo irreal textual “al que accedemos a través de la inaccesibilidad de la poesía”.

El poeta de Licantén, o según el título en uno de los poemas de *Morfología del Espanto* “el huaso de Licantén” que “arrea su infinito contra el huracán de los orígenes”, sabe que “Todo es uno, uno es todo y funciona, enarbolado contra su imagen, sin embargo, yo existo porque yo escribo, soy único, únicamente único, y ahí radica la tragedia”, y es su conocimiento de lo

múltiple en función de lo absoluto lo que, a partir de su propia existencia ontológica debida al lenguaje, a la escritura literaria, lo faculta para decir el todo en lo uno y lo uno en el todo: el devenir de la historia en su tragedia personal en la que “Guerrea mi abismo contra mi abismo, / y mi congoja contra la paloma de la humanidad” y su tragedia personal en el devenir de la historia con sus legionarios romanos “a horcajadas sobre las pálidas águilas, a las órdenes de Julio César” y sus marinos vikingos que matan “a una docena de guerreros de Gran Bretaña, después de beber aguardiente en los cráneos galos, de los ahorcados”. Afirmando “Voy a crear el mundo, de nuevo, en siete días”, asumiendo en sus versos la ardua tarea de crear de nuevo en el poema lo antes creado por Dios, esta vez con unas ranas tan altas “como la catedral de Reims” y un gusano apocalíptico “que debe llamarse Job” y una “vaca viuda de Walt Whitman” que ama a un Cristo que es un “conocido presidiario de Judea”, el De Rokha morfológico que se adentra en los componentes vitales del tejido de la poesía, el De Rokha bajo el cual “el pobre animal que yo cabalgo, se echa a llorar a gritos, porque cree que voy a redimir el mundo”, el De Rokha cuyo orden verbal es “un orden tremendo y frutal, el gran potencial animal, de aquel que es la naturaleza desencadenada, / la piedra inmensa de la ley, lo cósmico y lo categórico, / un mandato fenomenal, duro y redondo, como el mundo, lleno de fiero y terrible viento paradisíaco”, es un De Rokha campesino y primitivamente filosófico que, entre las formas de un espacio a orillas del río Mataquito, edénico pero que en su nombre clandestino es suma del mundo, de la guerra mundial universal que Heráclito advirtiera, se alza como el dios de Nietzsche, en la biblioteca de Alejandría, y lo hace galopando “en los acorazados blindados, que amamanto con vino ardido”, con el fin de trazar en sus renglones lo macrocósmico, “porque las señas tremendas y universales que escribo aquí, en las losas de las tumbas abandonadas, con clavos furiosos de difunto y rabias de cuchillo, / son el reto del pueblo, espantosamente muerto, a sus asesinos”. Ese reto material, con su “antítesis universal”, viene a irrumpir no obstante en, para decirlo con Ferdinand de Saussure, la “naturaleza multiforme y heteroclita” del lenguaje: “el patriarca de Rokha, fundador de tribu y conductor, tetrarca de clan pirata, varón de ley de la clase obrera”, quien confiesa “prefiero ser arriero a mariscal de la Legión de Honor de la Mesopotamia, / chanco a genio floreal, o impostor adentro de la literatura, alimentada con pajari-
tos de azúcar, y sol usado, Dios o verdugo melancólico, / a artista divinoide o asteroide, florido de lagunas”, comparable al Moisés y también al Aquiles de la Odisea que admitía preferir ser un campesino de poca valía que reinar en el Inframundo, representa sin duda igualmente al artesano del lenguaje, el poeta que, junto a otros del siglo XX como Ezra Pound y T. S. Eliot,

desde su campo trabaja la voz de la Tribu y le concede un eco en el Poema con tal de inventar “los abecedarios de América”.

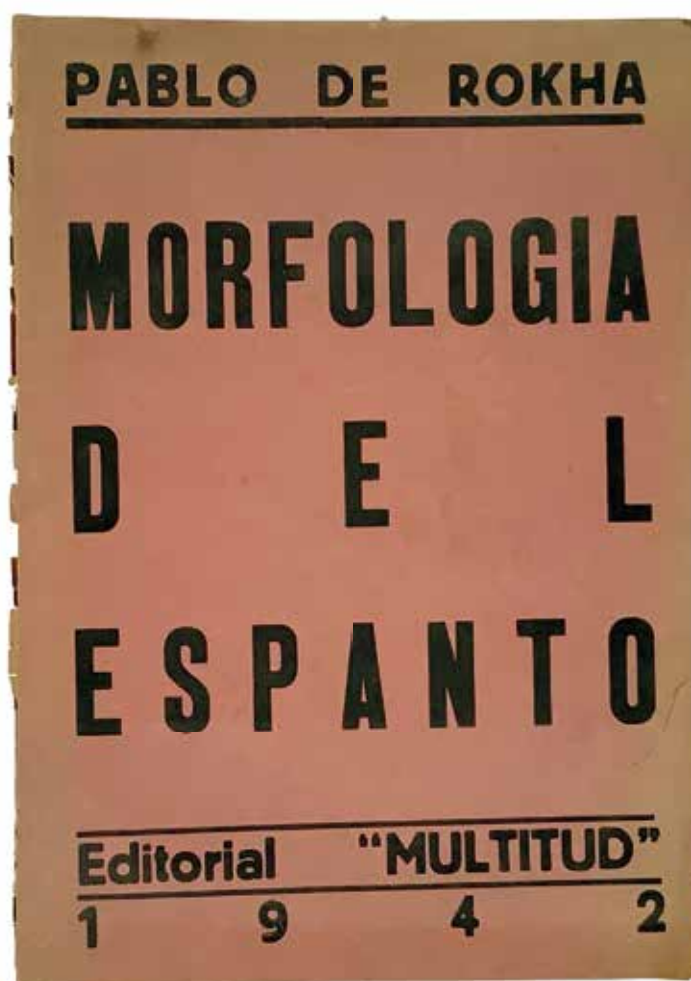
En cuanto a eso último de la voz de la Tribu y su eco en el Poema, desde luego, en “Los días y las noches subterráneas”, las alusiones a Winétt, la amada, en medio de palabras e imágenes a propósito de la eterna guerra humana en la cual “caminan todos los muertos del / mundo, cavando sus sepulturas”, se nos ofrece en un estilo que, por cierto, suena bastante parecido al de algunos extractos amorosos de “El entierro de los muertos” en La tierra baldía de T. S. Eliot: “Tú, entre navíos y fusiles, / desnuda como un puñal de oro, con sólo un ojo en la cabeza de plata santa, / con la lengua untada de miel y chirimoyas, / expandiendo el maíz y el frejol y las chichas / y las fogatas y las hojas de marzo, / rodeada de maderas y gallinas y flores y buques y reses, / sentados en la funeral piedra, a la puerta de los pueblos antiguos, comerciantes en aceites, / con tus tres retratos en la cara”. Si en el poema de Eliot el mes más cruel, el abril de la Gran Guerra, hacía brotar “lilas en la tierra muerta, mezclando / memoria y anhelos”; en Morfología del espanto su memoria como persona se entremezcla con la historicidad del mundo en su consciencia y su actualidad en ese 1942 en el que el mundo muere entre Roosevelt y Stalin. El poeta, en su nietzscheano abalanzarse contra sí mismo, lejos de la línea de fuego de las retaguardias militares pero cerca de la dinamita de las vanguardias literarias, en su tono siempre futurista, padece otro enfrentamiento, el de “Yo contra yo”, el de un yo escindido “Entre águilas y espadas, / águilas y guitarras, / águilas y manzanas, y un puñal gótico” que, a la vez que evoca a su amada “porque tú eres yo mismo, yo solo, yo vivo, / y tu cielo de tal manera es mi cielo, y el cielo de mi aldea, / que, arañándome el corazón, te quiero sacar de sus entrañas, Winétt, para besarte, contra mí mismo, / a espaldas de mí mismo, a orillas de mí mismo”, no puede evitar sin embargo volver al gemido original que advierte esa tragedia de los mortales en la que “Todos son vencidos por todos”, incluso “el que iba llorando, desde Madrid-París-Berlín, al Stalingrado / colosal, y orinó en las ciudades del Bósforo / y del Báltico la gonorrea / perniciososa que le regaló el amor / de la Mesopotamia”. Otro tanto el poeta de la impostura: “el tonto de plata o de piedra, que se parece, enormemente, a Neruda”, y que nunca entendió que “La tragedia social araña nuestras espaldas” como el recuerdo de Winétt arañando las piedras del corazón de De Rokha. Un corazón que, morfológico de espanto, obtuvo su forma de las ruinas del siglo y su logos de los versos del poema.

En Morfología del espanto, Pablo de Rokha busca abstraer cada parte del todo que conforma la historia del mundo y resignificarla literariamente en una esperanza que, frente al espanto de la guerra, sirva de alternativa al fracaso de los Estados por traer justicia a la sociedad y paz a la humanidad. Aunque al cantor lo acechan el hoy, el ayer y el mañana de la especie. Este

nuevo poemario, afirma Naín Nómez, “Es el intento de buscar una salida histórica al horror y al pesimismo de la guerra, cantando el heroísmo de las masas y la lucha del individuo por salvarse de un mundo que agoniza”. Pero darle forma a algo requiere de saberes previos que permitan un conocimiento disciplinado de la materia a trabajar y las herramientas a utilizar. Y De Rokha, poeta y filósofo, conoce la forma del logos: él, contradicción hecha carne, experimentando el devenir de esa carne que va al verbo, que vuelve a la palabra, opera la máquina del lenguaje en lo que Heidegger llamaba su modo más avanzado, el de la poesía. Aristóteles define la poesis como el acto de crear algo a partir del dominio de un saber técnico: un saber hacer bien las cosas. Y, en la literatura occidental, la primera mención de la palabra sofía, “saber” en griego, aparece en el verso 412 del “Canto XV” de la Ilíada en relación con la techné griega: se habla del héroe que pelea con una destreza comparable a la del carpintero que aprendió su saber de Atenea, y Emilio Crespo, autoridad helenista, traduce el término griego jónico sofín como “técnica”. De Rokha, artesano del lenguaje, depura sus formas para intentar expresar

lo mismo que la historia literaria, desde sus comienzos en los entes homéricos, ha procurado interpretar: el espanto de la guerra humana, que encorva los hombros de los hombres, deformando sus sueños más nobles, y así reduciendo sus esperanzas a la decrepitud.

Algunos de estos textos como “Demonio a Caballo”, fueron leídos y grabados magnetofónicamente en la Biblioteca del Congreso de Washington, después de haber sido presentados en el Salón de los Héroes durante el viaje de Pablo y Winétt a los Estados Unidos de América del Norte, en el cual, se dice, junto al poeta Williams Carlos Williams, fueron recibidos por el presidente Franklin D. Roosevelt el año 1944.



MULTITUD (1938-1963)



LA MAS GRAN EMPRESA DE CHILE

LOS FERROCARRILES DEL ESTADO
LO LLEVARAN A USTED
A LA MARAVILLOSA
REGION DE LOS LAGOS



VIÑA LA REINA DE LOS BALNEARIOS

LA FLOR DEL PACIFICO

EL EMPORIO
DE CULTURA Y DE RIQUEZA

La ciudad comunal mejor administrada
de Chile

LE OFRECE EL AMBIENTE INTERNACIONAL

VAYA A VIÑA Venga a Viña

ADMIRE

SUS HERMOSOS PALACIOS
SUS HERMOSAS MUJERES
SUS HERMOSOS PASEOS

La agricultura, la industria y el comercio en los Ferrocarriles del Estado de Chile

Revelación del productor chileno, por
los FF. CC. del Estado

El desarrollo y el progreso del productor chileno, y especialmente, del productor que desea obtener mejores resultados en su trabajo, encuentran en la agricultura, la industria y el comercio, los elementos necesarios para su progreso. En la agricultura, el productor debe conocer los métodos modernos de cultivo, la selección de semillas, el uso de fertilizantes, etc. En la industria, el productor debe conocer los métodos modernos de producción, el uso de maquinaria, etc. En el comercio, el productor debe conocer los métodos modernos de venta, el uso de publicidad, etc. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al productor los medios de transporte necesarios para su trabajo, contribuyen a su progreso y a su bienestar.



PADRES DEL TURISMO NACIONAL e INTERNACIONAL LOS F.F. DEL E.E. DE CHILE

TURISMO

El turismo, que es el movimiento de las personas en busca de recreo, es una de las actividades más importantes de la vida moderna. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

ARGONOS DE TURISMO

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

Los argonos de turismo son los elementos necesarios para el desarrollo del turismo. Los Ferrocarriles del Estado de Chile, al proporcionar al turista los medios de transporte necesarios para su viaje, contribuyen a su bienestar y a su progreso.

ENDULCE SU EXISTENCIA,
SU TRABAJO,
SU SITUACION POLITICA,
SU TALENTO,

ENDULCE TODAS LAS AMARGURAS
Y LOS CONTRATIEMPOS

CON AZUCAR **CRAV**

PORQUE

EL

AZUCAR CRAV

ENDULZA Y

DA FUERZA Y VIGOR





En la Biblioteca Nacional, los Archivos del Estudio Bibliográfico América del Sur y la colección del bibliófilo Luis Felipe Cordero hemos encontrado 42 volúmenes foliados de la revista *Multitud*, desde el año 1939 hasta el año 1963.

En su fundación la revista se proclama como la visión orgánica de un *Imago Mundi*: es decir, sus preocupación o su horizonte de intereses nucleares estará formado por la realidad nacional e internacional –la Segunda Guerra Mundial, el nazismo, el fascismo, España y el socialismo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas–.

Se propone la creación de un lenguaje que dé cuenta de la literatura –comprendida como una creación del inconsciente colectivo en respuesta a estas adversas circunstancias históricas que vive el ser humano a la búsqueda de justicia y paz sociales por siglos y siglos–. Los primeros en estar comprometidos en este apostolado fueron los integrantes de la familia de Pablo de Rokha.

También se presentan las ideas que propende la revista, como una legitimación de un órgano ideológico hacia la conquista del poder político que pueda lograr una justa distribución de la riqueza para fomentar la educación, la salud y el progreso tecnológico en general y la agricultura en particular en Chile y los países de América.

Además la revista tiene otros múltiples propósitos, como el análisis filosófico y filológico de obras clásicas del teatro y el pensamiento de Grecia; hasta apoyar, por ejemplo, la candidatura antifacista a la Presidencia de la República de Juan Antonio Ríos.

Otra vertiente es la difusión de la obra poética y el pensamiento filosófico y político de su fundador el poeta Pablo de Rokha, quien ha ingresado al Partido Comunista en 1932 y es candidato a diputado en 1942. Sin embargo, es expulsado por el Comité de Disciplina, casi coincidiendo con el ingreso oficial al Partido de Pablo Neruda, iniciando su carrera al Senado de la República, luego al exilio y a la publicación del *Canto General*, en México, el año 1950.

Otro de los propósitos de la revista *Multitud* es la difusión de la doctrina filosófica y económica de Marx, Engels y Lenin. Incluso es revelador comprobar que de Rokha y Neruda se encuentran unidos en su profunda admiración por la figura de Stalin –personaje que, entre otros, había ordenado el homicidio del poeta Ossip Maldestam. Nadie sabía nada entonces, del Holocausto de Holodomor. No se conocía la obra de Panait Istrati *Rusia al Desnudo*, publicada en Europa en 1928, donde relataba y daba cuenta de la profunda decepción de este escritor y revolucionario de las utopías, había escrito, tras ser invitado a la URSS a la celebración de los 10 años de la Revolución Bolchevique.

Arte y ciencia, literatura, política, polémica filosófica, economía, educación, toda la cultura semana a semana en revista Multitud, dirigida por Pablo de Rokha, con el eslogan “Por la Unidad Mundial de la Clase Obrera”.

Pablo de Rokha aparece como presidente del Sindicato Profesional de Trabajadores Intelectuales de Chile. En el N° 1 se reclama (a través de un aviso de media página) del Senado de la República el despacho del proyecto de jubilación del escritor Augusto D’Halmar, que fue presentado hace 18 meses.

Domiciliado en Avenida Inglaterra 1241, barrio Independencia. (En el ejemplar se lee: “Los avisos de cancelan cuando se publican. Todos los trabajos son inéditos y firmados”).

Carlos de Rokha aparece como traductor de la obra de Jean Arthur Rimbaud, con textos inéditos, y es elogiado por Eduardo Anguita, posteriormente Premio Nacional de Literatura. Es un colaborador permanente en la confección, distribución y venta de la revista.

Pablo de Rokha publica en forma reiterativa “Teoría de la diatriba y exégesis del humor, el sarcasmo, la sátira, el panfleto y lo pornográfico”, el poema “Epopéya del Individuo” y anuncia la publicación en su próximo número de una nueva obra: “La cultura vino de las montañas”. Significativa alusión al Antiguo Testamento.

Se habla del Pacto Germano-Soviético, Pacto de la Paz y la Victoria, con sendas fotos de Lenin y Stalin. El número de septiembre de 1939 comienza con la divisa: “Ni para divertir ni para conducir a los pueblos, para expresar a todos los pueblos nacieron los poetas”.

En su editorial nos habla de “Drama, soledad, vida y martirio del escritor chileno”.

En el N° 29, Año 1-2ª Época – Septiembre de 1939, se publica la primera reedición de SURAMÉRICA, publicada originalmente en 1927, grabada en planchas de linóleo por Winétt de Rokha; constituyendo unas de las obras más singulares y escasas de la bibliografía poética de Chile, la que nos revela de una acción de arte; emprendimiento editorial sin límites con los escasos recursos que se poseía para su realización.

Un aviso: “EXCELENCIA, democratice Ud. al Ejército de Chile, al Ejército de la Democracia; dé al Soldado y al Sargento la posibilidad de ser General de la República”.

En los números 30, 31 y 32 excepcionalmente llevará Multitud una gran crónica o formación realista y terminante, violenta, acerca de los procesos de reconstrucción de los pueblos deshechos por el terremoto del 24 de enero de 1939: Parral, Cauquenes, Chillán, principalmente debida a la pluma de Pablo de Rokha. El editorial nos habla de “Lo Nacional, lo Internacional y lo humano (el manifiesto de la Internacional Comunista: Voz de Todos los Pueblos)”. Además

del “Frente Popular, contra la guerra y la reacción. Manifiesto de la Internacional Comunista a los Trabajadores de Toda la Tierra –en el 22º Aniversario de la revolución Bolchevique–. Proletarios y trabajadores del mundo entero!!!!”.

Se anuncia la publicación en el próximo número de “Escombros y buitres: Parral, Cauquenes, Chillán despedazados”, por Pablo de Rokha. Juan Godoy: “Las categorías gramaticales, en relación a las categorías lógicas y psicológicas”. Ricardo Latcham: “Ensayo sobre Balmaceda”. “Canto IV de Jesucristo, Matemática del Espíritu” de Pablo de Rokha.

Un anuncio de media página expresa:

“El Hermoso Juego, por Vicente Huidobro. Por haber llegado a última hora, en el instante en que Multitud ya estaba compaginada, totalmente, nos hemos tenido que ver forzados a postergar para el próximo número “El hermoso Juego”, capítulo de novela de Vicente Huidobro”.

En el número 33, efectivamente, se publica el capítulo. El editorial de Pablo de Rokha nos habla de “El Destino de América del Sur”.

Entre sus páginas, se advierte: “Multitud se vende en el puesto de Diarios de Zorobabel González (el guagua), Alameda esquina de Ahumada en la tercera parte de su precio para los militantes del P. C.”.

En el número 34 se publica una aclaratoria: “Multitud no es un órgano oficial del Partido Comunista, ni del Partido Socialista, ni del Partido Radical, ni del Partido Radical Socialista, ni del Partido Democrático. Es la revista del Pueblo de Chile. Expresa la línea política del Frente Popular, su unidad y combatividad, su clima de masas, su ímpetu, hasta donde su Director es capaz de



hacerlo, pues él como cualquiera otro, está sujeto a errores, su Director y sus colaboradores. [...] Por eso, ardiendo en fe popular, Multitud se ofrece a todos los partidos populares, limpia, beligerante, digna y sin compromisos. Fdo. Pablo de Rokha”.

En un papel de color rojo se anuncia la muerte de León Trotsky: “los muertos mataron un muerto”.

Óscar Chávez hace notar que la publicación de Sudamérica made in Chile fue 12 años antes de la publicación de Finnegans Wake de James Joyce y se publica una carta de Ramón Gómez de la Serna a Pablo de Rokha a propósito de esta obra. Se da cuenta de la publicación de la 1ª y 2ª edición de Jesucristo, una de sus obras maestras, por Editorial Antares y Agrícola en 1933 y en 1936, respectivamente.

Se publica el poema “Harlem” de Guillermo Quiñonez. El Dr. Rolando Verdugo da a conocer “una gran obra social y humana”, bajo el signo de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio, Ley 6.334.

Finaliza anunciando la publicación el 31 de diciembre de 1940 de “El colofón: epopeya de la vida heroica, los hechos y los sueños de los héroes, cantados, desde el punto de vista del marxismo, como una forma de la superestructura económica-histórica: Moisés, Mahoma, Zoroastro, Atila, Buda, Laotzé, Sócrates, Mankokapac, Alejandro, Spartaco, Carlo Magno, Cervantes y Lenin. Interpretados por Pablo de Rokha”.

La precariedad de algunas de sus ediciones, hechas con papeles de deshecho, de tamaños irregulares, recurriendo a la imprenta de Gendarmería de Chile, algunos amarrados con alambres de cobre, nos revelan una profunda vocación por divulgar la poesía y el pensamiento de su época a través del papel impreso. La máxima heroicidad de sus impresiones con el sello de Multitud es la obra Suramérica, constituyéndose en una impresión xilográfica grabada en planchas de linóleo (cuya utilidad no era precisamente en la industria gráfica) probablemente con un buril de pequeño tamaño y luego cada plancha entintada en forma artesanal y copiada de una por una en una hoja de papel para después ser presentado como la edición de un libro. Todo este trabajo fue realizado por Winétt de Rokha.

En el N° 40, Año IV, 4.º Trimestre de 1942. Un número que es introducido por el mismo Pablo de Rokha con el ensayo: “Posición del escritor frente al Nazi-Fascismo”; hay que destacar la primera edición de 41 POETAS JÓVENES DE CHILE, una antología que nos revela algunos nombres olvidados y algunos que han perdurado hasta nuestros días. Los nombres de los poetas y de los textos antologados son los siguientes: HERNAN CAÑAS FLORES: Evocación de un Poeta Asesinado. FRANCISCO SANTANA: El Ángel del Sur. OSCAR CASTRO:

Responso por García Lorca. ANTONIO DE UNDURRAGA: Arte Poético, Zodíaco del Zancudo, Madrigal, Calenda del Hombre Devorado por las Jaibas, Comuna de la Oliva, Investigación de las Sirenas, Pavana del Sapo, Celeste Lámpara, Eternidad Súbita, Elegía en el Faro de Punta de Ángeles, Comuna de Ayer y Hoy, Turno Nupcial. VICTORIANO VICARIO: Polifonía de la Lluvia. LUIS MERINO REYES: Los Pobres, Límite, Soledad, Paisaje, Égloga. GUSTAVO OSORIO: Tiempo de Perseverar, La Fuga, Llave Extrema, La Presencia Abatida. ANDRÉS SABELLA: La Matanza de Coruña, Los Olvidados, Rubí América, Tarde Sobrecoigida, Todas las Patrias Reunidas en el Corazón del Hombre, Stalingrado. ORLANDO CABRERA: Río Abajo Murió el Amigo. BRAULIO ARENAS: A Través de Mí En Suspenso, La Entrada, Quien Estaba a sus Espaldas es un Reflejo, El Fuego Temporal, La Luz en Rehenes, La Vida que Ocultamos es la Mejor de Todas las Posibilidades del Delirio. EDUARDO ANGUITA: Animales e Inscripciones, Arte Poética y Práctica, Unidad. ALBERTO BAEZA FLORES: U. R. S. S. Madre Nuestra, El Amor, la Soledad, La Aurora se Alza de sus Remos (Oda a los Jóvenes de la U. R. S. S.). NICANOR PARRA: Himno Guerrero. OMAR CERDA: Poema en Blanco, Auto-Retrato, Fugitiva en Suspenso. TEÓFILO CID: Collage, La Bella Gobernanta, El Cuerpo Fascinado, El Mundo es la Rosa del Azar, Venus Victrix, Sólo Ella Sabe lo que Yo Sé, El Amor y la Razón. MARIO AHUES: Forma y Sueño, Noción del Recuerdo, La Mano Nace Sola, Mortal Mansión, Esperanza Ausente. JULIO SOTOMAYOR: Séptima Aurora, Imprevisto Delicioso. ROQUE STEBAN SCARPA: Oda Menor, Después de la Luz, Oda Llamada de los Cinco Años, Elegía Romántica. ENRIQUE GÓMEZ CORREA: Jean Arthur Rimbaud, El Azar Mío, La Certidumbre del Terror. MARÍA CRISTINA MENARES: Presencia del Milagro, Canción, Angustiado Límite. ANTONIO MASSIS: Biografía Infinita, Ágata, ¿HACIA DÓNDE CAVÁIS?, POSESIÓN DEL FANTASMA, BÚSQUEDA DEL PRÍNCIPE DEGOLLADO, ADELFA DE LOS AMANTES MUERTOS, AGONÍA DEL HOMBRE, Un Día Partiré Solo, Cruz Baldada, Veintiséis Años, Elegía en las Puertas de Stalingrado. RICARDO MARÍN: Oda Mayor (Un Canto por la Unión Soviética). CLAUDIO INDO: Chile, País de Largura. VOLODIA TEITELBOIM: Un Pasaporte para la Muerte. JAI-ME RAYO: La Hora Apartada. ALFREDO IRISARRI: Detenías la Forma del Sueño y el Viento, Parece que Tú te Asomas. VICTOR FRANZANI: Imagen de Chile. JUAN ARCOS: Epopeya del Tiempo, Lonquimay, Expresión Objetiva de Lonquimay, A mi Padre, Presencia en la Tierra, Más Allá de la Lágrima, Campesinos, Canción de los Álamos. JORGE MILLAS: La Canción de Harlem. GONZALO ROJAS: De los Malos Pensamientos, Crimen a falta de Poesía. JULIO MOLINA: Hombres y Menestras, Adonais, La Licuación de la Manzana, Esos Faunos de la Corola, Mientras Viva, Caminos del Mar. FERNANDO ONFRAY: Cinco Aspectos Poemales, Teatro. MARÍA SILVA OSSA: Regre, Lluvia, Sonámbula. JULIO MONCADA: Recuerdo de España, Hay

Algo Más que Pasa por la Calle. CARLOS DE ROKHA: Las Iluminaciones Ópticas, Oidme en ese Instante, Los Campos Magnéticos, Tratado del Peligro, El Gran Día Negro, Clave del Cul-pable, El Gusto Vicioso, Digitales Visibles, Las Errantes, Magia Corriente, Los Pasos Desierto, Delirio Automático, Las Aguas Envenenadas, Explosión Fija, La Tarde de la Desconocida, LUIS OYARZÚN: Las Murallas del Sueño, Dualidad. VÍCTOR CASTRO: Ayer, Desaliento, Presagio. JORGE CÁCERES: Pasada Libre, Para tu Cuerpo, Otro Cuerpo más Quemante, Siempre en Lla-ma. ENRIQUE ROSENBLATT: Reyes por un Crimen Original, Fragmentos de Uno, La Fecha Continua, Fascinación Doble, Tránsito Inabordable. JOSÉ DE ROKHA: Poema sin Nombre, Visión Temporal, Escasa Figura, De Fina Sangre, Poema de la Voz que se Quedó en mi Mano, Amiga, Mirtha, Leve Geografía. JULIO TAGLE: Visión Prematura, ¡Séptimo Piso!, Nacimiento Partenogenético, La Comida de un Espectro. NOTA: ACLARATORIA DEL EDITOR: Si algu-no de los antologados se creyese insuficientemente representado o encontrase algunas erratas esenciales en sus poemas o en su bibliografía, nosotros le pedimos que plantee tal situación a casilla 0837, antes del 15 de Febrero de 1943, pues, con esto queremos practicar la unidad de los Trabajadores Intelectuales de Chile en el terreno concreto de los hechos y dar una lección de honor a los pequeños aventureros que, apuntalándose en la obra ajena –como, por ejemplo, Plath, Poblete y Lago– han publicado, en los últimos tiempos, antologías mal intencionadas, personalistas, rapaces e imbéciles, en servicio vil de sus amos.

Aquellos que deseen comunicarse con nosotros, pueden ser nuestros amigos o nuestros enemigos, porque nosotros no practicamos el bandidaje literario y a nosotros no nos orienta la abyecta, oscura, acerba y simoníaca intención que informó a los polvorosos y derruidos filibus-teros antologizantes por “mantenimiento”.

Los alcances y rectificaciones justicieros, serán incluidos en el tiraje especial de 500 ejemplares numerados, que seguirá a esta presentación y el que obtendrá la circulación na-cional, mundial, continental y específica, ya cimentada por la “EDITORIAL MULTITUD”, con “MORFOLOGÍA DEL ESPANTO” Y “ONIROMANCIA”, de Pablo de Rokha y Winétt de Rokha, respectivamente, llevando a todos los pueblos del mundo la obra de los “CUARENTA Y UN POETA JOVEN DE CHILE”,

Naturalmente, no abdicamos, por modo alguno, de la responsabilidad de la se-lección antológica, sino que la reiteramos y la afirmamos precisamente, en la claridad de los procedimientos.

El N° 41 de la revista “Multitud” publicará la antología de los poetas mayores de Chile, incluyendo, por estricto orden cronológico de nacimiento a: Carlos Pezoa Véliz, Max

Jara, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga S. M., Pablo de Rokha, Winétt de Rokha, Guillermo Quiñones, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, Julio Barrenechea; precedidos de un ensayo de estética y apreciación crítica, firmado por uno de los más famosos y capacitados críticos de América.

Con estos trabajos queremos servir y no inhibir la literatura chilena, unir y no dividir, ni sabotear a sus poemas continentales con mañas de mañoso que practica el solapado cafichismo literario, contribuir a la victoria de la clase obrera y el pueblo, entregándoles sus poetas sin mentiras, ni rencores ni calumnias, integralmente. EL DIRECTOR DE MULTITUD.

Para financiar la impresión de la revista Multitud debe contratar avisos publicitarios. No es difícil deducir que fueron redactados por el mismo De Rokha:

“Entre Junio y Julio vaya a descansar a la costa o a patinar a la cordillera, para eso, tiene trenes baratos. Veloces, Cómodos, Decentes, como los mejores del mundo. TRENES CHILENOS. Manejados por chilenos y aprovechados por chilenos, como un factor enorme de la riqueza nacional y popular de la república”.

“DOMICILIAR AL PUEBLO es lo que hace LA CAJA DE LA HABITACIÓN POPULAR pero lo hace con sentido nacional, con sentido social, vital. Lo hace mirando al futuro de Chile, siguiendo al Gobierno, en sus esfuerzos de redención del pueblo, de salvación del pueblo Chileno”.

“EL POBRE, EL RICO, EL MUY POBRE, EL MUY RICO / EL HOMBRE DE CLASE MEDIA / TODOS LOS CHILENOS / encontrarán en la última hora del Mundo: / un servicio barato, humano, social, honrado. POMPAS FÚNEBRES DE LA BENEFICENCIA PÚBLICA / atención permanente, servicio nocturno / San Antonio 456 / Tel 89274”.

“Si Ud. ES UN PATRIOTA , un criollo, un chileno, de la más pura cepa nativa, dedíquele un gran saludo a la CAJA DE COLONIZACION AGRICOLA que está forjando el agricultor del futuro, emprendedor, trabajador, enamorado de la tierra chilena, que es suya, siempre suya y de sus hijos, socialmente suya, lealmente suya, por el esfuerzo de SU CAJA”.

“POR UN PESO – EL PUEBLO AYER HAMBRIENTO, EL PUEBLO AYER ENFERMO, COME, SE NUTRE, CIENTÍFICAMENTE EN LOS RESTURANTES POPULARES de Santiago, de Provincias; así el Gobierno del Frente Popular Chileno trabaja por la felicidad del PUEBLO, ALIMENTÁNDOLO”.

“EL ORO ES LA BASE DEL ESTADO, ES LA BASE DEL GOBIERNO, DEL GOBIERNO NACIONAL, DEL GOBIERNO DEL PUEBLO, POR EL PUEBLO Y PARA EL PUEBLO. EL

ORO / el oro de las montañas chilenas, controlado por LAVADEROS DE ORO. La gran Central Industrial del ORO / en la cual descansa la estabilidad de la riqueza AURÍFERA DE CHILE LOS FERROCARRILES CHILENOS son buenos, porque son buenos, y porque son chilenos; en Invierno, en Verano, en Otoño, en Primavera. AHORA le ofrecen a Ud. la posibilidad de ir a Cartagena, a Viña (al Casino), a la cordillera, a gozar del gran clima de las costas chilenas, o del paisaje soberbio de las montañas y las termas, además, su dinero, su equipaje, sus obsequios y su mercadería, se las transporta la Empresa de los Ferrocarriles, por intermedio de sus servicios de Tesoro (remesas de dinero). Encomiendas ferroviarias a domicilio y vapores: IQUIQUE – VALPARAISO – PUERTO MONTT – CHILOE – AYSÉN – MAGALLANES, con seguridad, comodidad y eficiencia, como chileno, enorgullézcase de sus Ferrocarriles chilenos, orgullo de la América y viaje SEGURO Y BARATO en la República.

“SI ES UD. FRENTISTA Sincero, Patriota, Honrado, decidido a apoyar el capital nacional en su lucha por la independencia económica de Chile, propague, defienda, ayude a la Cía. de Refinería de Azúcar de Viña del Mar, consumiendo sus productos, que, junto con ser baratos, son chilenos, hechos por chilenos, en Chile, y para los chilenos, y, apoyándola, apoyará a los obreros chilenos a los cuales ella da trabajo, salarios altos, habitación, teatro, y porvenir garantido, salud y confort dentro de lo modesto, y de las posibilidades del capital industrial, que es una de las bases más sólidas del orden en la República”.

“CALOSFRÍOS Y TIRITONES, DOLOR A TODO EL CUERPO, CANSANCIO, MALESTAR GENERAL, FLOJERA, FALTA DE ÁNIMO, ¿FIEBRE? ¡ALIVIOL! Ahora si le duele bastante la cabeza porque le puso mucho del Tinto, no se deprima, no sea tonto, no se aflija, TOME- SE UN ALIVIOL y no TOME TANTO. Pero si TOMA TOME, pero TOME ALIVIOL”.

El año 1963 la revista MULTITUD divulga un extenso poema de Pablo de Rokha “CANTO DE FUEGO A CHINA POPULAR”, poema épico de 380 versículos, ilustrado con un retrato fotográfico de Mao Zedong que está liderando el gobierno que invitara a Pablo de Rokha y a su hijo Pablo Díaz Anabalón a visitar la República Popular China el año 1964. Pablo de Rokha, quien 20 años antes había recitado sus poemas junto a su esposa Winétt en el Salón de los Héroes de la Biblioteca del Congreso de Washington y que algunos críticos consideraban el equivalente de Whitman con Surlandia, había llegado también a la conclusión de que China liderada por Mao Zedong estaba a la vanguardia de la revolución mundial y desde su inicio apoyó decididamente la revolución popular de Mao Zedong, compartiendo ideológicamente la posición de que los campesinos unidos podrían crear la dinámica fundacional de la nueva forma de gobierno revolucionario.

Ya en el año 1952 había participado en la creación del Instituto Chileno Chino de Cultura.

Durante su estadía escribe la obra CHINA ROJA, obra que define e identifica el afán global de la arquitectura filosófica del proyecto poético de Pablo de Rokha con respecto a los conglomerados humanos, coincidiendo de esta manera con sus obras grabadas en la Biblioteca del Congreso de Washington y cuyo título es: EL HUASO DE LICANTÉN ARREA SU



INFINITO CONTRA EL HURACÁN DE LOS ORÍGENES & DEMONIO A CABALLO. Pablo de Rokha se inscribe, de esta manera, en la columna de vértebras de la historia de la humanidad en el siglo XX y de esta forma, como dice en uno de sus últimos poemas, se define “soy el coordinador de la angustia del Universo”, y, en CANTO DE FUEGO A CHINA POPULAR: “por todos los pueblos de todos los tiempos / Por todos los tiempos de todos los pueblos”. “Así como tu idioma es un gran poema de un gran poeta: el pueblo”.

CARTAS A H. R. HAYS

Verice 27, 27 de Setembro de 1944.

Querido amigo Ego, recibo sus cartas tan atentas y valiosas, y lamento profundamente todas las molestias y trabajos que Ud. se ve obligado a tomar para cumplir con sus deberes. A pesar de nuestro deseo de tomarle a Porto Rico, no llegamos a Porto Rico.

dos los trabajos que se han hecho.
juntó con agradecimiento con toda el alma.
A pesar, de nuestro deseo de tornarnos contante
con el gran país de Whitman, no llegamos a Paul
America sino entre el 8 y el 15 de Octubre próximo.
de tal manera que nos vamos a dar el placer de
ver luego a Helen llegado Como, única
de las que se han quedado en el país.

saludarlo a Vd. luego a sus
momento, y solo en q^{te} instanti. podemos delivrar
mas la fecha mas
Con el
solo hay a Vd.
Soy su

Partido Lucio los
Gritos. L. desde Q

preciosas cosas
a él y a otros!

mativo, mas
deslumbrado.

Today's no
boy

luego de q
cumplir

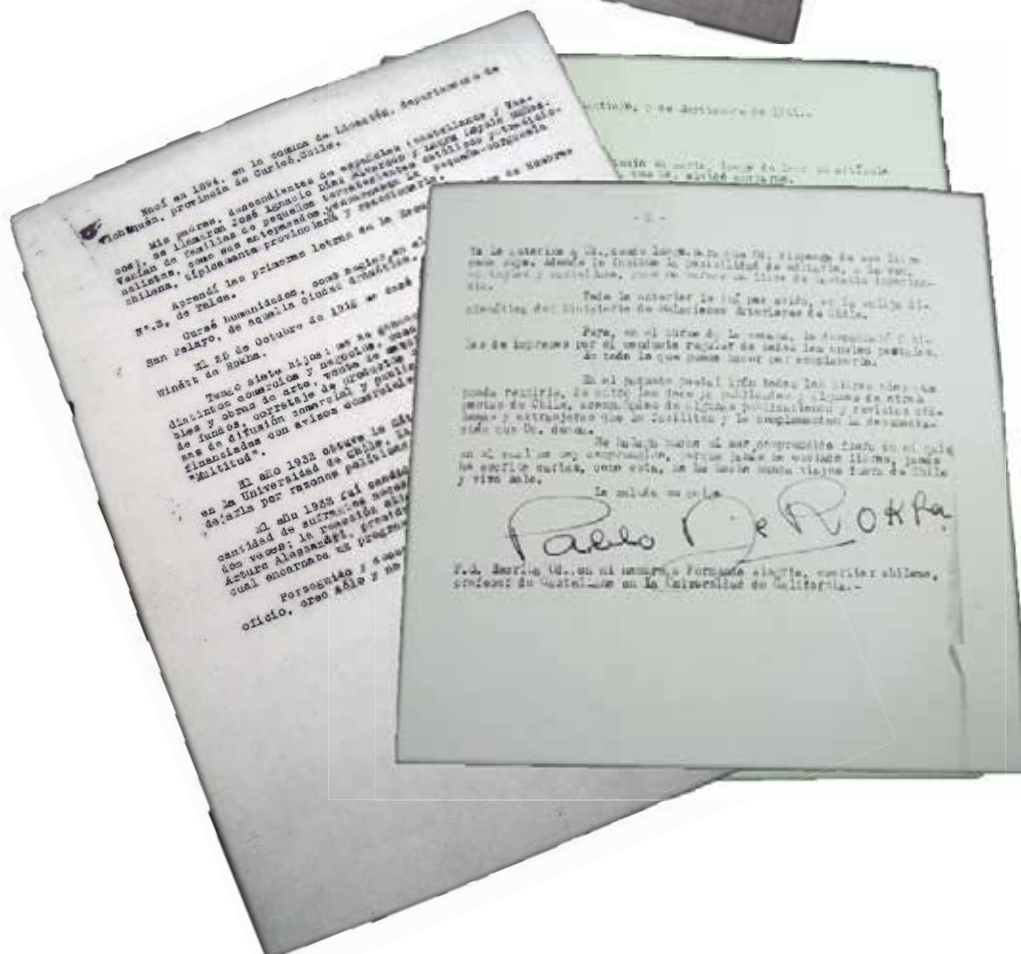
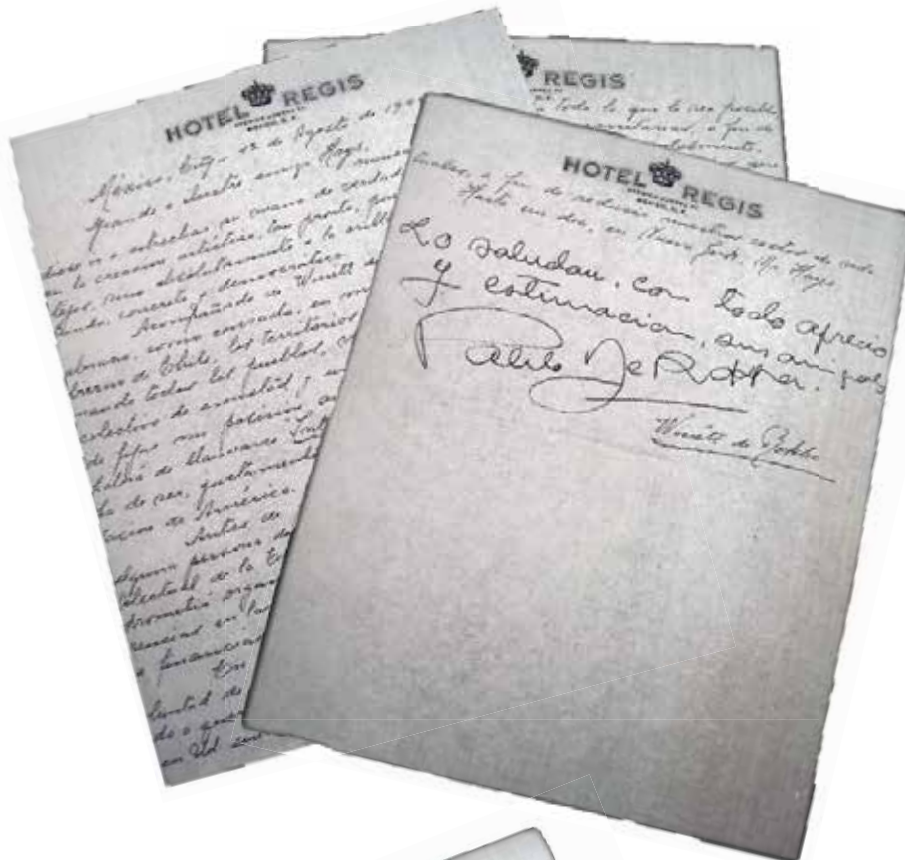
complex
table, and
removed

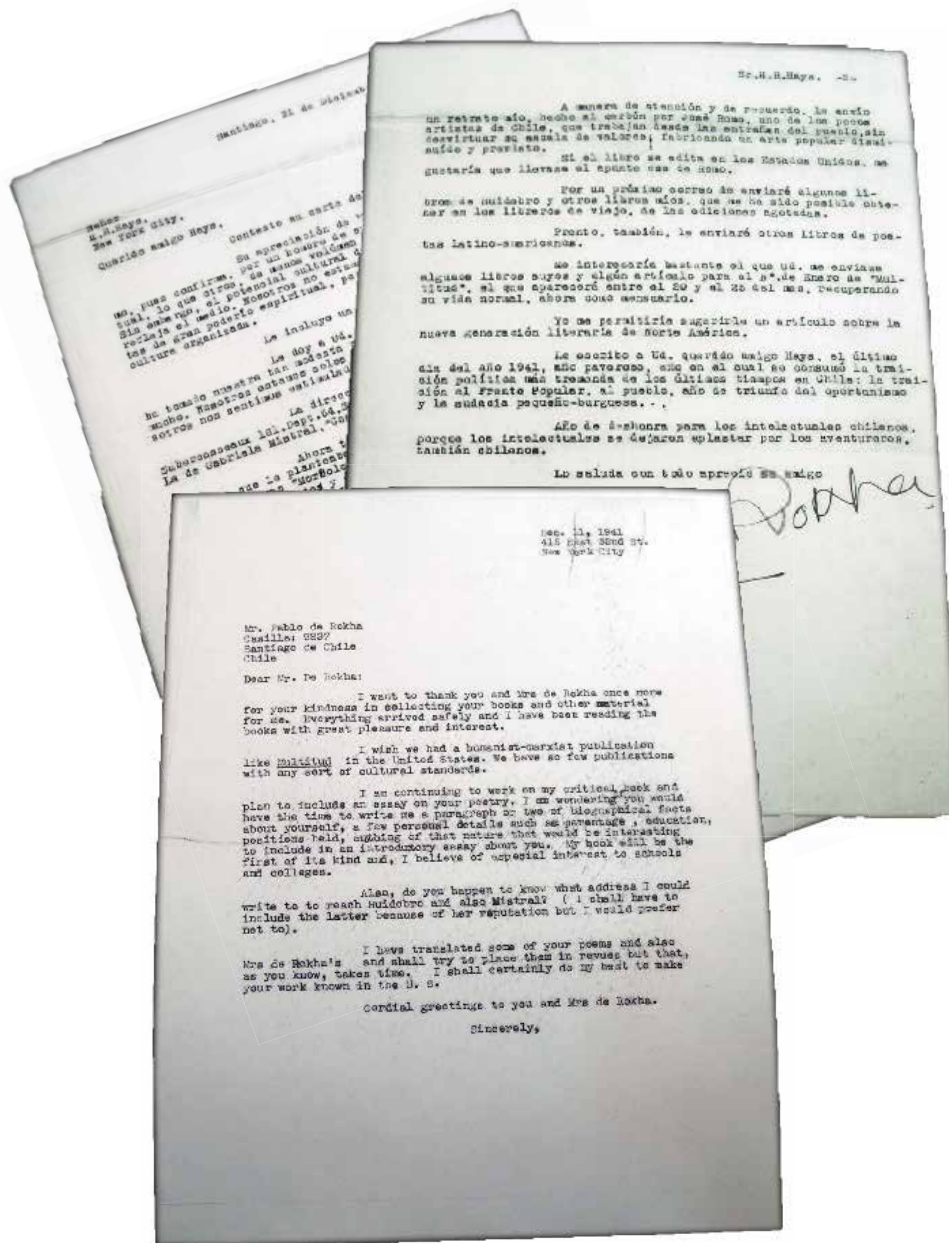
Received
debt

June 9
1894

Con todo aprecio y afecto, la saluda y le re-
cuerda sus amigos de siempre

Paulo de Roxha.





En la biblioteca de la Universidad de Princeton, en la sección de Rare Books & Special Collections, hemos descubierto estas cartas de Pablo de Rokha dirigidas a H. R. Hays.

En 1943, el escritor y crítico estadounidense H. R. Hays, de la Universidad de Yale, incluye a Pablo de Rokha junto con Pablo Neruda, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Nicolás Guillén y Ramón López Velarde, entre otros, en la antología *Twelve spanish american poets* (Doce poetas hispanoamericanos), publicada por Yale University Press, y a partir de la cual la obra poética rokhiana se expandió al extranjero, llegándole incluso al poeta Allen Ginsberg, quien en su visita a Chile en 1960 volverá a encontrarse con Pablo de Rokha y su hijo Carlos, personalmente. Pero dicho reconocimiento norteamericano, en el que Hays llamará a De Rokha

“centro de tormenta de la poesía de América”, influirá de manera decisiva en el reconocimiento de De Rokha no solo afuera sino además adentro de su país, ya que tras la publicación de Hays, el presidente Juan Antonio Ríos, ese mismo 1943, convocará al poeta de Los gemidos en una misión cultural recorriendo el continente americano. La relación poético-crítico amistosa entre De Rokha y Hays había comenzado, sin embargo, mucho antes de esa antología: surge en relación con la revista *Multitud*, que el chileno venía publicando desde 1938 y en la cual, hasta su último número en 1965 y a lo largo de su difusión entre Chile y Estados Unidos y España y la URSS, fue contando con diversos e importantes colaboradores, como Vicente Huidobro, David Alfaro Siqueiros, Juan Ramón Jiménez, William Carlos Williams y el propio H. R. Hays, con quien desde 1941 ya había iniciado una correspondencia que duraría hasta al menos en 1944, lo que demuestra la consideración con que De Rokha era abordado globalmente.

En una de las primeras cartas de Pablo de Rokha en respuesta a otra de H. R. Hays, el 3 de septiembre de 1941, el poeta chileno, con respeto pero autoridad, se refiere al crítico así: “Querido amigo H. R. Hays: Contesto su carta luego de leer su artículo en ‘Decisión’ (Mayo de 1941), que Ud. olvidó enviarme”. El tono rokhiano en ese registro epistolar ya refleja tres aspectos importantes en el trato que ambos mantendrán durante los próximos años: 1) la amistad, más que la cordialidad, en el encabezado; 2) la crítica, al acusar el olvido del interlocutor de enviarle un artículo prometido; y 3) el interés, al constatar que aun así leyó dicha publicación. Y, desde luego, la carta seguirá con una llamada de atención a Hays por dejarse informar sobre Huidobro, Neruda y Mistral por Luis Alberto Sánchez, “mulato naci-facistoide” con cuya visión de los precursores de Neruda De Rokha no coincide: “yo encuentro que los antecedentes históricos de Neruda están en Williams Blake y en Lautrémont o Arthur Rimbaud, en lo que se refiere a ‘Residencia en la Tierra’, en Sabat Ercaasty y Tagore en lo que se refiere a ‘Veinte poemas de Amor’ y en Walt Whitman en lo que se refiere a ‘Tentativa del Hombre Infinito’”. Luego le cuenta el aislamiento en que la sociedad literaria de Chile los mantiene a él y a su esposa Winétt de Rokha, y le confiesa que por ello no puede ser imparcial al hablarle de los exponentes de la poesía chilena de su tiempo: “porque yo no soy un escritor ecléctico, sino un escritor combatiente, apasionado, imposible de ubicar entre los imparciales, un escritor que se debate entre el sí y el nó rotundos”. En esa línea, De Rokha le anuncia el envío en los próximos correos de los trabajos poéticos suyos *Gran temperatura*, *Sudamérica* y *Jesucristo* y los originales del todavía inédito *Morfología del espanto*, “insinuándole la posibilidad de lanzar la primera edición en Norte América” y autorizándolo “para que Ud. disponga de este libro como suyo” e incluso sugiriéndole la publicación de una edición bilingüe en inglés y español; y *Cantoral* de Winétt y

también poemas de su hijo Carlos; además de textos de otros de poetas de su generación. Acto seguido, De Rokha le agrega que en el siguiente paquete postal “irán todos los libros míos que pueda reunirle, de entre los doce ya publicados y algunos de otros poetas de Chile, acompañados de algunas publicaciones y revistas chilenas y extranjeras que le faciliten y le complementen la documentación que Ud. desea”, y prosigue que le halaga “el ser comprendido fuera de mi país, en el cual no soy comprendido, porque jamás he enviado libros, jamás he escrito cartas, como esta, no he hecho nunca viajes fuera de Chile y vivo solo”.

El 11 de diciembre de 1941, cumplidos los envíos prometidos por Pablo de Rokha de su obra y la de Winétt de Rokha en su última carta a H. R. Hays, salvo el de los originales del inédito “Morfología del Espanto”, el norteamericano le escribirá de vuelta agradeciéndole esos textos y recalcándole “el gran placer e interés” con que ha estado abordándolos. En la carta, ese placer e interés por el clan De Rokha y la información que aquel pudiera entregándole se advierten en extractos como los siguientes: “Desearía que tuviéramos una publicación humanista-marxista como *Multitud* en los Estados Unidos”, “Continúo trabajando en mi libro crítico y planeo incluir un ensayo sobre su poesía”, “He traducido algunos de sus poemas y también de la señora De Rokha e intentaré ubicarlos en revues”, a la vez que le pide las direcciones postales de Huidobro y Mistral, de quienes, en una confesión que parece intentar generar simpatía con cierto desinterés hacia ellos que De Rokha en su carta le había manifestado, en un paréntesis, le expresa “Tengo que incluirlos debido a su reputación pero preferiría no hacerlo”. El 31 de diciembre, De Rokha, en otro envío, le agradecerá a Hays sus consideraciones hacia su obra y su revista, y aprovechará de elogiarlo destacando que, en relación con *Multitud*, su apreciación “confirma, por un hombre de su cultura y estampa intelectual, lo que otros, de menos volúmen han dicho en el Continente”. Le remarca, no obstante, lo aislados que él y su esposa se encuentran en el medio cultural chileno: “Nosotros estamos solos en un ambiente de gran soledad, y nosotros nos sentimos estimulados por sus palabras”. Entonces vuelve a referirle la posibilidad de publicar “Morfología del Espanto” en Estados Unidos, pero lo hace apelando a que ningún editor ha entendido la importancia de dicho poemario, de lo cual se infiere que pone a Hays como el único capaz de captar esa relevancia. Pero además le propone una negociación en cuanto a la eventual publicación, informándole que se encuentra sin editor para su próximo libro pero recalcándole que los ejemplares de los anteriores ya se agotaron, todo lo cual denota la autoridad y sagacidad retóricas con que De Rokha se relacionaba con sus benefactores: “Yo deseo proponerle a Ud. el que Ud. lo traduzca, que lo prologue con el ensayo que Ud. escribe, en este momento, sobre mi obra y mi persona, que contrate Ud. una

edición bilingüe, capaz de saturar, considerando las posibilidades, el mercado Norte, chileno y sudamericano, y que tenga Ud. la buena voluntad de perdonar y de aceptar el que yo le ofrezca que nos dividamos, por partes iguales, lo que el editor pague por el libro y, en general, todo lo que él produzca”. En la misma misiva, le promete esta vez sí el envío de *Morfología del Espanto*, junto con otro igualmente inédito de Winétt, que en la versión recuperada de la carta aparece tachado pero que, según la cronología de la obra winettiana, podría tratarse de *Oniromancia*; le promete, igualmente, libros de Huidobro y demás poetas latinoamericanos y otros propios “que me ha sido posible obtener en los libreros de viejo, de las ediciones agotadas” y le solicita algunos libros y artículos suyos sobre la poesía actual norteamericana para reseñarlos en el próximo número, de enero de 1942, de *Multitud*. Y le adjunta un retrato a carbón que José Romo realizó de De Rokha, el cual si *Morfología del Espanto* llegaba a editarse en los Estados Unidos, dice: “me gustaría que llevase el apunte ese de Romo”. Resulta interesante el cierre de la carta de De Rokha, quien aprovecha de acusar “la traición al Frente Popular, al pueblo” acontecida en Chile en ese “año pavoroso” de 1941, año “de triunfo del oportunismo y la audacia pequeño-burguesa” y “de deshonor para los intelectuales chilenos, porque los intelectuales se dejaron aplastar por los aventureros, también chilenos”. En el envío, le adjunta una breve reseña autobiográfica propia que, de alguna manera, resume lo que el Amigo Piedra relatará en su autobiografía de fines de esa década, titulada *El Amigo Piedra: la familia de “pequeños terratenientes católicos y tradicionalistas” de que provenía su genealogía; la “ciudad dramática” de Talca en que estudió en la Escuela Pública de Hombres N°3 su ciclo de primaria y secundaria y cursó en el Seminario Conciliar de San Pelayo la carrera de humanidades; su matrimonio en 1916 con “Luisa Anabalón Sanderson: Winétt de Rokha”; los siete hijos de ambos por los que “me he ganado la vida muy trágicamente” en diversos trabajos como “compra y venta de cuadros, muebles y obras de arte, venta de maquinaria agrícola, administración de fundos, corretaje de productos derivados de la agricultura, empresas de difusión comercial y publicación de revistas de alta cultura, financiadas con avisos comerciales, como ‘Dínamo’, ‘Sudamérica’ y ‘Multitud’”; su papel docente entre 1932 y 1934 a cargo de la Cátedra de Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Chile y el abandono de la misma “por razones políticas”; y su candidatura a diputado por Santiago en 1933, con “un programa marxista, claro y recto” por el que la oligarquía chilena, encarnada en el presidente Arturo Alessandri, “me estafó la elección”. Finaliza ese currículum declarándose traicionado por el Partido Comunista chileno y sus colegas escritores marxistas: “Perseguido y acosado por el régimen y por mis camaradas de oficio, creo sólo y no espero nada”.*

En marzo de 1942 será Winétt de Rokha la que, en relación con la correspondencia de su esposo Pablo de Rokha con H. R. Hays y que involucra tanto a aquel como a ella a nivel de poetas, le escriba al norteamericano en nombre de Pablo mientras este realizaba una gira nacional. El motivo de la misiva es informarle de la sustracción desde la imprenta y extravío del artículo que Hays enviara para el próximo número de la revista *Multitud* y solicitarle reenviárselo. Y resulta relevante que Winétt no duda en atribuirle ese hurto a los enemigos del clan De Rokha, lo que confirma la constante rivalidad hacia ellos que en cartas anteriores De Rokha no perdía oportunidad de enfatizarle a Hays: “Es indudable que aquí como en otras partes, actúa la Quinta Columna con sus espías y malvados”. En otra carta del 7 de diciembre de 1942, De Rokha le agradecerá a Hays el envío de “su hermoso poema”, que “irá en *Multitud*, en el número próximo”, e, insistiendo sobre lo mismo de la serie de correspondencia que lleva ya más de un año confiándole, volverá a pedirle “algún juicio suyo sobre *Morfología del Espanto*”. El 1 agosto de 1944, durante su gira continental por América, enviado por el presidente Juan Antonio Ríos, desde México, en una carta firmada por ambos junto a Winétt, le escribirá a Hays ilusionado ante la posibilidad de, en unos meses, visitar Estados Unidos y “estrechar su mano de verdadero compañero en la creación artística”, y explicándole que esto se debe a encontrarse realizando una misión cultural por veintiún países americanos que el Gobierno de Chile le ha confiado, y en la que “voy llevando un cometido colectivo de amistad y unidad americana, a fin de fijar mi posición autocrítica, en un libro que habrá de llamarse *Interpretación de América*, y que ha de ser, justamente, una composición y una exaltación de América”. De Rokha aprovecha además de, en vista de que él, según cuenta, ha aceptado que Chile le cancele solo los pasajes porque no pretende usufructuar de la nación sino “seguir ganándome mi pan y el de mis hijos con mi trabajo”, cumpliendo así “las tareas del trabajador intelectual al servicio de la democracia”, suplicarle a Hays que les facilite datos sobre dónde hospedar y “que haga todo lo que le sea posible por abrirme las tribunas universitarias, a fin de exponer mi pensamiento, y, fundamentalmente, mi intuición de escritor, acerca de los temarios que le incluyo”. En el temario adjunto le ofrece dictar dos ciclos de conferencias y un recital en tres sesiones a propósito de la historia de Chile y la estética del Panhumanismo, todo lo cual se lo hace llegar en detalle en un temario que incluye: dentro de las conferencias, abordar la geografía política y económica de Chile en relación con la explotación latifundista y la producción agrícola industrial y la identidad cultural y filosófica que De Rokha rastrea en la clase obrera y sus expresiones dionisiacas desde “la cueca y la alegría popular, como expresión báquica y trágica de un pueblo ardiente, que padece la existencia” hasta el “Dramatismo y epopeya del roto” y su conexión con

la “Afirmación continental de Chile, en apoyo a las democracias y a la hermandad americana”, cuestiones que en la visión rokhiana están puestas al servicio de la interpretación dialéctica que, a partir de Heráclito y los filósofos presocráticos y Hegel y la concepción materialista de la historia y Freud, Jung y Adler y las bases psicoanalíticas para concebir a la humanidad en la modernidad y las estéticas literarias desde Blake hasta Joyce, De Rokha siempre integró en sus escritos poéticos y ensayísticos, y sumando a ese conjunto un “Primer Manifiesto Literario del Panhumanismo, e invitación a la poesía colectiva” en la comunión de “H. R. Hays, el gran crítico de Norte América y nosotros, los solitarios americanos de Chile” con el objetivo de proponer “El pueblo, como materia del arte: cantos de masas, a la conquista de su categoría, por la nueva escala de valores”; y, dentro de los recitales, abordar los libros de Pablo de Rokha Los gemidos, U, Heroísmo sin alegría y Anecdótico y recuerdos de Infancia en un primer corpus textual, Satanás, Suramérica, Ecuación, Escritura de Raimundo Contreras, Canto de trinchera, Jesucristo, Oda a la memoria de Gorki, Gran temperatura y Cinco Cantos Rojos en un segundo corpus textual y Morfología del Espanto, Canto al Ejército Rojo, Carta Magna de Chile, Sinfonía Americana y Saludo Heroico a Norte América en un tercer corpus textual, todo lo cual incluye libros publicados e inéditos pero también otros de cuya realización no se cuenta con evidencia, como los últimos dos. Una última carta de Pablo de Rokha a H. R. Hays data del 27 de septiembre de 1944 y consiste en una respuesta en la que, explicándole que la visita de Pablo y Winétt a Estados Unidos programada para ese mes se ha prorrogado para octubre, en sus propias palabras, lamenta molestar a su colega y le agradece sus gestiones: “lamento profundamente todas las molestias y todos los trabajos que Ud. se está tomando por nosotros, junto con agradecerle con toda el alma”. En ese envío, De Rokha vuelve a recalcar en el proyecto aún en gestación de Interpretación dialéctica de América, poniéndolo esta vez en el centro de los objetivos de su visita a Estados Unidos, y llamándolo una tarea ya no solo rokhiana suya y de Winétt, sino incluyendo en la misma al propio Hays, lo que da cuenta de la retórica con que De Rokha hacía partícipe de sus intereses intelectuales al que acaso fuera en ese momento el mayor difusor de su obra en el continente, y en el mundo: “Como el objetivo absoluto del viaje consiste, luego de ganarse la vida como trabajador intelectual, cumpliendo un destino tremendo y libremente aceptado, en reflejar en Interpretación de América la sensación continental, yo, en nombre de mi oficio y mi destino de escritor, le agradeceré bastante todo lo que Ud. haga porque encuentre cauce y sentido, aquel proyecto tan amado por nosotros”.

La importancia de la correspondencia que Pablo de Rokha y H. R. Hays mantuvieron en la década de 1940 radica en las puertas que dicha relación abrió para el poeta, quien por esos años logra además por primera vez un reconocimiento nacional, el del presidente de la

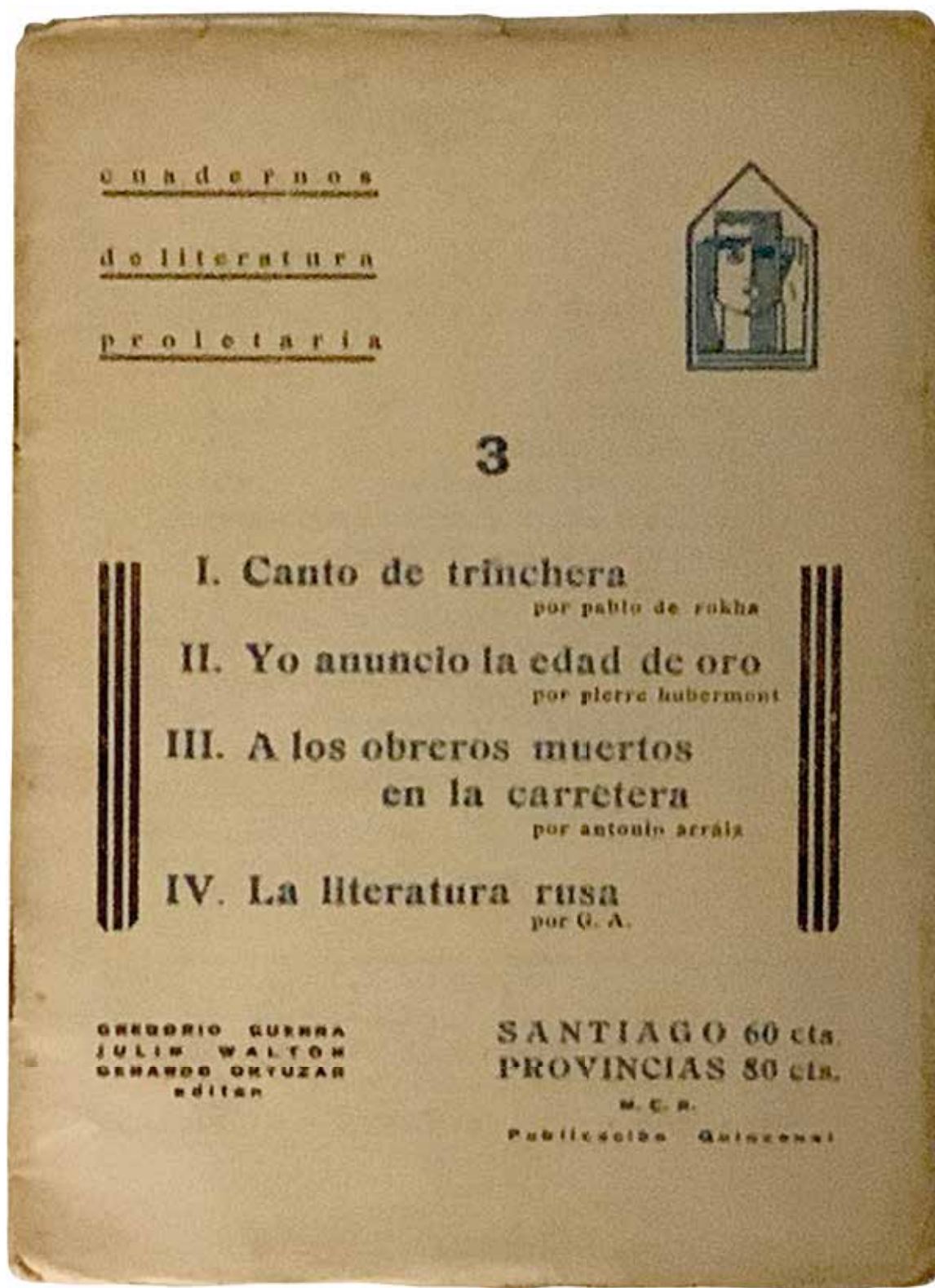
República Juan Antonio Ríos, que lo envía junto a su esposa, la poeta Winétt de Rokha, en una misión cultural continental por América. Desde luego, la amistad textual del clan De Rokha con el también poeta y además crítico H. R. Hays culminó con un encuentro en Estados Unidos entre el norteamericano y Pablo y Winétt en el marco de dicho viaje cultural que ambos estaban llevando a cabo para el Gobierno de Chile. Pero otros aspectos igualmente se conjugan en la intersección de circunstancias de la vida y la obra rokhianas a propósito de Hays: es por esos años que la revista *Multitud* alcanza su más alto prestigio, con colaboraciones internacionales que incluyen a exponentes tanto americanos del Sur y el Norte, como a europeos del Oeste y el Este; y de esa travesía entre letras y latitudes de De Rokha surgirá su obra teórica monumental sobre América, “Interpretación dialéctica de América: los cinco estilos del Pacífico”, que posicionará a su autor ya no solo en tanto poeta sino que además lo consolidará en su calidad de intelectual, boicoteado por diversos enemigos en su propio frente de la izquierda nacional, pero ensalzado por figuras tan notables como H. R. Hays fuera de Chile y las malas pasadas que la patria siempre le juega a los grandes poetas, como las traiciones políticas y poéticas que sufriera Pablo de Rokha.





CUARENTA Y UN POETAS JÓVENES DE CHILE.
1910-1943. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1943. (Véase Revista Multitud).

CANTO DE TRINCHERA. Cuadernos de Literatura Proletaria, Gregorio Guerra, Julio Walton, Gerardo Ortúzar – Editores. 18,5 x 13,5 cm. 10 págs. 1933.

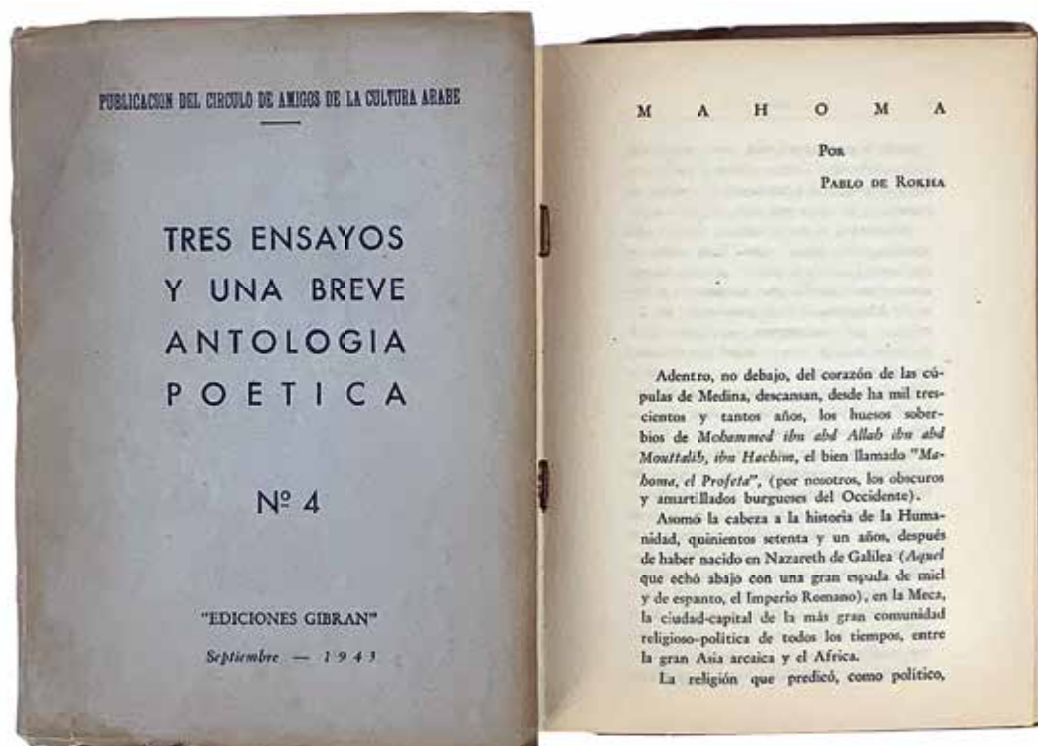


En el mismo 1933 de Jesucristo, Pablo de Rokha, que en ese poemario ya empezaba a incorporar su percepción de la historia y la política alineada con una visión filosófica materialista dialéctica, en el tercer número de la revista Cuadernos de Literatura Proletaria, publicará “Canto de Trinchera”, poema coincidente con la doctrina marxista en el que esta vertiente representará una especie de energía cósmica que moverá el universo histórico. Se trata de lo proletario en tanto fuerza de guerra. Entre estéticas cubista y futurista y filosofías heracliteana y nietzscheana, y en general en un tono profético y apocalíptico, y todo expresado en versos largos que recuerdan más bien los aforismos, De Rokha ofrecerá en su poesía comprometida una solución a la búsqueda de la humanidad respecto de una verdad que al fin la redima del pecado del capital. La ofensiva oriental soviética, aunque la Segunda Guerra está a seis años de desatarse, es retratada en las palabras e imágenes rokhianas comparada a un engranaje ontológico que expresa el ser hecho individuo como parte de un ser mayor: con “un orden preciso de máquina para la máquina sociológica, un orden pragmático y dinámico, un orden inmenso de valores expresándose por individuos con individuos hacia la unidad humana”, el sujeto echa a andar en un eterno desplazarse que lo vuelve multitud y multitudes, “de individuo a sociedad”, en una intensidad que, bajo el lente de De Rokha, proviene de un sustento científico: lo proletario es “la paloma de la congoja pitagórica, buscando su matemática”, su exactitud en un mundo en constante desajuste en relación con la justicia del humano hacia el humano. En la tierra, bella y buena como “la mujer desnuda en vino y leche y mundo” y fuente de existencia del proletario al igual que lo fuera para Raimundo Contreras, la ideología en que el poeta ha decidido conjugar su esperanza en lo sociopolítico adopta la figura de “la carne azotada y polvorienta guarida de piojos”, pero donde, sin embargo, lo dionisiaco inculca los gérmenes que infectarán la cruel pulcritud de la burguesía que “eructa en las iglesias acuarteladas”. Ese campo del que la luz del mundo se levantará desde las ruinosas tinieblas es la trinchera soviética en que los elementos hacen fusión y fisión y “La Internacional asoma los puños en la oda roja”: es el suelo primigenio en que “emerge el héroe proletario y los mitos heroicos” que descansan en el corazón arquetípico de “el toro rojo de la U. R. S. S.” que “invita al clan revolucionario”. Lo invita a un nuevo sistema, no económico, sino estético filosófico: el del “canto terrible, inmóvil, inmóvil encima del tiempo, en las últimas vigas”, que anuncia un mundo mejorado, un edén superior en el que “la belleza capitalista”, “la verdad capitalista”, “la grandeza capitalista de Occidente que basó mucha de su riqueza en la esclavitud de otros continentes”, con su cultura de axiomas y valores falaces, son expulsados del Paraíso, para reconstruir otro, en el cual los “Puentes, fábricas, hornos y usinas” que “con sangre y mugre humana se nutrieron, con sangre y mugre humana se

forjaron” sean devueltos al Pueblo y al Estado, lejos del “bandolero legal” y “foragido social” al que el Imperio “le ofrece el cielo por dinero”. El logro de todos estos ideales exige previamente de un hombre proletario que, en su abalanzarse intempestivo, se precipite entregado a “la matanza guerrera” en esos otros campos que, anti-edénicos, son los de la guerra, la guerra humana cuyo arquetipo es la eterna guerra universal predicha por Heráclito y retomada por Nietzsche, contienda de la que la poesía rokhiana, con sus recursos geométricos de aceleración del curso ya no de la historia y la política pero sí de la consciencia, da cuenta al observar la burocracia e hipocresía económicas que conducen al inminente conflicto y la incontestable desesperación: “el rabí siniestro administra los siniestros mataderos moviendo los peles, vendiendo los disfraces trágicos con los pálidos triángulos de la sonrisa; braman las trompetas, cae la carne llorante debajo de las ametralladoras, como flores se abren las granadas, los cantos bélicos encienden la virilidad rotunda, poderosa, tremenda, en cuadrados escuadrones, se ruge, se suda, se muerde las culatas de los fusiles con acento desesperado y amargo; y el hombre de negocios hincha la barriga, echado a la orilla del radiador eléctrico; la flor de las juventudes prepotentes llena las simas forjadas en los territorios alucinados, destripados, ametrallados, agonizando; las bolsas y los bancos dan inmensas carcajadas de cemento, y pelea la aduana en billetes; la filosofía afila las cuchillas en el sofisma, la iglesia bendice al asesino, los grandes poetas cantan la matanza y los ritos sangrientos del degüello; y el capitalismo escupe encima del mundo”. Es la guerra civil en el corazón de los Estados Unidos de América. Ese planeta próximo a estallar le legará a la humanidad no obstante el remanente necesario para crear un nuevo hogar en el centro arterial de Leningrado, cuyos torrentes sanguíneos, a la manera de la sangre crística en las leyendas medievales, purgarán la historia y la política, y también la poesía, que es el lenguaje desde donde De Rokha, con “Canto de trinchera”, se posiciona para cantar ese “hecho nuevo” que “despliega sus pabellones de salud en las ciudades ennegrecidas” y ese “valor de verdad” que “orienta las chimeneas”, preámbulos de “una gran tonada de alegrías que “precipita su actitud cósmica”, y que, lamentablemente, se podría decir, culminaron en la caída del Muro de Berlín y de la Central Atomo-Eléctrica de Chernobyl.



MAHOMA. Santiago de Chile, “Ediciones Gibran”, Publicación del Círculo de Amigos de la Cultura Árabe, Septiembre de 1943. 19,5 x 14 cm. TRES ENSAYOS Y UNA BREVE ANTOLOGÍA POÉTICA, N° 4. 160 págs. El poema de Pablo de Rokha: págs 21 a 49.



“La alabanza sea con Alá, el señor de los mundos”, se lee en el segundo verso, sin duda cosmogónico, de la “Sura Primera” del Corán. Pero si hubiera que alinear con alguna de las múltiples variantes históricas de dicha religión el poema en prosa “Mahoma” de Pablo de Rokha, publicado por el Círculo de Amigos de la Cultura Árabe en 1943, entonces cabría pensar en interpretaciones más místicas del islam –por ejemplo el sufismo–. Esto, debido a que, en el Mahoma rokhiano, en una especie de panegírico, tan común en la literatura árabe islámica y también preislámica, se destaca de dicho culto lo mismo que en Jesucristo y Moisés se aborda de las otras dos religiones abrahámicas, el judaísmo y el cristianismo, y que es a su vez algo que, en “Mahoma”, De Rokha atribuirá además en el reformador alemán Lutero y los filósofos chinos Lao-tsé y Kung-tsé: una “gran cosmogonía política”.

La noción de “gran cosmogonía política” en De Rokha nos remite a su propia Cosmogonía y a sus éticas y estéticas cosmogónicas desde las cuales, en ese y casi todos sus libros de

poesía, explica la historia y la política en su búsqueda de una verdad que unifique los esfuerzos religiosos y filosóficos humanos por dirimir la tragedia universal. Se podría afirmar que desde un punto de vista se adhiere a lo que Edgar Morin define como “la tolerancia compleja que debe reconocer la complementareidad de verdades contradictorias”. Pero, en particular en “Mahoma”, aquello reviste un tinte místico: el Alá “señor de los mundos” es la unidad del todo dentro de lo disperso, el ombligo cósmico desde donde se despliega la entropía pero hacia adonde también regresan a refugiarse todas las esperanzas. Por eso, en el final del poema, cuando Mousailima, profeta rival de Mahoma, le propone dividirse el mundo en una mitad para cada cual, el Profeta le responde: “Mohammed, enviado de Dios a Mousailima, el Impositor: Paz a aquel que practica la verdad. El mundo no pertenece sino a Dios Todopoderoso”. Las divisiones ideológicas y las soberanías nacionales, sean de carácter religioso o filosófico, en este Mahoma rokhiano se resuelven en la mística de la Divinidad en cuyo seno lo caótico, las luchas entre partidos y gobiernos, constituyen un asunto irrelevante frente a la pertenencia del planeta a ese Señor más allá de las convenciones geopolíticas. Este es un Profeta que da a conocer a un Dios, Alá, el mismo de judíos que de cristianos, en una faceta que une lo político a lo cósmico –algo que, cuatro décadas después, también Ernesto Cardenal ofrecerá en su Cántico cósmico uniendo cristianismo y sandinismo a las teorías astrofísicas de mayor importancia en su época–: la revolución religiosa musulmana es comparable a la revolución política marxista que De Rokha ya ha empezado a pregonar, y ambas a su vez están consteladas en el devenir cósmico de procesos estelares que crean la materia y en la materia, la vida en el planeta tierra.

De acuerdo con el poema de De Rokha, el islam viene a ser una cosmogonía político-religiosa que “expresa –partiendo desde el vértice religión-arte– la política dinámica del ser, socialmente existente, y en quien se defiende la existencia”, y Mahoma, “un Profeta-Poeta-Predicador cosmogónico, que escribió el poema del Código, porque su pueblo y su tiempo, como el de Moisés o Jesús, lo anhelaban”. Esto sugiere algo crucial en la poesía rokhiana respecto de Mahoma: el islam en calidad de vértice que, previamente a unir política y religión en el eje de lo cósmico, une arte e historia, o poesía e historia, lo que nos sitúa ante un poema de composición épica, que refiere lo mítico en la historia, pero por motivo más de lo mítico que de lo histórico. No es que la historia sea irrelevante: es solo que, para el poeta, lo mítico es el componente que permite comprender no solo la historia de la especie, sino además la evolución ontogénica del individuo. Desde luego, Mahoma es, como el autor dice, un profeta-poeta-predicador, o sea un yo, no un arquetipo, y habla y actúa a partir de ese yo poblado de vivencias que en el poema a ratos recalcan, como en Jesucristo o en Moisés, incluso el talante psíquico del mensajero

en torno a su misión universal. Lo que Homero nos mostraba con las tensiones entre Aquiles y Príamo hacia el final de la *Ilíada* en torno a la tragedia de los mortales, De Rokha nos lo muestra en el papel de guía del pueblo que este Mahoma heroico encarna como “político realista-oportunista-dialéctico, expresándose teocráticamente, cosmogónicamente, de acuerdo con su tiempo, con su país, con su pueblo”, y en su “táctica-estratégica” que dice haber sido “de tipo materialista, de tipo político-histórico, que intuye la dialéctica, como modo de comprender los fenómenos” que, universalmente, operan en todo proceso cósmico, hasta reducirse a su máxima expresión en la psiquis humana y sus pulsiones: “Actuaba como psiquiatra con su nación, como psicoanalista. Y si los dominó tan seguramente, fué porque los mejoró y los sublimó en los propios complejos, es decir, porque los expresó, conduciéndolos, ofreciéndoles la poligamia en el suelo y las huríes en el cielo, ya que los sabía sensuales, como hijos del desierto, ofreciéndoles un cielo material, gozoso, animal y divino, en el cual se comía y se dormía bien”, todo en una clara alusión al materialismo dialéctico filosófico, subyacente según De Rokha al deseo sexual en que el psicoanálisis descifró el motor vital de toda acción humana. Su Mahoma implica un conductor que, en suma, integra en la enseñanza del verbo, de lo que predica, las pasiones de la carne, a través de la cual la Palabra se recibe y es experimentada. En efecto, el Profeta parece afín a cierta idea de Jorge Luis Borges en torno al Corán: el Libro es la Palabra hecha libro. O bien, el Código escrito por puño y letra de Dios, y que el Profeta, traductor de lo inefable para otros, por gracia divina, traduce a lo que De Rokha denomina “el poema del Código”. Esto, en un tiempo histórico que permitía esos esfuerzos: “era la época en la cual arte y religión hablaban la misma gran lengua en tan dramático como idéntico lenguaje de símbolos-imágenes, porque la simbología imaginística, que les fué otorgada, como herramienta, fué, también originaria de la exacta raíz subconsciente arracional-irracional, y ambas corrientes, aún no diferenciaban su destino, luminosamente hundido en el caos del acontecer y la mitología; era la época esencial de las sustancias y los orígenes oscuros, en la cual los fenómenos de la conciencia, no tomaban la beligerancia grandiosa que les otorgó la civilización técnica, y la política recordaba aún la taumaturgia”. Esfuerzos que hoy, escribe De Rokha, entendemos como fenómenos psicopáticos en los que “el fenómeno estético expresa el fenómeno político, porque todo arte es político, y ocupa en el ser creador el sitio de la religión, la religión, cuyos dioses muertos, reflejan su recuerdo en el poema”. Tal condición de la religión y sus mensajeros desata en De Rokha la pregunta respecto de si Mahoma expresó o no la verdad y condujo o no a su pueblo. Y la respuesta que más adelante da es que sí comprendió el Código divino, porque, tras analizar y comparar al Dios tronante de Moisés y al Dios misericordioso de Jesucristo,

entendió que debía crear un Dios a imagen y semejanza del hombre, del Nazareno, para ofrecerlo a su pueblo con una nueva ley de unidad humana que acabara con la lucha de clases en que las tribus islámicas se debatían entre “la casta sagrada-feudal-patriarcal, explotadora-tradicionalista de los Koraisquitas, de la tribu de Hachim, clan guerrero plutócrata-aristócrata, formado por específicos fariseos religiosos y político-reaccionarios de la Kaaba y por la plebe popular de trabajadores camelleros, comerciantes y artesanos de menor cuantía, vagabundos, y fuertes beduinos libres en el día obscuro de luz y en la noche tremenda del gran desierto”. Estos últimos serán a los que Mahoma invite a seguir al Dios verdadero.

El Profeta revela a un Dios que, como los dioses griegos, están hechos a imagen y semejanza de lo humano, al revés de la mitología judeo-cristiana: son como Dionisio, el dios nacido del inmortal Zeus y la mortal Semele, así como también Jesucristo es obra de lo divino y lo humano, lo que los vuelve más cercanos al pueblo. En esta idea, De Rokha planteará todo su mundo histórico actual y lo trasladará al escenario de la irrupción del islam en el siglo VIII: todo el levantamiento proletario será, como en la dialéctica histórica del marxismo, parte de un movimiento y devenir que opondrán al explotado contra el explotador bajo un Dios que, como los dioses humanos de la Ilíada, sí toma partido en las batallas de los pueblos, auspiciando la victoria de los justos por sobre los impíos. De ahí que De Rokha escriba: “Los dioses son el reflejo de los hombres, y no los hombres el reflejo de los dioses. Un país pobre, indeterminado, triste, polvoroso, de paisaje inabarcable, poblado por vagabundos y tribus guerreras y hambrientas generará cultura de introversión místico - pastoril - sanguinaria, inocentemente feroz, cruel, fatal, cimentándose en la esclavitud y la antropofagia, por la miseria social de los súbditos; por eso el Dios de Abraham, era aficionado a los sacrificios humanos y le gustaba el olor a carne asada, por degüello; únicamente que, Abraham, gran patriarca revolucionario, superó los asquerosos y sanguinarios cultos antropofágicos y en el lugar que ocuparon los místicos antropófago-teófagos y el terrible dios necrófago, colocó (y abarcó toda la órbita del ambiente histórico-político) al Jehová batallador de los desiertos mesopotámicos, al cual, después, el legislador-profeta-poeta Moisés, convertiría en el Dios volcánico del Sinaí, en el Dios dramático de ‘El Decálogo’, barbudo y ególatra, salvaje administrador de huracanes y tempestades, injusto y obscuro, medio a medio del sol, en el Dios de Israel que pasara a cuchillo a Jericó, derrotada por las trompetas de la magia sádica; y, de ahí se desprende la dulzura social-doméstica, social-demócrata del Dios Único de Jesucristo, dios del apogeo israelita, como comunidad, dios de la unidad popular del Mesías demagógico, que predicaba la Misericordia”. Leemos que el Mahoma rokhiano supone conceptos verbales-visuales modernos como la social-democracia

y la unidad popular en tanto referentes de la justicia y la misericordia, y esto no es curioso: más adelante, De Rokha comparará a Mahoma y su actitud de guía frío en la estrategia pero apasionado en la revolución con “la cabeza helada y el corazón ardiente” del fundador de la URSS, “el héroe imponderable de todos los siglos: Vladimir Illich Ulianov Lenin”. Mahoma, comerciante como todos los árabes, será “el gran comerciante honorable de la política, el gran comerciante honorable, que desgarrar y arrasa e incendia el comercio y todas sus leyes, el gran comerciante sobrenatural y ‘divino’, según la tradición mahometana”, y el libro del Corán, así como los grandes libros de la cultura hindú, será “comercio versificado”. Pero un comercio místico, cuya exactitud proviene de la matemática de “la gran música esencial” de su pueblo. Nuevamente, se trata de un dios nietzscheano que, como el de El nacimiento de la tragedia, ofrece su lenguaje en la música dionisiaca: como el Satanás y el Jesucristo rokhianos, el Alá rokhiano es igualmente dionisiaco, surgido de las entrañas de la Tierra como de la médula del pueblo, de su instinto más pasional por evidenciar la verdad del ser, en la cual se asientan la de la religión y la política, siendo las tres provenientes de un mismo orden cósmico. Cuando Mahoma expresa que Dios es la unidad en que los animales diversos retornan a lo uno universal, se refiere a que a ese Dios había que acercarse por medio no de la doctrina ideológica, sino de la música: “el Corán no se leía, se cantaba, entendiéndose, como canto, y como canto, practicándose”. El Corán era el entendimiento y la práctica de la música dionisiaca hecha libro.

En “Mahoma” de Pablo de Rokha, por primera vez en la historia de la literatura chilena, dicho personaje es retratado por un escritor de un Chile que, en los años cuarenta, numérica y culturalmente, ya contaba con una de las mayores comunidades de inmigrantes árabes en el mundo. No debe extrañar, pues, el intento de De Rokha de, por una parte, pregonar las ideas del oriente marxista-leninista en una figura legendaria para los musulmanes y en ese entonces aún un poco exótica para América; y, por otra parte, generar una apertura hacia cierta explicación cosmogónica a partir de un culto específico, el islámico, y una visión más mística de su concepto de Dios y la Creación; todo con el fin de destacar la noción de una Divinidad bajo cuya esencia y totalidad las partes pierden el factor divisorio que las fragmenta, y se integran a la unicidad de ese Logos primordial. Unicidad aplicada no solo a las sustancias dispersadas en el tiempo y el espacio, sino además a las estructuras inaugurales de lo humano: la civilización, las soberanías, los individuos, que De Rokha en sus posteriores libros de poesía, según su trayectoria, seguirá abordando con cada vez mayor lucidez y templanza bajo el signo de que siempre la suma de las partes es mayor al todo que necesitamos conocer para vivir.



CANTO AL EJÉRCITO ROJO. Santiago de Chile, Ediciones Multitud, 1944. 8 págs. 34 x 24 cm. Edición limitada, numerada, de 500 ejemplares, firmados. Inscripción N° 22. Pablo de Rokha – Casilla 9837 – Santiago de Chile.

El 20 de Marzo de 1945, en San José Costa Rica, el Repertorio Americano publica una extensa entrevista de la escritora Claudia Lars (pseudónimo de Margarita del Carmen Brannon Vega) a Pablo de Rokha, que hemos considerado transcribir en este libro, debido a que nos revela la dimensión que adquiriera su obra en el viaje que hizo por América y Estados Unidos:

“Esta vez –como regalo inesperado– Chile me sale al paso en uno de sus más grandes poetas y luchadores, y me tiende la mano reacia y cordial –que es puente hacia la verdad de su corazón– saludándome con las palabras nuevas, despertadoras de ojos y cantos.

“Ya lo dije en un verso emocionado, tratando de esbozar el dulce mapa interior de esta país que no conozco:

“Tierra empinada en el sueño

Y en la realidad oculta.

Tierra que busco y encuentro

Por estremecidas rutas

Del clima de la poesía,

De alzados nombres en fuga,

De narración y reflejo

Y adivinanza y pregunta...

“Pero Chile no llega ahora con sus dones de ayer –tan vivos en el cariño y el recuerdo– ni me entrega los fulgores rostros que estuvieron a mi alcance.

“Hoy se yergue frente a mis ojos en este Pablo de Rokha –que me resulta un San Cristobalón desconcertante–, y que se me define como un hijo de su raíz más honda y de su más hondo palpitar.

“Pablo nos llega derrumbando y construyendo... Trae salitre, hollín de fábricas y multiplicada savia. Empuña el metal para oficio serviciales, y su bandera es de ancho amor y de sangre popular.

“Con él llega también la mujer que es su compañera de luchas y descansos, y con los dos, más adentro, los siete hijos ausentes que son amigos y colaboradores, la casa donde todos caben –hasta los yernos– y los mil detalles interesantes de esa rara guirnalda de vidas.

“Porque Pablo y Winétt de Rokha, vienen muy juntos, por vergeles y túneles, proclamando, sin decirlo, la seriedad y la permanencia de su amorosa unión.

“Descubro, durante mi charla con los nuevos amigos que la hija mayor, Lukó es pintora decidida, ya empeñada en realizar en el lienzo lo que su padre ha realizado en el libro. Leo después los poemas de Carlos, interesantes, novedosos, y con marcada tendencia surrealista.

“Poco a poco voy aprendiendo los nombres de los otros hijos: José, dibujante extraordinario; Juana Inés con su madura danza y Laura Patricia con su teatro inicial; el segundo Pablo, lleno de energía y jugando con las matemáticas; Flor, la benjamina irreverente que hasta hoy sólo es dueña de su inútil belleza, pero ya se adivina la más rica de todos.

“Examino con cuidado la revista Multitud –arte, política, economía, lucha social– entregada en siete mil ejemplares por edición y que los muchachos sostienen mientras los padres recorren el continente.

“Me hablan de las tareas del poeta, cuando fue profesor de la Universidad de Santiago; y de su candidatura a diputado, de su ir y venir por todo Chile en 1942, levantando los ánimos contra las potencias nazi-fascistas y tratando de que su patria rompiera relaciones con el Eje; viaje que le confirió importancia especialísima, y del que arranca su actual caminata por América.

“Y así me voy enterando de todo lo que gira alrededor de esta vida fecunda, y palpo su cosecha del hogar y de la calle; su violenta experimentación, su doloroso empuje y su heroica fuerza.

“Y porque Chile está en él con mar y gleba, con sudor y caballos, viñedos, esqueletos, minerales y nuevos hombres, yo me acerco a su potencia y su palabra sin medias tintas, deseando hacerle algunas preguntas, que creo descubrir en los labios los que le encuentran.

“Pablo saca paciencia de su buena salud y se prepara sonriente al asalto, mientras que yo me ovillo en la cama de su mujer y trato de portarme como una auténtica ‘reportera’.

—“¿Cuál es el motivo de su viaje y cuántos países piensa visitar? –es mi primera pregunta.

“Y Pablo contesta:

“El objeto de mi viaje es uno, sólo que tal unidad se expresa de dos modos divergentes: 1º, más que reunir el material para mi obra “Interpretación de América”, a fin de reflejar su ímpetu y su potencia estrechamente ligados, los hispanoamericanos con Norteamérica, y, un porvenir común requiere esfuerzos comunes. Norteamérica será lanzada a una sobreproducción de paz tremenda, (empleemos la palabra tremenda aunque paradójal) después de la guerra, a fin de originar en sus dominios la capacidad de absorber toda la cesantía bélica, y la sobreproducción, también bélica, de transición y emergencia a la cual está precipitada en estos instantes; como el mercado interno no podrá nunca, jamás, cubrir con la demanda la cuota enorme de la oferta, nosotros, los hispanoamericanos, deberemos constituir el campo de batalla y aterrizaje de la superproducción de mercancías y maquinarias del gran país del norte. Su potencial económico ha de volcarse sobre nosotros. Pero como nosotros no estamos industrializados, seríamos saturados por los productos elaborados en los Estados Unidos, si los Estados Unidos no nos ayudan a capitalizarnos e industrializarnos. Ha llegado entonces el gran

minuto auroral y espectacular de Hispanoamérica, la gran época histórica del enriquecimiento natural, adentro del régimen capitalista, la gran época histórica de ingresar al capitalismo y vivirlo en todas sus formas, capitalizados, industrializados, proletarizados, a objeto de ser el gran mercado de consumo del mundo del futuro y el gran comprador y vendedor, no ya de las materias primas de ahora, sino de las materias elaboradas, que procuran el mayor standard de vida que es capaz de crear el capitalismo, hasta que las contradicciones del régimen originen la superación del régimen.

“Interpretación de América” ha de ser el retrato social, económico, financiero, político, comercial y cultural del hemisferio.

“Allí tiene usted, Claudia Lars, quizás enfáticamente, o quizás, con ilusión de entraña y servicio, trazada la trayectoria superior de mi libro y de mi vida, en esta gran hora sagrada de la historia y en este día grande, cuando el Ejército Rojo golpea las puertas de Alemania con la culata de los fusiles...”

—“¿Cuál entre sus libros ya publicados tiene mayor arraigo en su corazón?

—“Siempre el último, y más que el último de los publicados, el que voy a publicar, el inédito, en materia de poemas, que, naturalmente, es la materia fundamental de mi existencia:

“CARTA MAGNA DEL MUNDO”.

—“Desearía saber un poco más de su vida y la totalidad de su obra.

—“Cincuenta y un años. Nací a la orilla de un gran río y casi a la orilla del mar, en Lican-tén, al pie de los contrafuertes cordilleranos y las montañas de la costa de Chile. Mis antepasados arrancan sus orígenes de Castilla y Vasconia. Siete hijos y catorce libros. Después de haber hecho con Winétt de Rokha, compañera de toda la vida, durante veintiocho años, veintiocho largos, anchos y trabajados años, un oficio sagrado del oficio de escribir y de servir al pueblo, con este oficio, como militancia. Escribir es, para mí, definir y crear los fenómenos. Estimo que todo arte es social y político, desde el Dante a Bach, a Beethoven, a Whitman, a Rimbaud, a Nietzsche, a Isidore Ducase, conde de Lautréamont, a Paul Eluard, a Tristán Tzará, a Charles Peguy, a Ford, el gran poeta americano, o a Williams Carlos Williams, amigo del que le está hablando, o a Hays, el inolvidable compañero. La catedral gótica es la expresión política de la Edad Media, y Don Luis de Góngora y Argote, forjador de la recuperación de la imagen por la literatura, traslada a la literatura el “plateresco” y el “bizantino”, que corresponden exactamente a la caída del feudalismo y al nacimiento de los primeros burgos, es decir, a un arte suntuario y de ornato, que tiene su réplica popular en él mismo, a través de sus romances. El profetismo de los hebreos es un profetismo social y político, y los mayores cantos de la antigüedad judea,

como los coros y los monólogos de la tragedia griega son los cantos políticos. Usted encuentra en el Prometeo Encadenado, por ejemplo, toda una gran tesis política y una gran tesis social, (político-social de la liberación helena), lo mismo que en Laotsé y Litaipó (en el corazón de la China), el contenido de un planeamiento histórico-dialéctico de su lucha de clases, o en Gustavo Adolfo Bécquer, cantor del dolor del hogar español, estremecido por el aliento de la Revolución francesa, que va lamiendo como un océano de liberación la forma caduca y posfeudal de su arcaísmo castellano; Bécquer llora la caída de las hojas de un pasado de “interior”, que ya busca la vida pública de las grandes y estremecidas urbes; sus golondrinas son las golondrinas melancólicas del sentimiento subjetivo y hogareño, provincial y pequeño-burgués, que emigran hacia la inmensa vida contemporánea.

“Yo busco lo heroico, lo busco como el acento de la epopeya social moderna.

“Estimo que la forma la da la historia, que toda forma es una creación de minorías para mayorías, y que, como creación, es una anticipación minoritaria al ascenso normal de las muchedumbres y de las multitudes sociales.

“El contenido ha de generar su forma, su propia forma, y, como todo contenido es político, toda forma es política, porque es la expresión de un contenido político, es decir, política en cuanto a la periferia de un núcleo social y su herramienta. No es posible vaciar contenidos de hoy en formas caducas o en formas arcaicas. Es posible, pero implica el retorno a la infancia (en el terreno psicológico) y el retorno a la infancia en el terreno psicológico es como en el terreno biológico, implica la neurosis, la patología, el arte de la decadencia y de la psicastenia estética.

“Bajando a la realidad geográfica, ¿qué puede decirme de la nueva Guatemala?

“—Que veo un pueblo dichoso y asombrado, asombrado de que la libertad sea tan sencilla y tan humana, y un gobierno (me refiero a la Junta Suprema), integrado por gente honrada, capaz, honesta, con sentimiento americano del patriotismo, secundado por dos asambleas, la constituyente y la legislativa, que demuestran que la democracia, cuando es practicada decorosamente, entrega el poder al pueblo y el pueblo elige los mejores.

“—Y de Chile, ¿qué puede decirme?

“Soy un enamorado de mi país, lo estimo y lo aprecio como a una persona. Nosotros estamos organizando a la altura de las mayores democracias del mundo, conquistando la libertad económica, madre de toda otra forma de libertad, y trabajando por la dignificación definitiva del pueblo de Chile, uno de los más altos y heroicos de la tierra. Chile es un país

potencialmente rico, porque es rico en materias primas. Además, es enormemente hermoso. Su gente es valiente, decidida y “corajuda”, hombres muy hombres y mujeres muy mujeres. Espero que logremos el porvenir que merecemos.

“Pablo mira el reloj y asegura que en Chile se almuerza a las doce, mediodía. En el comedor del Pan American habla, de amigo a amigo, con el mozo de servicio. Gasta apetito envidiable, y como su esposa trae –por el abuelo materno– sangre irlandesa en las venas, nuestra conversación tiene que girar en torno a los escritores de Irlanda, especialmente los que pertenecen al renacimiento actual, iniciado por William Butler Yeats.

“Una taza de café de la Antigua y un pase por el Parque Centenario cierran la primera mañana de una amistad que se inicia.

“Ya en mi cuarto de trabajo, las rotundas y punzantes estrofas de ‘CARTA MAGNA DEL MUNDO’, me dicen sobre Chile más que todo lo que Pablo pudo expresar de viva voz:

“Tus castaños no dan castañas, dan chiquillas estupendamente desnudas,/ relojes de chocolate, Champaña de Francia,/ quesos de cielo, whisky milenario, charqui de león imperial,/ palomas y manzanas, / y tus álamos trágicos dan guitarras desesperadas / que curan la tristeza con el suicidio, o inmensos cantos de infancia”... C. L.



EPOPEYA A NORTEAMÉRICA (DE LOS POEMAS CONTINENTALES).

Costa Rica, Repertorio Americano, Viernes 30 de Marzo de 1945. Tomo XLI, N° 19 – Año XXV, N° 985, págs. 197 a 301. Edición bilingüe Inglés-Castellano. Traducción de H. R. Hays. Posteriormente serán incorporados a la ANTOLOGÍA 1916-1953. Editorial Multitud, 1954, págs. 340-346.

Epopeya a Norteamérica

Por Pablo de Rokha
(Ex el Rep. Amer.)

*El arado y la Biblia se forjaron la médula de águila, de máquina de fábrica, pocho de hierro, hecho de fuego y madre activa,
y tu dictamen republicano, emergió de los hachazos santos, de los leñadores,
como un volcán dentro de una lágrima rubia, en la pupila azul de los puritanos;
dulce y fuerte de condición, la agricultura resplandece en la zona sagrada de tus ciudades inmortales, tentaculares, grávidas,
y Dios relampaguea en tus techos,
con el alarido del individuo inmortal por el infinito, como el más cotidiano de los paisanos democráticos,
entre la buena voluntad de tus anchas leyes justas;
la polema del sol sobre picotas la epopeya monumental de tus héroes,
los que reanegen voces, desde la muerte y el corazón de la tierra, a habitar en la inmortalidad, eternos, completamente bañados por los siglos de los siglos.*

*Condecorados de sencillez, Lincoln, Jefferson, Jackson y el estupendo campesino Franklin,
ingresan a la humanidad definitiva,
en uno de los cuatro caballos del Apocalipsis, justicieros y primitivos de tónica,
con el globo del mundo en cada mano blanca.*



De izquierda a derecha: Pablo de Rokha, Wladimir de Rokha y el editor del Rep. Amer. (1945).

Epic for North America

By Pablo de Rokha
Translated by H. R. Hays

The plow and the Bible forged your marrow of eagles, of machines, of factories people of iron, made of fire and honey-suckle, and your republican dictum, sprang from the hallowed ax strokes of the woodmen
like a volcano within a tear, golden in the blue eyes of the puritans; grown sweet and strong, agriculture glitters in the sacred fame of your immortal, pregnant and tentacular cities
and God flashes like lightning in your people, with the outcry of the individual immortal through infinity, as the most quotidian of the democratic countries, within the good will of your broad, just laws; the sonorous out-dove pecks at the monumental epic of yours heroes who are raised again from death and the heart of the earth to live in immortality, eternal, entirely bathed in century on century.

Adorned with simplicity, Lincoln, Jefferson, Jackson and Franklin, the stupendous peasant, enter genuine humanity upon one of the four horses of the Apocalypse, just, whole, solemnly primitive, with the globe of the earth in each white hand.

Country where industry roars and the cow of agriculture bellows, in which great masses already sing the victory of democratic banners beneath the cherry trees of Washington, fulfilling the huge duty of smiling upon the mutilation of their young heroes, or they give battle in the trenches, embracing the starry standard, united for the salvation of the world with the golden sword of the armies of Soviet Russia or the great armed will of England; you demand a peaceful life of winter hearthstones, love and a habitation in which all that explodes is the fragment rural grenade, religious with gentle rusticity, bathed with resin like the body of a naked woman, you long for the republican peace of your universities, you love the plane and the hoe, man's huge, infinite, iron tools; axes, crowbars, shovels, the sickle and the hammer, and, even though in your inmost heart the Negro is wailing, the imperialist curse of your melancholy enigma, and finance caping howls behind the back of the workers' unions which are the granary of liberty and future dignity, you, your spirit, you, the flank and glory of your sacred mothers pouring out a religious content, North America, you extend your priestly gesture over history and Roosevelt is the great prophet, the great chieftain, the great patriarch who, from the Sims of the White House, blesses the contemporary epic, pure nation of citizens who are soldiers, without knowing it because they have achieved happiness, peaceful republic you make tremendous war, energetically you rise up against fascism, crown with rural poppies and the bleating of flocks with the dew of rural people and the odor of cattle and prayers, clasping the sacred sword of George Washington, striking off the head of the fifth column with a blow, you hurl yourself into the world battle for the liberation of all peoples, country of Whitman, soldier of God.

País en el cual la industria ruga, y, brama la vaca de la agricultura,

en el que enormes masas, ya cantan la victoria de las banderas democráticas bajo los cerezos de Washington, cumpliendo el deber tremendo de sonreír a la mutilación de sus jóvenes héroes,

o dan la batalla en las trincheras, abrazando el pabellón estrellado,

unidos por la salvación del mundo, a la espada de oro de los ejércitos soviéticos de la U. R. S. S., o a la gran voluntad armada de Inglaterra;

tú clamas por la vida tranquila de las chimeneas de Invierno, por el hogar y el amor en el cual estalla, únicamente, la granada olorosa, rural, religiosa de la leña rústica, bañada de resina, como un cuerpo de mujer desnuda,

tú anhelas la paz republicana de tus universidades, tú amas la guelga y el azadón, las estupendas, infinitas herramientas del hombre, las hachas, las barretas, las palas, la hoz y el martillo,

y, aunque en todo lo hondo de tus entrañas llora el negro, la maldición imperial de su enigma melancólico, y el gran capital aulla a la espalda de los sindicatos obreros, que son el granero de la libertad y de la dignidad porvenirista tú, tu espíritu, tú,

la cadera y la belleza de tus madres sagradas, Norteamérica, derramando contenidos religiosos, extiendes encima de la historia tu actitud sacerdotal,

y Roosevelt es el gran profeta, el gran caudillo, el gran patriarca que bendice desde la Casa Blanca (Sinaí de la epopeya contemporánea)

una nación pura de ciudadanos que son soldados, ignorándolo porque logran la felicidad;

república pacífica, que hace la guerra tremenda, energicamente, te alizaste contra el fascismo, coronada de amapolas agrícolas y baldíos con rocío de gentes rurales, y olor de reces y de preces,

empuñando la espada sacratísima del General Jorge Washington, dando un tajo le partiste la cabeza a la Quinta Columna,

y te arroja a la batalla mundial, por la liberación de todos los pueblos, patria de Whitman, soldado de Dios.

Antiguo y oscuro varón de Chile, lleno de pueblos en gestación telúrico-ciclopédica, bisnieto de Dionysos, pongo mi planta firme de fuerte ensamble americano, sobre tu tierra, hoy de luto por tantos amados hijos de tus hijos y te abrazo, en ademán de militar, Norteamérica, llorando por adentro, para no dar vergüenza a mis antepasados, de pólvora;

hijo del mito, me sobrecoge el atombro, padre del amor, ante tu bandera, ando de rodillas tus montañas, y me doy a cantar con pecho abierto de toro de Chile, tus minjeres y tus ciudades, o sollozo en tus cementerios de eternidad y lágrimas,

Únicamente el grande muy grande es grande y es sencillo, y, únicamente tú das la sensación de la planta regada con horror, dando dulces frutos;

el rugido del metal feroz de California y sus andrajos más preciosos,

baña la paz agraria de tu protestantismo, y el colossal oullido del ciudadano racional, a quien trituro la fábrica, es el canto de llanto amargo de tu proletariado; de enfrente, te parece a un dios de espaldas a cuyo derecho y a cuya izquierda comienza el mundo,

A man of Chile ancient and obscure, full of great peoples about to be born in earthy cyclopean drama, great grandson of Dionysus,

I set my foot firmly, in strong American unity, upon your earth, today in mourning for so many loved sons of your sons, and I embrace you with a military gesture, North América, weeping within me so as not shame my uncesters in the dust;

son of myth, fear overcomes me, father of love, in the presence of your flag,

I kneel to your mountains and I give myself up to singing, with all the lung power of a Chilean bull, your women and your cities,

er in your cementerie, I sob with eternity and tears,

Only the great, the very great, is great and simple and you create the single impression of a plant watered with horror bearing sweet fruits;

the roaring of California's ferocious metal and that more precious which goes in rags

is bathed by the industrial peace of your protestantism and the colossal yell of the rational citizen, crused by the factory, is the bitter song of your proletariat;

From the front you seen like a god with his back turned, at whose right and left the world begins,

and the world belongs to you, relatively,

by reason of the great yellow tune of surplus value.

Your masses wave like banners in the hurricane of the century and many millions of workers have put aside their class consciousness, heroic and definite,

for the conquest of the beautiful rose of peace and victory; unemployment does not terrify your multitudes, your post-war hordes, with its famine-ridden arses and yellow skeletons because the world cripple shall have soil to till with his stumps and the home town, receiving the ruined and crucified whom it delivered up to the fascist war will plant them like a tree in its breast.

Your republican architecture is a sonnet in steel in which faith flourishes, precisely, like a forgetmenot, and Browder is the enormous man at the service of his country, the working class and popular citizenship, the citizenship of Roosevelt, behind the Atlantic Charter, the citizenship of the Chicago martyrs,

most, like the trophies of independence, creator of skyscrapers upon whose cupolas the sun ascends and the victims of the moon wail;

your economic industrial capacity bathes political action and your financial position already threatens, your oceans with its oceans of riches in a formidable wave of huge blood,

so the ax of the quaker preacher sings in the depth of your merchant world like a pure dove

or Henry Wallace, a colossal cornplant, poses the agrarian problem with the prophetic accent of the Last Supper among great financiers and speculators;

your multimillionaires suspect that Jesus Christ was an honorable Galilean business man

and deliver up to capitalist society pictures, bought with the sweat of the proletariat, because they are good and just men whom money uses as an instrument of the administration and the earth undermines them in its depths,

and upon one eternal day, lie the eyes of God, they go before the tribunal of posterity, seated upon white marble, terrible, omnipotent, triumphant, but eaten away and empty like the bark of a great tree or great banners of absence for death is not subject to the law of supply and demand and

y el mundo te pertenece, relativamente,
por la gran tonada amarilla de la pluralidad.

Tus masas sociales ondulan como banderas, bajo el huracán del siglo,
y muchos millones de trabajadores deponen su sentido de clase,
heróicos y definitivos,
por la conquista de la rosa hermosa de la paz y la victoria;
la desocupación pública no aterra a tus multitudes ni a tus
muchedumbres de la post-guerra; con sus robeses de hambre
y esqueletos amarillos,
porque el lisiado mundial habrá de arar la tierra con sus mu-
ñones,
y la aldea natal, recibiendo el crucifijo destruido que le entregó
la guerra fascista, lo plantará en su pecho, como un árbol.

Tu arquitectura republicana es un soneto de acero, en el cual
la fe florece exactamente, un *un-murderer*,
y Brandeis es el hombre enorme al servicio de la patria,
la clase obrera y la ciudadanía popular, la ciudadanía de Roosevelt,
a la espaldas de la Carta del Atlántico la ciudadanía de los mártires de Chicago,
eminencísima, como los trofeos de la Independencia,
creadora del raciocinio, a cuyas cúpulas asciende el sol, y gimen
los violines de la luna;
tu potencial económico-industrial-bancario baña el devenir
político.

y tu situación financiera, ya amedrenta a tus océanos con sus
océanos de riquezas, en oleaje formidable de grande *sangre*
grande.

si el hacha del predicador cualquiera canta al fondo de tu
mundo mercantil, como una paloma para,
o el maíz colorado de Henry Wallace plantea el problema agrario
con el acento augural de la Última Cena,
entre grandes hombres de especulación y finanzas;
tus multimillonarios sospechan que Jesucristo fue un honorable
comerciante galileo.

y entregan a la sociedad capitalista los cuadros comprados
con el sudor proletario, porque son hombres buenos y justos,
a quienes la moneda usa como intermediarios del régimen, y
la tierra toca en sus entrañas,

y un día eterno como los ojos de Dios, van al tribunal de la
posteridad, centados sobre mármol blanco.

terribles, omnipotentes, triunfales, pero comidos y tales como
cortezas de encina o grandes banderas de asenillo,
porque la muerte no está sujeta a la ley de la compraventa en
los mercados de valores;

junto a la iglesia está la usina, el canto-lamo de Sandburg
emerge del vientre estupendo del monopolio de salchichas,
y la doncella americana,

nadie absolutamente sabe si es más soldado cuando es madre o
es más madre cuando es soldado,

pero es humanamente divina, porque es divinamente humana,
toda amada, toda frenal, toda herida por Dios en las entrañas,
con la flor de la maternidad democrática,

pare hombres grandes y sencillos como un atado de espigas
maduras,

y es la gota de agua y de dolor sobre la cual desahoga el
honor de Norteamérica.

Fuja y anda tu carro de cebada, y, un arón imperial picotea
tus cabellos,

bariles de whisky ardiente y el tabaco de Walter Raleigh
confortan tus atardeceres urbanos,

y la granja abraza a la ciudad con su bramido de leche,
chaquetas de cuero de potro obligan al chofer nevado como un
mucho campo de batalla.

the market price;

the factory is next to the church—the midwest chant of Sand-
burg emerges from the stupendous belly of the sausage me-
nopoly and the American virgin,

no one, absolutely no one, knows if she is more of a soldier when
she is a mother or more of a mother when she is a soldier
but she is humanly divine because she is divinely human, wholly
loved phoshy Centre, wholly wooed by God within through
the democratic flower of maternity,

she gives birth to great, simple men as field bears mature grain
and it is a drop of water and pain that the honor of North Ame-
rica pours over her.

Your corn full of barley pushes and sweats and an imperial
eagle pecks at your hair.

barrels of burning whiskey and Walter Raleigh's tobacco com-
fort your urban evenings

and the farmhouse embraces the city with its milky maring,
leather jackets cover the automobile driver upon whom snow
falls as upon a broad battle field,

and you produce the happy standardization of disciplines,
mass production, like great jars of jam, of child health in your
contemporaries.

Millions and millions of anonymous hearts inhabit your sky-
scrapers,

humanity packed together, stiff with cold, seeks refuge and
sentience and protection back to back.

solitude against solitude, rubbing shoulders,
tears against tears, dream against dream in the infinite soli-
tude of all things.

beneath a firmament inhabited by business men,
upon a great land, peopled with fantasms, peopled only with
dreams of the dead and speculations of the past,

peopled with a funeral past and great, sad cries, North America;
shot through with village mysticism transfixed with eternal
mysticism, your voice of the prairies, of the mountains, roar-
ing, lacustrine, afflicted and yellow through the spirit,

you confronted technique and created your myths, tearing them
from your heart,

your culture, your liberty, your greatness, before which we take
our stand, stupefied.

we, the fliterates of the South, North America,
owners of raw materials and the great Spanish ocean.

children in the midst of the golds and iron which provides us
with hunger.

timid with unique heroism at the foot of the mountain, which
dominated our ancestors:

yes, North America I acclaim your democracy of steel and ce-
ment,

the triangle of great powers against fascism and the three point-
ed star at whose corners glitters Roosevelt, Stalin, Churchill,

you, Roosevelt, ("fisher of men" according to the Scriptures)
but remember that Jesus of Nazareth was just and was not rich
and that the rich crucified him, the rich against the rich in a
great conflict,

remember God and grant credits for the industrialization of
your brothers,

remember that the greatness of the stars defines the greatness
of the sun, father of man and of the light that enlightens us,

and remember the "vanitas vanitatum et omnia vanitas" of ashy
Ecclesiastes.

And do not oppose history. O democratic empire,
for man makes history as much as history makes the man, do
not oppose history,

affirm it with the specific maturity of your administration.

Like a marine eye, Chile smiles at you with the face of its ever-
lasting mountains.

*y produces la alegría standardizada de la disciplina,
en serio, como grandes tarros de conserva, en función de la
salud infantil de tus contemporáneos.*

*Habitan tus rascacielos, millones de millones de corazones
anónimos,
es la apretada humanidad aterido, que busca refugio y sentido
y amparo, espalda contra espalda,
soledad contra soledad, restregándose,
llanto contra llanto y sueño contra sueño, en la soledad infinita
de todas las cosas,
debajo de un firmamento habitado por hombres de negocios,
encima de una gran tierra, poblada de fantasmas, poblada,
únicamente, de sueños de muertos y expectativas, que son
pasado,
poblada de pretérito funeral y grandes gritos tristes, Norteamérica;
atravesada de misticismo aldeano, clavetada del misterio
eterno, rugiendo, tu voz campestre, montañesa, lacustre, afli-
gida y amarilla por el espíritu,
se enfrentó a la técnica y, creaste tus mitos, arrancándotelos
del corazón,
tu cultura, tu libertad, tu grandiza, frente a frente a la cual nos
plantamos, estupefactos,
nosotros, los analfabetos del Sur, Norteamérica,
propietarios de las materias primas y el gran Océano español,
criados entre el oro y el hierro, que nos dan hambre,
encogidos de heroísmo singular, al pie de las montañas, que
dominaron los antepasados;
sí, Norteamérica, aclamo tu democracia de acero con cemento,
el triángulo de las grandes Potencias del antifascismo, y la
estrella de tres triángulos por cuyos ámbitos relampa-
guean Roosevelt, Stalin, Churchill,
(tu Roosevelt, el "pescador de hombres", según el Evangelio),
pero acuérdate que Jesús de Nazareth era justo y no era rico, y
que los ricos lo crucificaron, los ricos contra los ricos, en gran
pelea,
acuérdate de Dios y abre créditos a la industrialización de tus
hermanos,
acuérdate que la grandeza de las estrellas define la grandeza
del sol, padre del hombre y de la luz que nos ilumina,
y acuérdate del vanitas vanitatum et omnia vanitas del Esle-
niastés de ceniza.*

*Y no te opongas a la historia, oh! imperio democrático,
porque el hombre hace la historia, tanto cuanto la historia hace
al hombre, no te opongas a la historia,
afirmala con la maduración definitiva del régimen.*

*Como un ojo oceánico, Chile te sonríe, con la cara de sus mon-
tañas de duración indefinida,
(mi país infantil, serio y justo por el manejo nacional de la
espada y el caballo, y la costumbre de ascender volcanes),
o Hispanoamérica comprende la política popular del "Nuevo
Trato",
oh! gran amigo, qué difícil es tener amigos ricos, oh! gran
amigo de tus amigos, Norteamérica,
la bandera de la estrella inmortal te habla del alma desde un
garganta.*

*Escucho el rumor de tus pasos encima del siglo,
la voz de Roosevelt como la voz de Esquiel, en la antigüedad
mesopotámica, el alarido de violoncelos de New York,
y el resuello internacional de tus grandes poetas.*

*Todas las razas conviven, comiendo tu pan contigo,
tu pan fraternal, que es tu pueblo, tu pueblo y tu pan sustan-*

*(my childish country, serious and precise in the management
of the horse and the sword and the custom of climbing vol-
canes)*

*and Spanish America understands the peoples' politics of the
New Deal,*

*o great friend, how difficult it is to have rich friends, O great
friend of your friends, North America,*

*from my throat the banner of the immortal star speaks to you
of the soul.*

*I listen to the sound of your footsteps above the century,
the voice of Roosevelt, like the voice of Esquiel in Mesopotamian
antiquity, outcry of the violoncellos of New York,
and the international breathing of your great poets.*

*All races come together to break bread with you,
your fraternal bread, which is your people, your people and
your bread, substance of American unity,
and your soldiers struggle for the liberty of the world;
since the bison could be a lion of agriculture it is the tutelary
god of your shield and the eagle, those of your banner;
rigorous and collective in democracy,
freighted with eminent order, ecumenical, you advance "on the
road of progress" adorned with American dollars
and from the bowels of overproduction the contradictions of the
social order cry out;*

*your tranquil and democratic people and your capitol in which
the canvasses of Rembrandt are hung in the public highway
over the archimelodic conjugation of management and mad-
ness creates an impression of greatness;*

*in great barrels of sun you preserve the marvellous foam of
ancient goblets*

*and Don Quijote travels down your tradition with his sword
unsheathed, striking to the left and right, the populace look-
ing on,*

*because your nature is the stuff of greatness and your grand-
fathers are the homemen of Cromwell;*

*your democracy belongs to you, it is yours, this Democracy,
and you have to transcend it within your self;*

o beloved and flashing country,

*o fraternally dear giant of the North, man's problem is your
problem and your destiny is the destiny of man and his great
enigma of distribution solved,*

*for this reason my social note surrounds you, anoints you with
holy oil and ferocious grapes,*

*my song of energy and adventure in which there exists an un-
hundred eggs of their mates,*

my song, the most archaic and contemporary of all songs,

*my song of energy and adventure in which there exists an
unheard, natural order*

and what is problematic takes the patriarchal form of a fruit.

*Gigantically the monopolies collide like crocodiles between sup-
ply and demand,*

*hunger in society emerges from overproduction, in the heart
of enormous stocks of products and stoppage opens its jaws,
sinking its huge and terrible teeth in the great government of
Roosevelt,*

*colossal riches create the conditions for colossal poverty in the
dark belly of the administration*

*and the administration turns the sword of its antagonist against
itself*

*because private property does not fulfill the human goal of serv-
ing society with the stimulus of collective aims, basis of the
blood of valor,*

*and it consumes itself like a great flame of autumn leaves in anar-
chy, in the midst of organized disorder.*

cial para la unidad americana,
y tus soldados luchan por la libertad del mundo;
como el bionte es un león de la agricultura, él es el dios tutelar
de tu escudo y las águilas tu bandera;
riguroso y colectivo en la Democracia,
cargado de orden egregio ecuménico, avanza: "por el camino del
progreso", condecorado de dólares americanos;
y, desde las entrañas de la sobreproducción, gritan las contra-
dicciones del régimen;
da la sensación de la grandeza, tu gente tranquila y democrática
y tu Capital, en donde las telas de Rembrandt están colgadas
en la vía pública, sobre la conjugación archimelódica de locura
y conducta;
en grandes barriles de sol guardas la espuma maravillosa de
los antiguos vasos,
y por tu tradición camina Don Quijote, con la espada desenoja-
nada, dando mandobles a derecha y a izquierda, contra la
canalla,
porque eres grande de índole y son tus abuelos los caballeros
amavillos de Cromwell;
tu Democracia te pertenece, es tuya, tu Democracia, y tú la has
de superar en ti mismo;
oh! país amado y relampagueante,
oh! querido y fraternal gigante del Norte, el problema del hom-
bre es tu problema, y tu destino es el destino del hombre, el
destino del hombre y su gran enigma circulatorio y solu-
cionado,
por eso, mi acento social te cibe y te unge de aceite santo y
unaz feroces,
mi canto, en el cual anidan cien cóndores, y los doscientos hur-
vos de sus hembras,
mi canto, el más arcaico y contemporáneo de todos los cantos,
mi canto de energía y de acentura, en donde se impone un
orden inaudito a la naturaleza,
y lo problemático adopta la forma patriarcal del fruto.

Gigantescos, los monopolios se entrechocan como cocodrilo,
entre la oferta y la demanda,
de la superproducción emerge el hambre social, en el corazón de
los enormes stocks de productos, y la cesantía abre las fauces,
planteando la estúpida dentellada horrorosa al Gobierno grande
de Roosevelt.
la riqueza colosal crea las condiciones de la miseria colosal, en el
oscuro vientre del régimen,
y el régimen empuña la espada de lo antagónico contra sí
mismo,
porque la propiedad no llena el fin humanístico de servir a la
sociedad común de energía y plataforma colectiva, base de
sangre del valor,
y se consume como una gran llama de hojas de otoño en la
anarquía, entre el desorden organizado.

Aquí suda el obrero y la joven señora, tan hermosa como
cien naranjas,
el trabajo es sagrado como la oración de la tarde,
y nunca tan preciosa estuvo la señorita americana, como en aquél
instante cuando brillaba entre las verduras definitivas,
como una gran manzana de oro, olorosa a aldeas y a domesti-
cidad dichosa,
cocinando para tu corazón mutilado en las trincheras, los
guisos floridos de los antepasados;
pero, entre el redaje burocrático, prospera el necio y naufraga
el genio,
porque tú, país inmortal, permites que acriben tus leones, los
guisos cebados de la retórica estandarizada,
la cual se vende, rodeada de hojilata, como una vieja isla de
espanto;

Here the worker and the young matron perspire, beautiful as
a hundred oranges,
labor is sacred, like evening prayer,
and never was American womanhood more precious than at this
moment when it shines among specific foliage
like a great golden apple, fragrant, with villages and happy do-
mesticity,
cooking the blossoming dishes of her forefathers for her heart,
mutilated in the trenches,
but, in the midst of bureaucratic machinery, the fool prospers
and the genius is destroyed,
because, immortal country, you allow the fattened grease of stan-
dardized rhetoric to murder your lions
and the former sells itself surrounded by tinware, like an old
island of fear;
sober and just nation, cathedraic, woodcutter and puritan, dress-
ing and enlightened by "idealism" and finance capital si-
multaneously,
finance capital is your crown and your horizon of servitude,
great country, freighted with military fruit, peak of planned in-
dustry,
your ingenuous being sets the pitch of the epoch
and your cannons roar out contemporary immortality.

Canciones para Niebla

(En el Rep. Amor.)

I
Voy a hacerte un vestido
con mis caricias,
¡Mira qué buen modisto!
Ya estás vestida.

Si ahora te vas
a pasear por el pueblo,
te lucirás.

II
Siempre me dices que no
Pero yo tengo el sentido
de la mano, en el amor.

III
De pronto pareciera
que te arripiertes,
que fueras a enojarte,
que no me quisieras.

Sólo un chispazo...
Como nunca, me estrechas
entre tus brazos.

IV
¡Mira si aprovecho el tiempo!
Dos horas entre tus brazos;
veintidós con tu recuerdo.

V
De tanto como te quiero,

se me agranda el corazón
que no me cabe en el cuerpo.

VI
Yo duermo en una cama
de colegial;
estrecha, tan estrecha
como no hay más.

Si me acompañas
siempre resulta, Niebla,
que sobra cama.

VII
Desde que te quiero, Niebla,
mis coplas son más bonitas,
(Como que aspiro a imitar
con mis coplas, tus tetitas.)

VIII
De que soy inconstante
corre la fama;
dicen que mis amores
son sin mañana.

Cuando se quiere
como te quiero, Niebla,
se quiere siempre.

Luis Cané

México, Rep. Argentina, octubre de 1944.

sobria y justa nación catedralica, leñadora y puritana, soñadora
y deslumbrada por el idealismo y el gran capital, simultá-
neamente,
el gran capital es tu corona y tu horizonte de servidumbre,
gran patria, cargada de frutos militares, encima de la industria
planificada,
tu ser ingenuo da el acorde de la época,
y tus cañones el rugido de la inmortalidad contemporánea.

Washington, Diciembre de 1944

ENTREVISTA A PABLO DE ROKHA POR CLAUDIA LARS

280

REPERTORIO AMERICANO

Séptimo encuentro con Chile

(Dibujo de Pablo de Rokha)

Por Claudia Lars

(Es un extracto de *El Imparcial*, ciudad de Guatemala).

Esta vez, —como regalo inesperado—, Chile me sale al paso en uno de sus más grandes poetas y luchadores, y me tiende la mano recia y cordial, —que es puente hacia la verdad del corazón—, saludámonse con las palabras nuevas, despertadoras de ojos y de cantos.

Va lo dije en un verso emocionado, tratando de esbozar el dulce mapa interior de este país que no conozco:

*Tierra empujada en el sueño
y en la realidad oculta.
Tierra que busca y encuentro
por estremecidas rutas
del clima de la poesía,
de alzados nombres en fuga,
de narración y reflejo
y adivinanza y pregunta...*

Pero Chile no llega ahora con sus dones de ayer, —tan vivos en el cariño y el recuerdo—, ni me entrega los fulgores rostros que estuvieron a mi alcance.

Hoy se yergue frente a mis ojos en este Pablo de Rokha, —que me resulta un San Cristóbalón desconcertante—, y que se me define como un hijo de su raíz más honda y su más hondo palpitir.

Pablo nos llega derrumbando y construyendo... Trae salitre, hollín de fábricas y multiplicada savia. Empuña el metal para oficios serviciales, y su bandera es de ancho amor y de sangre popular.

Con él llega también la mujer que es su compañera de luchas y descansos, y con los dos, más adentro, los siete hijos ausentes que son amigos y colaboradores, la casa donde todos caben, —hasta los yerros—, y los mil detalles interesantes de esa rara guirnalda de vidas.

Porque Pablo y Winett de Rokha, vienen muy juntos, por vergeles y túneles, proclamando, sin decirlo, la seriedad y la permanencia de su amorosa unión.

Descubro, durante mi charla con los nuevos amigos que la hija mayor, Lukó es pintora decidida, ya empeñada en realizar en el lienzo lo que su padre ha realizado en el libro. Leo después los poemas de Carlos, interesantes, novedosos, y con marcada tendencia surrealista.

Poco a poco voy aprendiendo los nombres de los otros hijos: José, dibujante extraordinario; Juana Inés con su madura danza y Laura Patricia con su teatro inicial; el segundo Pablo, lleno de energía y jugando con las matemáticas; Flor, la ben-



(Visto por José Rume)

jamina irreverente que hasta hoy sólo es dueña de su inútil belleza, pero ya se adivina la más rica de todas.

Examino con cuidado la revista *Multi-tudo*, —arte, política, economía, lucha social—, entregada en siete mil ejemplares por edición y que los muchachos sostienen mientras los padres recorren el continente.

Me hablan de las tareas del poeta, cuando fue profesor de la Universidad de Santiago; de su candidatura a diputado, de su ir y venir por todo Chile en 1912, levantando los ánimos contra las potencias nazi-fascistas y tratando de que su patria rompiera relaciones con el Eje; viaje que le confirió importancia especialísima, y de que arranca su actual caminata por América.

Y así me voy enterando de todo lo que gira alrededor de esta vida fecunda, y palpo su cosecha del hogar y de la calle; su violenta experimentación, su doloroso empuje y su heroica fuerza.

Y porque Chile está en el con mar y gleba, con sudor y caballos, víbices, esqueletos, minerales y nuevos hombres, yo me acerco a su potencia y a su palabra sin medias tintas, deseando hacerle algunas preguntas, que creo descubrir en los labios de todos los que le encuentran.

Pablo saca paciencia de su buena salud y se prepara sonriente al asalto, mientras yo me ovillo en la cama de su mujer y trato de portarme como una auténtica "reportera".

—¿Cuál es el motivo de su viaje y cuántos países piensa visitar?— es mi primera pregunta.

Y Pablo contesta:

—"El objeto de mi viaje es uno, sólo que tal unidad se expresa de dos modos distintos y convergentes: 1º, más que reunir el material para mi obra *"Interpretación de América"*, vivir y sentir, *padecer América*, a fin de reflejar su impetu y su potencia



De izquierda a derecha: Pablo de Rokha, Winett de Rokha, Lukó de Rokha y la hija; Juana Inés de Rokha, hija de Carlos Pizarro.

(Para la página 278)

mulato o un obrero de San José de Costa Rica no implique problemas psicológicos, especiales, suyos, diferentes, aunque también iguales, al de un hombre de cultura europea o pseudo-europea. Suena a snobismo eso de despreciar lo propio para buscar el rastro de lo ajeno. Es quizá ésta una de las más deplorables tragedias de muchos que hubieran sido buenas plumas de no haberse perdido en esta persecución de rumbos fuera de lo suyo y fuera, por eso, de sí mismos. Pero está de Dios que mucha de la cultura europea que absorben nuestros intelectuales se les indigeste, hasta el punto de que se ponen a hacer lo contrario de lo que haría un hombre nacido, criado, nutrido desde la raíz infantil en medios europeos. Cabe aquí a la maravilla aquello de que lo mejor no es siempre lo bueno. La lección nos la dió, por cierto, un francés que hace unos años habitó entre nosotros. Hay algo de mesiánico y fugaz meteoro en ese hombre. No lo conocimos personalmente. Pero *Repertorio Americano* publicó hace pocos años una novela corta, que García Monge llamó "ejemplar", de ese parisién que vino y vivió en nuestra montaña. No hizo una obra recargada de hondura psicológica. Escribió, simplemente, un cuento largo de su vida en-

tre gentes casi salvajes. No otra cosa hizo Gauguin en su Noa Noa. Mas, qué nueva y sorprendente novela para nuestro punto de vista. Tenía ojos, y vió. Últimamente que un día se fue sin avisarnos. Quizá nos hubiera podido enseñar muchas más grandes cosas.

Sería sencillamente terrible, sería un asesinato para lo poco o mucho que pudieran hacer en lo futuro nuestros jóvenes cuentistas o novelistas, que, leyendo el antes mencionada párrafo de la revista *Tiempo*, se pusieran a pensar: "sí, qué verdad, nuestro país es una calamidad. Mejor será empezar a estudiar el modo de escribir... novelas quintarenciadas", cuando, precisamente, lo que urge inculcarles es la necesidad de búsqueda del hombre nuestro, que lo hay sobradamente, para hacer nuestra propia literatura.

Y que no se piense que, al decir lo anterior, pretendamos que en la obra de arte quepan fronteras. Hay, empero, dimensiones. Y debemos acercarnos primero a las nuestras, para luego poder comprender hasta el emblema lo lejano, y... es también, a su modo, y como un todo, muy de nosotros.

Y que nos perdone el periodista mexicano.

Fabián Dobles

Costa Rica, enero de 1945

Séptimo encuentro con Chile

(Viene de la página 280)

heroica en un libro claro, digno, franco, limpio, dinámico y dramático en el cual la verdad relampaguea como un puñal de fuego; 2°, generar la amistad americana en el plano de la alta cultura, usando, como herramienta y conjuro, la sinceridad trágica...

Partimos de Chile el 23 de mayo de 1944.

Tomamos ya, contacto fundamental con el Perú, el Ecuador, México, los EE. UU. de Norteamérica, Cuba y Guatemala, y lo conseguiremos con los trece países que aún restan a nuestra jornada de trabajo, de cordialidad y de esfuerzo. Yo no voy tomando apuntes de turista ni ocioso, ni superfluo, ni notas de escritor en trance de viaje. Porque no soy ni lo uno ni lo otro, sino un trabajador intelectual, un obrero de la pluma, que tiene respeto por su oficio, un proletario de la literatura y, además, un explotado social de la literatura. Voy andando, viviendo y sufriendo el drama de mis hermanos de clase, los trabajadores manuales e intelectuales de América".

—¿Desde cuándo entró usted a la lucha social que ahora mueve el mundo?

—Desde absolutamente siempre. En los comienzos fui el anarquista teórico, y más que teórico, lírico-épico, que son y somos casi todos los poetas en la primera adolescencia, y, aún lindando los primeros deslumbramientos y excesos de la juventud creadora. Más tarde, comprendí que, únicamente, el materialismo histórico dialéctico, es decir, el marxismo, nos da la

exacta dimensión de la existencia, y a esa doctrina me aferro".

—¿Digame, Pablo, ¿cuál es la índole de su libro, políticamente planteado?"

—"Vivimos la etapa más densa, más honda, y más entrañable de la historia contemporánea. El escritor de hoy se está jugando su destino, su porvenir, su estilo, y hasta sus riñones, de la misma manera que se lo están jugando todos, los seres humanos, hombres y mujeres, que pisan la tierra ardida de este enorme siglo de pólvora. Naturalmente, el problema se plantea así: con el nazi-fascismo o contra el nazi-fascismo; con los asesinos y con los enemigos de la cultura, o contra los asesinos y contra los enemigos de la cultura. Neutralidad es complicidad, porque los neutrales son filiales y puntales del reaccionario, en virtud de que toda fuerza inerte se suma a la inercia, que es la regresión política.

Yo, es decir, nosotros, mi mujer y yo, creemos cumplir y sabemos que estamos cumpliendo una forma dura de militancia social al servicio de las democracias, con la peregrinación aguda y amarga, que hacemos continentalmente.

Ahora bien, por lo que a mi esfuerzo personal se refiere, *Interpretación de América* es la contribución realista y efectiva al asombroso, oscuro y estupefacto Continente de la postguerra.

Pienso, y creo, y lo digo, que el destino continental es uno y múltiple. Estamos

estrechamente ligados, mancomunados, los hispanoamericanos con Norteamérica, y, un porvenir común requiere esfuerzos comunes. Norteamérica será lanzada a una sobreproducción de paz tremenda, (empleemos la palabra tremenda, aunque paradojal) después de la guerra, a fin de originar en sus dominios la capacidad de absorber toda la cesantía bélica, y la sobreproducción, (también bélica, de transición y emergencia) a la cual está precipitada en estos instantes; como el mercado interno no podrá nunca, jamás, cubrir con la demanda la cuota enorme de la oferta, nosotros, los hispanoamericanos, deberemos constituir el campo de batalla y aterrizaje de la superproducción de mercancías y maquinarias del gran país del norte. Su potencia económica ha de volcarse sobre nosotros. Pero como nosotros no estamos industrializados, seríamos saturados por los productos elaborados en los Estados Unidos, si los Estados Unidos no nos ayudan a capitalizarnos e industrializarnos. Ha llegado entonces el gran minuto auroral y espectacular de Hispanoamérica, la gran época histórica del enriquecimiento natural, dentro del régimen capitalista, la gran época histórica de ingresar al capitalismo y vivirlo en todas sus formas, capitalizados, industrializados, proletarizados, a objeto de ser el gran mercado de consumo del mundo futuro y el gran comprador y vendedor, no ya de las materias primas, de ahora, sino de las materias elaboradas, que procuran el mayor standard de vida que es capaz de crear el capitalismo, hasta que las contradicciones del régimen originen la superación del régimen.

"Interpretación de América" ha de ser el retrato social, económico, financiero, político, comercial y cultural del hemisferio.

"Allí tiene usted, Claudia Lars, quizás enfáticamente, o quizás, con ilusión de entraña y de servicio, trazada la trayectoria superior de mi libro y de mi vida, en esta gran hora sagrada de la historia y en este día grande, cuando el Ejército Rojo golpea las puertas de Alemania con la culata de los fusiles".

—¿Cuál entre sus libros ya publicados tiene mayor arraigo en su corazón?"

—"Siempre el último, y más que el último de los publicados, el que voy a publicar, el inédito, en materia de poemas, que, naturalmente, es la materia fundamental de mi existencia: "Carta Magna del Mundo".

—"Descarta saber un poco más de su vida y la totalidad de su obra".

—"Cincuenta y un años. Nací a la orilla de un gran río y casi a la orilla del mar, en Licanén, al pie de los contrafuertes cordilleranos y las montañas de la costa de Chile. Mis antepasados arrancan sus orígenes de Castilla y Vasconia. Siete hijos y catorce libros. Después de haber hecho con Winéti de Rokha, compañera de toda la vida, durante veintiocho años,

veintiocho largos, anchos y trabajados años, un oficio sagrado del oficio de escribir y de servir al pueblo, con este oficio, como militancia. Escribir es, para mí, definir y crear los fenómenos. Estimo que todo arte es social y político, desde el Dante a Bach, a Beethoven, a Whitman, a Rimbaud, a Nietzsche, a Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, a Paul Eluard, a Tristán Tzara, a Charles Peguy, a Ford, el gran poeta americano, o a William Carlos Williams, amigo del que le está hablando, o a Hays, el inolvidable compañero. La catedral gótica es la expresión política de la edad media, y Don Luis de Góngora y Argote, forjador de la recuperación de la imagen por la literatura, traslada a la literatura el "plateresco" y el "bizantino", que corresponden exactamente a la caída del feudalismo y al nacimiento de los primeros burgos, es decir, a un arte suntuario y de ornato, que tiene su réplica popular, en el mismo, a través de sus romances. El profetismo de los hebreos es un profetismo social y político, y los mayores cantos de la antigüedad judía, como los coros y los monólogos de la tragedia griega son cantos políticos. Usted encuentra en el *Prometeo Encadenado*, por ejemplo, toda una gran tesis política y una gran tesis social, (político-social de la liberación helena), lo mismo que en Lao-tsé y Litaipó, (en el corazón de la China), el contenido de un planeamiento histórico-dialéctico de su lucha de clases, o en Gustavo Adolfo Bécquer, cantor del dolor del hogar español, estremecido por el aliento de la revolución francesa, que va lamiendo como un océano de liberación la forma caduca y postfeudal de su arcaísmo castellano; Bécquer flota la caída de las hojas de un pasado de "interior", que ya busca la vida pública de las grandes y estremecidas urbes; sus golondrinas son las golondrinas melancólicas del sentimiento subjetivo y hogareño, provincial y pequeño-burgués, que emigran hacia la inmensa vida contemporánea.

Yo busco lo heroico, lo busco como el acento de la epopeya social moderna.

Estimo que la forma la da la historia, que toda forma es una creación de minorías para mayorías, y que, como creación, es una anticipación minoritaria al ascenso normal de las muchedumbres y de las multitudes sociales.

El contenido ha de generar su forma, su propia forma, y, como todo contenido es político, toda forma es política, porque es la expresión de un contenido es político, es decir, política en cuanto a la periferia de un núcleo social y su herramienta. No es posible vaciar contenidos de hoy en formas caducas o en formas arcaicas. Es posible, pero ello implica el retorno a la infancia, (en el terreno psicológico) y el retorno a la infancia, en el terreno psicológico como en el terreno biológico, implica la neurosis, la patología, el arte de la docencia y de la psicastenía estética."

—"Bajando a la realidad geográfica, ¿qué puede decirme de la nueva Guatemala?"

—"Que veo un pueblo dichoso y asombrado, asombrado de que la libertad sea tan sencilla y tan humana, y un gobierno (me refiero a la Junta Suprema), integrado por gente honrada, capaz, honesta, con sentimiento americano del patriotismo, secundado por dos asambleas, la constituyente y la legislativa, que demuestran que la democracia, cuando es practicada decorosamente, entrega el poder al pueblo y el pueblo elige a los mejores."

—"Y de Chile, ¿qué puede decirme?"

—"Soy un enamorado de mi país, lo estimo y lo aprecio como a una persona. Nosotros nos estamos organizando a la altura de las mayores democracias del mundo, conquistando la libertad económica, madre de toda otra forma de libertad, y trabajando por la dignificación definitiva del pueblo de Chile, uno de los más altos y heroicos de la tierra. Chile es un país potencialmente rico, porque es rico en ma-

terias primas. Además, es enormemente hermoso. Su gente es valiente, decidida y "corajuda", hombres muy hombres y mujeres muy mujeres. Espero que logremos el porvenir que merecemos."

Pablo mira el reloj y asegura que en Chile se almuerza a las doce, mediodía. En el comedor del Hotel Pan American habla, de amigo a amigo, con el mozo de servicio. Gasta apetito envidiable, y como su esposa trae, —por el abuelo materno—, sangre irlandesa en las venas, nuestra conversación tiene que girar en torno a los escritores de Irlanda, especialmente los que pertenecen al renacimiento actual, iniciado por William Butler Yeats.

Una taza de café de la Antigua y un paseo por el Parque Centenario cierran la primera mañana de una amistad que se inicia.

Ya en mi cuarto de trabajo, las rotundas y punzantes estrofas de "Carta Magna del Mundo", me dicen sobre Chile más que todo lo que Pablo pudo expresar de viva voz:

*"Tus castaños no dan castañas, dan chiquillas estupendamente
(desnudas, relojes de chocolate, champaña de Francia,
quetos de cielo, whisky millenario, charqui de león imperial,
(palomas y manzanas,
y tus álamos trágicos dan guitarras desesperadas, que curan la
(tristeza con el suicidio, o inmensos cantos de infancia"...*

C.L.

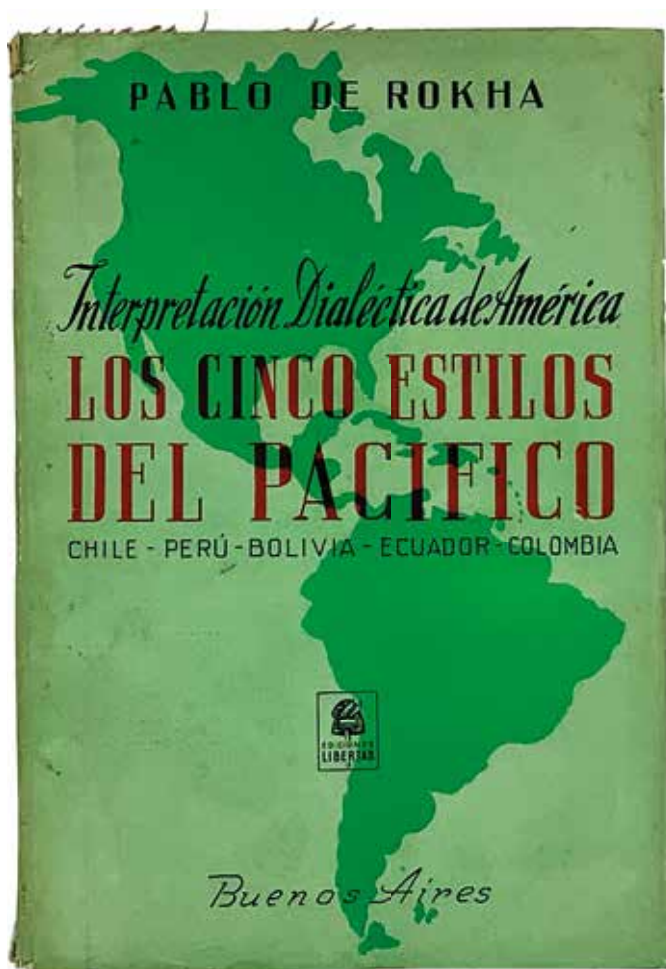


Disputa
Tela de Max Jiménez.



LOS CINCO ESTILOS DEL PACÍFICO.

Buenos Aires, Editorial Claridad, 1947. 23,5 x 16,5 cm. 370 págs. I- Costumbre y Ley del Prólogo. II- Retrato de Chile y de los chilenos. 1).- Escenario y peripecia del ciudadano chileno. 2).- Tierra y hombre. 3).- La gran España eclesiástica pierde el sable de la Araucanía. 4).- El grito del pueblo. 5).- La cara física de Chile y su expresión incalculable: política y polémica. 6).- Los complejos económicos modelan una gran cultura. 7).- El ámbito mundial de Chile. III- Escudo de armas del Perú. IV- El tema heroico de Bolivia. V- Medallón del Ecuador. VI- Carta abierta al Presidente Velasco Ibarra. VII- Tragedia de grandeza de Colombia.



En 1947, en medio de su viaje por toda América en calidad de enviado gubernamental a desentrañar lo cultural y artístico distintivo del continente, ya de regreso, viviendo en Buenos Aires, Pablo de Rokha publica su volumen de ensayos Interpretación dialéctica de América. Los cinco estilos del Pacífico, centrándose en las naciones de Chile, Perú, Bolivia, Ecuador y Colombia para establecer un canon dialéctico de lo propio de cada uno de esos países en su contexto regional. El libro se preocupa mayormente de retratar los aspectos chilenos de la historia y la política en razón de una propuesta estilística en el arte verbal nacional; sin embargo, analiza además aisladamente cada caso del resto de las soberanías consideradas, todo en función de alimentar la interpretación de la costa Pacífica del continente acorde a la filosofía del marxismo y la dialéctica materialista que implica. En ello, De Rokha nos ofrece en su prosa su propio estilo ensayístico sobrio, estéticamente refinado pero al cabo ensayístico, y diferente al advertido previamente en Heroísmo sin alegría o que notaremos posteriormente en Arenga sobre el arte, de manera que Interpretación dialéctica de América –cuyo conjunto en un comienzo incluiría otros cuatro volúmenes que nunca salieron

publicados– sea acaso el mejor intento ensayístico del poeta por plantear un marco de teoría marxista y a la vez experiencia materialista en que el arte americano y así el suyo particular se insertarían: “Yo deseo reflejar”, afirma en el prólogo, “la unidad americana, más que en las tesis épicas o académicas del planteamiento, en la emoción y en la economía, por la dramatización de lo cotidiano americano y la historia”; y más adelante sostiene que “El rol épico del poeta de hoy, por una gran épica social americana, conmueve y orienta mis escritos” y que “Muscular y pulmonar, Interpretación dialéctica de América, libro de la militancia democrática, afronta la realidad americana, desde el ángulo central del Materialismo Dialéctico e Histórico, y es un libro marxista, escrito por un marxista-leninista-stalinista, un libro marxista, es decir, un libro trágico y categórico de la vida y la obra de los americanos contra el trotskismo y contra el nazi-fascismo, en todas sus formas”.

En relación con Chile, en su Interpretación dialéctica de América. Los cinco estilos del Pacífico, Pablo de Rokha observa que “Camina por el Hemisferio un medallón internacional del roto, trazado entre Dionysos y Mercurio, que es su caricatura escriturada por cobardes, en el papel oscuro de la infamia”, y pone a ese roto como una de las fuerzas más oriundas de pureza nacional de Chile, como un agente mitológico para referir la cultura, en calidad de agente santificado: “no es un mito nacional, precisamente, porque es, más que un mito nacional, un santo nacional, crucificado en dos puñales cruzados y un símbolo”. Y a los mayores pilares de las letras locales, desde Baldomero Lillo hasta Camilo Henríquez, De Rokha los percibe al servicio del roto, del pueblo roto, a la vez que rastrea en este personaje colectivo, por una parte, al héroe material de las empresas que trajeron unidad soberana y gloria histórica al país y, por otra parte, al héroe material de la gastronomía inmejorable que trajo comunión al apetito cultural del reino. “El roto, como el ‘gaucho’, como el ‘mono’, como el ‘pelao’, como el ‘llanero’, como el ‘Juan Bimba’, es bueno, porque es el pueblo continental, universal, eterno, la mano sudada y callosa del Hemisferio”, escribe De Rokha, casi repitiendo textualmente al Karl Marx de El Capital cuando se refiere al pueblo y distingue el dinero del capital señalando que el segundo viene con manchas no solo de sangre como el primero sino en especial de lodo, el lodo del obrero y del minero, de quien trabaja para la acumulación del capital. Por eso destaca que solo bajo el Partido Comunista ese roto se vuelve una masa militante y, así, alcanza su verdadera identidad: “el Partido Comunista de Chile es un partido de masas, más que de líderes”. En torno a Perú, en cambio, Pablo de Rokha denota otra médula: advierte en la sociedad peruana un relato mítico que, a diferencia del roto en la chilenidad, ya no alude a un personaje colectivo, sino a una situación histórica, a que “El Incario y el Virreinato dejaron en la médula social del peruano un clamor de imperio caído, y Lima es la ciudad virreinal del Continente, como

el Cuzco es la gran flor de piedra de los viejos imperios aymara-quechuas, bajo el sol rotundo y sonoro de los Amautas”, de manera que la caída de lo imperial original, la desaparición del pasado precolombino, la ausencia de algo antes presente, trazaría la peruanidad en su fuero más primigenio, conjugada en arremetidas que buscan derrocar el imperialismo de tiempos estadounidenses porque guardan la noción de una imperialidad de tiempos predecesores que funcionaba, según su mirada, de acuerdo a estándares democráticos en conexión con los recursos terrestres soberanos, no con los abusos económicos ajenos. De Rokha, desde ese Perú que intenta levantarse, escribe, por cierto, que “Sí, aquí en el Perú, como allí en Chile, aquí en el Perú, como allí en México, en Colombia, en Venezuela, en el Ecuador, en Cuba, en todos los pueblos de Hispanoamérica, en todos los queridos y grandiosos pueblos de Hispanoamérica, hay miseria popular, hay pobreza popular, y explotación del hombre por el hombre, hay miseria y pobreza social, en condición de superarse”. Y, en el caso de Bolivia, Pablo de Rokha rastrea el peor caso de esa trabajosa necesidad de superarse y conquistar la democracia, solo que en un instinto que proviene de algo más visceral que la superación social, resulta de un pasado, una trayectoria histórica que, en la época de La Conquista, golpeó a la población originaria a niveles, lamenta De Rokha, casi bíblico-abrahámicos: “expresa la grandeza de su apetencia vital, su deseo triunfal de no hacerse momia, antes de haber chupado, como un pecho, el horror de la vida a la manera de los hijos de Abraham (el patriarca revolucionario que superó la teofagia), innumerables, como las arenas, los cuales se hacen gigantes en función de que plantean la pelea de la existencia, en virtud del fervor colosal de su heroísmo subhumano”. Ahora bien, esa fuerza que los lleva a buscar levantarse incluye, como en el caso peruano, la consciencia de otra caída, la misma que en el Perú, la de lo imperial indígena y la divinidad originaria: “a sus espaldas grita un Imperio caído, pisoteado, en sus dioses y en sus hombres, por el Conquistador de América, que fué un héroe, un criminal y un gran aventurero”.

En lo que a Ecuador respecta, Pablo de Rokha eleva la fuerza ya no de su pasado sobre su presente, sino de su izquierda hacia la revolución: “Serena y profunda, la voz de los líderes obreros involucra el acento y el olor del trabajo al mitin, incorporándose a la seriedad tremenda de aquella palpitación egregia de corazones, que adentro del silencio estaban”. Pero además destaca la pacificación con que los obreros hacen su vida en las mesetas, y, así como en el caso de Bolivia había una comparación con lo bíblico-abrahámico, en Ecuador De Rokha ve una escena digna de las pastoriles de la Grecia y la Roma arcaicas: “Hay trayectorias pacífico-agrarias de poblaciones lacustres o fluviales, o haciendo vida feliz en las mesetas o en las colinas pastoriles: la Grecia antigua –o Hélade–, y la Roma o la Italia mediterránea, en las cuales el hombre

impone su ley al cosmos, tranquilamente, y casi sin esfuerzo, o por lo menos, sin tragedia, sin dramaticidad heroica, sin violencia, y su tamaño moral se expande, crece, se difunde, poderoso, exaltando su voluntad de dominio, mundo afuera y pecho afuera, y la explotación popular es patriarcal, acomodaticia y evangelizante”; lo que genera que la explotación capitalista sea la de “un amargado del ambiente” resentido contra la serenidad campesina, bucólica de un pueblo conectado con su entorno rural. En cuanto a Colombia, Pablo de Rokha se admira de su lenguaje, en el que ve un arma revolucionaria: “su lenguaje actual, de transición, es su peligro; el lenguaje es su peligro”, pues “Esto da una política clara, de verbalismo gramatical, un camino social, en leal avance dialéctico, sin la desgarradura ensagrentada, en la cual nos forjamos, a hachazos, nosotros, los chilenos del sur cósmico, pero con sentido vital, exacto, y un arte, ungido de leyes formales, acaso filiales del academismo, en apetencia de lo clásico, por lo clásico”. Y más adelante agrega: “Colombia es un país melódico y ornamental, retórico, en el buen sentido romano de la retórica, y tribunicio, como lo fueron, precisamente, Cicerón y Castelar, o los oradores románticos, señoriales y líricos, de la Gironda”. Ahora bien, ese emerger de lo verbal genera un estilo de refugio en el lenguaje, que llega al punto de que sus escritores de literatura escriben simulando una comedia, sin lograr divisar su propia tragedia americana: “Es que se creen representando una gran comedia, y están representando una gran tragedia: el agotamiento por evasión verbal; tropiezan en la elocuencia, y, como las comparsas llovidas de los pueblos, en derrota y derrumbe definitivo, afirman que son los formidables personajes ancestrales de un entremés arcaico, mientras dan su drama, el drama horrendo de los que se volvieron literatura”. Pero la lucha por la democracia en Colombia, según su visión, sigue siendo de carácter universal, pues su pueblo, aun empleando la literatura como evasión de lo real, no cede en lo social, donde se mantiene entre líderes arrojados a la liberación de la opresión capitalista. Y es que, en efecto, la tragedia, independiente de sus formas de expresión en cada nación, se padece continental, universalmente. Toda América es una gran masa. Pero esa masa, en los ensayos de Interpretación dialéctica de América, en la encarnación que lo chileno, cifra lo universal, solo que la pretensión clasista de los chilenos condiciona una consciencia que, en lo social, no puede lograr la misma cohesión identitaria que se conquista, por ejemplo, a través de la poesía, único lenguaje común según De Rokha de los chilenos: “¡acaso no hallamos, aún, en lo vital, la forma social equivalente a nuestra potencia mundial y, únicamente, nos expresamos y nos reflejamos en la poesía y, como la poesía es nuestro lenguaje, parecemos, como extranjeros, gigantes y descomunales hijos del mito y mitos, hijos del mito, en enormes tierras de pena”, cuando en realidad, “entre nosotros, todos los rotos son caballeros y todos los caballeros son

rotos, cuando los rotos son rotos auténticos, y los caballeros son caballeros auténticos, y el roto es el caballero más auténtico de todos los caballeros, precisamente, por ser el más roto de todos los rotos, porque el roto no es más que un caballero, al cual le da vergüenza ser caballero entre tanto caballero”. Ese Chile roto, insiste De Rokha, desde su genealogía mestiza hasta su independencia nacional, contiene en su espíritu lo más significativo del pensamiento revolucionario histórico en el mundo: “la coincidencia con Robertson, con Juan Jacobo Rousseau y los Enciclopedistas y con la Revolución Francesa, o con los procesos y la victoria de la Independencia de los Estados Unidos de Norte-América, declarada en 1776, y consumada con el pueblo y por el pueblo y para el pueblo norteamericano”. El roto, pues, estaría en el axis de todos los devenires políticos de la historia nacional, y, así, las mismas edades del país, desde lo prehistórico hasta la época industrializada del enriquecimiento por el cobre y el salitre extraídos gracias al esfuerzo de los rotos titánicos del pueblo, estarían permeadas por la actividad proletaria de dicho agente multiforme, que en el trabajo de sus manos retrata el heteróclito rostro político y económico pero también artístico de Chile: “Chile es salitre, yodo, cobre, oro, vino, hierro, porotos y poemas”.

De Rokha, entre alusiones históricas y referencias teórico-marxistas por doquier, reflejando un manejo de la historia de cada nación que aborda, en *Interpretación dialéctica de América*. Los cinco estilos del Pacífico, esboza esas cualidades propias del estilo de cada cual representadas en su relación más poética con la realidad que soportan. Sin embargo, a lo largo de todos los ensayos del volumen, se advierte una necesidad rokhiana por fraguar en Chile cada aspecto cultural-histórico de las naciones observadas: de alguna manera, lo que el poeta que ha viajado por ambas Américas y ahora ensayista nos señala es que lo chileno, en tanto fuerza dirigida hacia una potencia superior, con un poco de voluntad filosófica y mística de parte de sus ciudadanos y autoridades y la integración de lo mejor del continente a sus propios desarrollos sociales y artísticos, podría alcanzar dimensiones exorbitantes en la empresa revolucionaria de América. En el fondo, aunque el libro aborde a todo el continente, De Rokha parece intuir que, por así decirlo, una mística que viene desde altas cordilleras, se consagrará en Chile, en la periferia continental, desde donde luego su palabra se extendería hasta arengar a todos de los países de América del Sur.

Los tres últimos volúmenes del proyecto *Interpretación Dialecta de América* quedaron sin editar: *El Estadio Solar frente a la Atlántida* (Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay y Venezuela), *Diez Países en Tres Mares* (Cuba, Haití, República Dominicana, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá), *El Coloso del Norte y las Águilas* (Estados Unidos, México y Canadá).

Pablo de Rokha

Aren ga

sobre el arte

Pablo de Rokha

Aren ga

sobre el arte

Editorial "Multitud"

Santiago de Chile

1 9 4 9

PABLO DE ROKHA

ARENGA

SOBRE EL ARTE

ARENGA SOBRE EL ARTE. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1949. Este libro se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de “La Hora”, el 26 de Diciembre de 1949. Participaron en su elaboración los compañeros Enrique Gianoni, linotipista; Cató y Campi, correctores; Misael Bravo, compaginador; Jorge Campos, Héctor Brito y Juan Cortés, prensistas; Senén Martínez, encuadernador y Fidel Luna, ayudante de compaginador. 19,5 x 14 cm. 372 págs. Prólogo a una Amiga, pág. 7. Difamación, Martirio, Crucifixión y Resurrección del Gran Artista en la Sociedad Burguesa, pág. 11. La Gran Tragedia de Lo Bello, pág. 20. Los Términos Antagónicos de la Dialéctica en Función del Origen de la Materia y de la Naturaleza, pág. 23. El Ser Consciente y el Yo Subterráneo: Poetas y Profetas... pág. 32. Arte y Hambre-Dios-Sexo, Dios-Belleza, Dios-Muerte, pág. 38. Ejemplo del Judío, pág. 53. Introducción a una Técnica del Espíritu, Desde el Arte, pág. 58. El Arte como Lenguaje y Expresión Histórica de lo Humano y “lo Divino”, pág. 87. La Gran Batalla por la Forma, Contenido y Continente... pág. 90. Formas Arcaicas, Formas Caducas, Formas Pasadas, Formas Precoces, Formas Contemporáneas, Formas Frustradas, Insurgentes, Revolucionarias, Precursoras, Subversivas, Belicosas, Formas de Clase y Régimen, Formas Líderes, Formas Heroicas, Formas Mártires o Demagógicas... pág. 103. El Fenómeno Político de la Belleza, pág. 122. El Arte de los Sirvientes, pág. 137. La U.R.S.S. y la Sociedad sin Clases. (El “Grande Arte Comunista” de Lenin – “Realismo Popular Constructivo). Pág. 142. La Bestia Herida, pág. 160. Terror, Sueño, Dolor, Mito, Amor, Verso... pág. 175. “EL VALLE PIERDE SU ATMÓSFERA”, por Winétt de Rokha... pág. 179. 3 POEMAS DE PABLO DE ROKHA. Pág. 219, Retrato de Pablo de Rokha. Págs. 221 a 234, LENGUAJE DEL CONTINENTE (I) Retrato Furioso. Págs. 234 a 258 (II) SURLANDIA, Pulso del Mundo o Lamento Americano de las Colonias. Págs. 259 a 265 (III) Gran Oda Clásica a Hispanoamérica. Págs. 267 a 272, El Llanto de los Llantos – Inmenso Nocturno Antiguo. Págs. 272 a 273, Anecdotario Completamente Desaforado. Págs. 273 a 279, Epopeya de Peripecias. Págs. 279 a 280, Quinquenio de Invierno. Págs. 280 a 283, Balazo al Estado Nacifacista. Págs. 285 a 295, CARTA MAGNA DE CHILE – Oratorio Estupenda de la República. Págs. 295 a 316, TEOGONÍA Y COSMOLOGÍA DE UN LIBRO DE COCINA (Ensueño del Infierno). Págs. 316 a 318, Apocalipsis del Hambriento. Págs. 318 a 333, Misterio y Proceso de Sublimación Democrática de los Líderes y de los Héroes en los Complejos Económicos. Págs. 333 a 342, Caballos de Acero. Págs. 342 a 359, LA DUAL HAZAÑA HUMANO GEOGRÁFICA –Gente Grande. Págs. 359 a 362, Apología de lo Nacional y lo Internacional Chileno. Págs. 363 a 370, Aventuras y Desventuras de “Arenga sobre el Arte”. Pág. 371, Índice. Pág. 372, Colofón.

La obra teórica más importante de Pablo de Rokha, *Arenga sobre el arte*, de 1949, consiste en un compendio de casi cuatrocientas páginas mayormente ensayístico de textos que evidencian su postura respecto de cómo el arte, en términos estético-filosóficos dialécticos, a través del pathos dionisiaco de lo trágico y su belleza y contra el sentido apolíneo del político demagogo, debería incidir accional y materialmente en la realidad. Dicho libro incluye, sin embargo, un corpus poético: después de la mitad del volumen, el conjunto integra poemas suyos: “LA CARTA MAGNA DE AMÉRICA”, que aún no adquirirá su título definitivo, y “LA CARTA MAGNA DE CHILE”, entre los que figura la colosal “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile” con su primer título, “Teogonía y cosmología del libro de cocina (Ensueño del Infierno)”, parte del resto igualmente épico que encontramos en *Carta magna de América* con su primer título, *Carta magna de Chile*; todo esto, precedido por *El valle pierde su atmósfera*, de su mujer Winétt de Rokha. Pese a la dispersión conceptual que esa inclusión, para algunos críticos, significa, existe cierta justificación que permite entender los ensayos y los poemas rokhianos como textos simbióticos: no solo en lo ideológico, que prima en ambos por igual y también en el de Winétt, también en lo estilístico, considerando que De Rokha en *Arenga sobre el arte* viene a proporcionar un documento en el cual apreciamos tanto en su prosa como en su verso un mismo estilo retórico desafiante, convencido de los postulados marxistas a los que, durante toda su carrera, trató de interpretar a su manera como lenguaje de un continente.

Luego del “Prólogo a una amiga” con que *Arenga sobre el arte* empieza, y que consiste en unas palabras poéticas reafirmando su convicción de poeta marxista crístico que carga en sus versos con el dolor de todos los pueblos, mensaje dirigido a su esposa, Winétt de Rokha, y quien más adelante en ese libro aparecerá como autora incluida con su poemario *El valle pierde su atmósfera*, Pablo de Rokha se situará ante la cuestión del arte en su sociedad con un ensayo que, desde su título, ya nos ofrece una visión de la estética acorde al mito crístico-dionisiaco de Jesucristo en tanto líder resucitado: “Difamación, Martirio, Crucifixión y Resurrección del Gran Artista en la Sociedad Burguesa”. Y, al igual que en su libro-poema *Jesucristo, el Resucitado* será no solo un profeta de los pueblos, sino además un profeta poeta: alguien que escribe para advertirle al mundo del Gran Capital y prepararlo para enfrentarse a su decadencia. Ese alguien será el artista rokhiano por excelencia. Con ejemplos bíblicos y personajes de la tradición judeo-cristiana a la vez que citas a Karl Marx y Friedrich Engels y ataques al presidente Truman, en relación con el curso del mundo seguido tras la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima y Nagasaki y el cese de la Segunda Guerra Mundial y el despliegue de la Guerra Fría, De Rokha,

desde su célebre visita a Estados Unidos, advierte que el rol del artista, más que nunca, desde sus tragedias personales, en su interpretación a la luz del materialismo dialéctico, debe ofrecer resistencia al drama local y global que la sociedad de clases y la acumulación del capital internacional suponen: “El drama del artista es un drama social, social y mundial planteado como un drama personal, que ha de superar la sociedad sin clases, porque el hombre no es desgraciado por el universo, el hombre lo es por el individuo y sus errores, es decir, porque si ya no hay esclavos con amos, siervo y señor, noble y patán, hay patrones y peones, burguesía y proletariado y campesinado, explotadores y explotados sociales, millones y millones de explotados sociales”. En otras palabras, De Rokha está incitando en su arenga a los artistas a esforzarse por entregar su quehacer a la épica: a abordar en su trabajo la historia, y la actualidad contemporánea de la humanidad y sus posibilidades dentro de un mundo sojuzgado por la lógica libre mercantil del egoísmo y el individualismo. De Rokha, como en el siguiente ensayo, “La Gran Tragedia de lo Bello”, expondrá, entiende que el trasfondo que sume a las sociedades en la decadencia social y mundial, si bien denota un carácter moral, se ancla en la pérdida humana del sentido de la belleza, que no es monopolio económico sino un axioma filosófico que el artista, en el caso del poeta el artista verbal, mediante la estética, debe inculcar en el comportamiento ciudadano, a fin de alcanzar en la conjunción de la mirada sobre lo bello un vector hacia el cual dirigir los intentos humanos por progresar como civilización. Con usura la humanidad pierde su orientación e incluso el arte empieza a funcionar más desde la perspectiva mercantil transaccional, “para venderse con premura”, notaba Ezra Pound en su Canto Contra Usura, y Pablo de Rokha parece alinearse a esa misma percepción poundiana, que podríamos cifrar en asuntos helénicos, por ejemplo la premisa aristotélica que invita al humano a la práctica de la kalokagathía, el entendimiento del mundo a partir de la noción de lo bello (kalós) enlazada a lo bueno (agathós). Según De Rokha, “lo santo humano” radica en la relación del sujeto y las masas con el valor intrínseco de aquello no apolíneo, no tasable, sino dionisiaco, inconmensurable, que reside en la esencia de las cosas y los seres: no hay fenomenología ni existencialismo, no hay ni Friedrich Nietzsche ni José Ortega y Gasset, no hay ni Sören Kierkegaard ni Miguel de Unamuno, no hay Hélade griega ni Valquirias nórdicas, no hay nada humano que pueda extraer la médula para formar un estilo artístico, salvo “el atoramiento con sangre entre sangre humana de la tragedia, la tragedia grande, cosa propia del ‘trasgos’ del macho cabrío, Pan, Dionysos, lo santo humano, logrado por ateísmo instintivo y agonía espantosa, infinita”. Así, el error y el dolor humanos se vuelven recursos para generar técnicas que, filosóficamente hablando, en la medida que le permiten al artista adentrarse en el abismo de la historia y la consciencia y sus

peligros, lo posicionan para contemplar lo bello y ofrecerlo, en una obra, como impulso para activar lo bueno, las necesidades que el discurso materialista pretende satisfacer en la especie humana. Por eso “la responsabilidad universal rodea la belleza, porque el arte si relampaguea en las tinieblas su luz, que no es la luz racional, no da sombra y corta el volumen como el resuello de los degollados la cuchilla”, metaforiza De Rokha en su intento por explicar que “Arrastra la Humanidad, a la espalda, el fenómeno estético, y en él se defiende y se define, como los guerreros desesperados que beben su propia sangre”. Lo terrible que el humano enfrenta es lo que, a su vez, lo dignifica ante la adversidad existencial-fenomenológica, y precisamente por ello conviene, rokhianamente hablando, trabajarlo no desde el interior o el exterior del individuo, sino que sea este mismo el que, ya no parcial sino en plenitud, crístico, resucitado, emerja, desde la carne y la sangre materiales de su tragedia inmemorial, mesiánico.

Toda la visión anterior respecto del artista y la belleza proviene de la convicción teórico-práctica con que Pablo de Rokha, en “Los Términos Antagónicos de la Dialéctica en Función del Origen de la Materia y de la Naturaleza”, observa las fuerzas sociales y culturales que actúan en el sujeto y la historia y trazan los cataclismos de la civilización: las tesis y antítesis que, interpretadas dialécticamente, antagonizan dentro y fuera de lo humano, y que en su cosmogonía funcionan tanto en Occidente desde los griegos clásicos como en Oriente desde los chinos clásicos, universalizándose así la filosofía dialéctica como sistema inherente al acontecer de la humanidad. El progreso del sujeto y de la historia, observados ya sea a través de Aristóteles o de Lao-Tsé y llegando hasta las miradas de Hegel y Marx, se vuelve inteligible en la medida en que se lo inserta dentro de ese proceso en el que las ideas, a la manera del verbo que se vuelve carne, se materializan: “sabemos qué es la materia y sabemos qué es la historia y sabemos que la historia es la humanidad expresándose, sabemos que podemos entender la vida, como una organización en espiral, con una contradicción adentro y como un todo material que avanza”. Pero para que el artista pueda abordar dicho método y ponerlo a disposición de la civilización, de acuerdo a lo que se desprende de “El Ser Consciente y el Yo Subterráneo: Poetas y Profetas (Arte y Religión, fenómenos estéticos de la arracionalidad subconsciente)”, se requiere de un estado de alerta que afine el ser en un individuo y lo defina en una consciencia: que lo ponga delante de sus propios saberes y le permita con los mismos mantener una relación activa, estratégica, y no pasiva, demagógica. De Rokha invita a cuidarse de, con cualquier filosofía, caer en el adoctrinamiento y transformar la lucha por la justicia en el mundo en una lucha por instaurar una religión política. Se debe observar la realidad, y discriminar entre los presupuestos que se argumentan con los aspectos materiales más evidentes y los presupuestos

que aún apuntan hacia una verdad mística indemostrada. En ese sentido, el arte debe hacerse cargo no de la religión que aparece consecuencia del dolor humano, sino del dolor humano en sí, representado principalmente en el hambre. De ahí que en “Arte y Hambre: Dios – Sexo, Dios – Belleza, Dios – Muerte” De Rokha, a propósito de ejemplos literarios tomados de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes y de la propia entidad quijotesca como rotura de los mitos del hambre en tanto condición insuperable, asuma que en toda sociedad se deba derrocar primero a las divinidades del hambre y sus derivaciones: “los dioses son ‘Hambre’, ‘Sexo y Muerte’: Hambre y tinieblas”, escribe el autor, y luego prosigue “Lógicamente, del hambre resurgen relámpagos dialécticos que apuntan a una distancia dura y única: la eternidad, vivir, no morir, gozar la vida –‘Dios-Sexo’–, reflejar la sociedad, la vida –‘Dios-Belleza’–, domar la vida –‘Dios-Muerte’– y hacerla infinitamente infinita, infinitamente. . .”, y así “Fijando el hombre-especie, como un mito”, con lo cual “De ahí se suceden los ‘complejos’ económicos, sublimándose en arte, prolongándose en arte, superándose en arte, en las últimas cimas de las superestructuras sociales”. Aquí De Rokha ofrece el arte surgido del propio dolor humano como fuerza que contrarresta las condiciones proletarias ofreciéndoles a las masas, tal como el Quijote lo lograra, una conquista de su destino adverso: el arte en relación con el hambre y la elevación de la sexualidad, la belleza y la muerte por parte del explotado generarían un estilo de masas en el cual “la ansiedad de comer-crear-morir y comer-crear-morir aúllan en el fenómeno estético”, y esto a lo largo de toda la historia de la literatura, pues desde Homero hasta Cervantes y pasando por Esquilo, Dante y Shakespeare, toda obra surge del hambre, pero a la vez ese devenir produce el deseo del conocimiento y eternidad (hambre y sed de amor y justicia) en una parábola en la que el acceso a los frutos del bien y del mal permite acceder a la consciencia respecto de la actualidad personal y universal, estadios indispensables para empezar a desatar un arte que “Sublimando el complejo de inferioridad del explotado” ofrende “belleza popular guerrera!”. Dicho de otro modo, la propia ausencia del recurso del alimento transmuta su valor de carencia y se vuelve un impulso presente para alcanzar una técnica creadora que azote las bases estructurales del mundo: “Y comprender que dar comida es dar cultura libertadora y libertad, es decir, dar trabajo, civilización y técnica. Por eso el arte del hambre grita su gran protesta social en el corazón de la sociedad famélica, que es hoy por hoy la sociedad burguesa, en el corazón de la sociedad famélica, sobre la base del hambre y cuya expresión turbia es El Arte del Hambre. De ahí entonces la posición del creador como explotado y como expoliado mundial, beligerante”.

Ahora bien, ofrecer el arte como técnica que rompa el eje del mundo burgués es, ante todo, una ofrenda espiritual: en “Introducción a una Técnica del Espíritu, Desde el Arte”, que comienza con una cita de Heroísmo sin alegría, de 1927, “El arte no se entiende, se intuye”, De Rokha ya no habla de un hambre del cuerpo, pero sí, implícitamente, está considerando las convicciones espirituales que alimentan el motivo inaugural, la piedra angular en que el producto artístico es fundado, y que no persigue llegar al humano a través del entendimiento sino de la intuición. Una intuición que, en el caso de la literatura, detrás de las palabras, esconde algo medular, las imágenes, recurso estilístico que, en complemento a la racionalidad del entendimiento, transmite la belleza estética del concepto trazado en lo verbal-visual que el arte literario, como representación del mundo, constela: “La reflexión genera el concepto, la intuición la imagen, la reflexión el discurso y el razonamiento, la intuición el estilo, la reflexión la verdad lógica, la intuición la verdad estética, la reflexión el conocimiento lógico, la intuición el conocimiento estético, la reflexión la filosofía, la intuición, el arte”. Y el arte no es sino “una sub-forma turbia y frustrada, amarga, arcaica” que surge de “la religión y su mitología, agrietándose de patología, en delirio expresional, que adopta vocabularios de eternidad, enmascarando de eternidad la enfermedad psicopática”. Desde luego, la expresión artística, proveniente de la profundidad humana más abismal, De Rokha la asume desde una perspectiva que nos evoca la de Victor Hugo a mediados del siglo 19 respecto de la dialéctica entre lo interno y lo externo: “es adentro de uno donde hay que mirar el afuera”, espetaba en el “Prefacio de mis obras y post-scriptum de mi vida” de sus Prosas filosóficas, y agregaba: “El profundo espejo sombrío está en el fondo del humano. Ahí está el claroscuro terrible. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que lo que se ve directamente. Es más que la imagen, es el simulacro, y en el simulacro está el espectro”. Y Hugo llega a la misma idea que De Rokha dos siglos después: en relación con el ojo interior que, más hondo que el ojo de la máscara, ve ese espectral simulacro de la realidad, el francés define “Esto es lo que se llama intuición”. La intuición en su calidad de técnica artística de extracción de una solución para la tragedia social humana; así, al abordar por ejemplo el hambre, implicaría la eterna lucha por la justicia social, con sus ensayos y errores históricos, pero lucha al fin y al cabo justificada en la búsqueda de una redención: “Por esos tremendos y horribles desfileres del terror y la alucinación, del dolor y el hambre, fue arrastrada la Humanidad, siglos de siglos, únicamente por haber creído de buena fe o de mala fe sus líderes que era posible extraer de la subconciencia, por la intuición, un código social y moral para el gobierno de los pueblos y la conducta individual de la persona y por haber confundido la intuición con la reflexión, por haber confundido el concepto con la imagen, por haber confundido el razonamiento y

el discurso con el estilo, por haber confundido la verdad lógica, filosófica, científica y política, con la verdad estética y artística, por haber confundido el conocimiento lógico, filosófico, científico y político, el conocimiento racional y la racionalidad lógica, con el conocimiento estético y artístico, con el conocimiento a-racional, a-lógico, con la a-racionalidad estética, y haber gobernado a-racionalmente, estéticamente, irracionalmente”. Pero es precisamente dicho análisis de De Rokha lo que él propone como medida para entender la aparición de una visión dialéctica que, en el impulso de la contradicción histórica, alcance una síntesis revolucionaria en cuyas coordenadas todo lo mítico de la humanidad, más que pensamiento religioso y filosófico, vierta a través del arte un pensamiento social: “el lenguaje social de todos los tiempos y de todos los pueblos”, un idioma universal articulado “con la experiencia individual y con la experiencia universal acumulada en el sub-consciente, como la voz potencial de la especie y de la persona, lograda por la especie, como la expresadora de los complejos específicos”. Pero esos complejos se conquistan únicamente cuando el pathos universal de la especie se transmuta en una fuerza conjunta capaz de mover y remecer la historia en la dirección obligada de la revolución: “Aceptada la arracionalidad del fenómeno estético y la racionalidad no tan absoluta como progresiva, necesaria, relativa e indiscutible de los hechos de conciencia, no nos resulta la vida humana, es decir, la historia, es decir, la sociedad, es decir, el universo dominado por el individuo, con una explicación doble sino con una explicación dialéctica, con una solución a una batalla por la unidad psicológica, victoriosamente ganada”.

Hasta ese cúmulo de ensayos, el Pablo De Rokha de Arenga sobre el arte ya ha planteado a nivel general y con ejemplos particulares convincentes su postura en torno al arte y lo bello y las condiciones materiales de la existencia en que el mismo surge, y a su vez su propia adhesión al método marxista para reivindicar a las masas proletarias que, desde esa conciencia, crean obras para combatir el curso natural que el Gran Capital fija para el desarrollo y el sufrimiento del pueblo. Así, y tal y como lo expresa en “El fenómeno político de la belleza”, De Rokha se adscribe a una propuesta de producción de la literatura que considere cada obra actual o del pasado el efecto de la historia de la humanidad, y no una mera ocurrencia individual que un autor se adjudica: citando a Thomas Carlyle, De Rokha explica que la Divina Comedia la escribió Dante Alighieri “pero la hicieron los diez primeros siglos del cristianismo, con el arte, el trabajo y la mano del Dante”, cuya voz no sería suya sino el canto de una época, pues “El Dante canta y es la Edad Media quien habla”. Pasionalmente carlyleano, pero al mismo tiempo criticando la visión del inglés en cuanto a que el individuo es resultado de la religión, lo que De Rokha plantea es, en el caso de Dante, al poeta como producto social de su época y la historia

y encargado de sintetizarla en un lenguaje común al mundo oprimido: “El poeta es el gran protagonista del escenario social estupendo que canta la historia y la expresa, superándola como historia y sublimándola porque las grandes síntesis del estilo son la historia anticipándose a la historia, desde el corazón de la historia, ¡precisamente, por ser síntesis!”. El fenómeno estético en su encarnación de fenómeno político, en ese sentido, implicaría al artista como portavoz social que sin embargo entiende que su voz está arraigada no en sí mismo y sus conflictos, sino en la serie de acontecimientos políticos que históricamente han marcado su contexto sociocultural, del cual aquel es la unidad más ínfima, la filigrana en que lo universal logra el tono, el canto: “El gran artista extrae el lenguaje social de él mismo, pero él mismo encaja su raíz profunda en los acontecimientos y en él florece políticamente el enorme árbol de la historia, en virtud de los términos antagónicos, que subsisten dándose y unificándose –generando movimiento regulado–, y de la cual unidad el creador es expresión y síntesis en la volición y en la dirección de la materia y de la naturaleza”. Pero el panorama rokhiano, a partir de lo universal abordado en la revisión de la poesía desde los antiguos griegos hasta los medievales latinos y la propuesta de un arte basado en las directrices marxista-leninistas, desembocan en la articulación de un penúltimo ensayo titulado “La Épica Social Americana”, en la que postula la realización de los ideales revolucionarios en la América de su propia experimentación social y su militante expresión literaria, que siempre trabajó la vanguardia, en especial la futurista, rearmándola según las necesidades específicas del continente: “A la lujuria metafísica del Gran Capital, que es la religión y sus metamorfosis frustradas de esteticismo, menester es oponer el rigor del canto popular heroico que exprese naturalmente ‘el maquinismo’ que vio Hart Crane, sin ‘el futurismo’ nazifascista de un Marinetti demencial, sino con sentido de la forma de la época”. Y esa forma de la época exige en el gran artista “un destino líder y prócer que cumplir al expresar y al sublimar Hispanoamérica, como Continente de trabajadores, pues estamos pisando andrajos de epopeyas en el esqueleto del universo y con sangre humana nos amasaron sobre grandes dioses en su decapitación horrenda: dar eternidad artística a la batalla social de las masas y estilo a los trabajadores”. Un estilo que, en su calidad de “‘Realismo Popular Constructivo’ de los conquistadores de ‘La Épica Social Americana’”, se levanta victorioso desde la esencialidad del continente, y su materialidad geológica, surgida de la política en torno a sus recursos, “con el estilo de los nuevas formas artísticas, equivalente al estilo de las nuevas formas políticas en el Hemisferio del caucho, del carbón, del hierro, del petróleo, del oro, del salitre, del yodo, del trigo, de la carne, del vino y de los grandes peces como las bestias inmensas... como hechos todos de plata”.

J. M. Curet: ... “Hay que adoptar una mirada geocentralizada y múltiple para aproximarnos a las representaciones espaciales que se dan en el poemario. En la lectura de la poesía de Pablo de Rokha debemos atender cómo se elaboran las imágenes sobre los territorios americanos. Por su naturaleza composicional, la poética rokhiana nos obliga al reconocimiento de la diversidad de visiones y puntos de vista sobre los espacios geográficos y sociales a los que se consagra esta poética. La sensorialidad de la experiencia es un punto clave para la realización o representación poética de estos espacios. Esta sensorialidad de la experiencia es reveladora, sobre todo, en el poema “Teogonía y cosmología del libro de cocina”. Tanto las coordenadas geométricas como las argumentaciones filosóficas son necesarias para destapar y descubrir las múltiples identidades y las variaciones temporales de los espacios heterogéneos y los espacios por hacerse desde el razonamiento poético”.

De esta Interpretación dialéctica de América, surgirá la Carta Magna de América y Epopeya a las Comidas y Bebidas de Chile, publicados en esta obra como 3 Poemas de Pablo de Rokha, y que se editarán con sus títulos definitivos en la ANTOLOGÍA del año 1954.

La inclusión, hacia pasada la mitad de Arenga sobre el Arte, de una sección de poesía de Pablo de Rokha y de Winétt de Rokha que ocupa el resto del volumen hasta el final, responde, aparentemente, a su interés por hermanar prosa y verso en una misma lucha que, por encima de las distinciones apolíneas respecto de lo genérico literario, persigue la conjunción de la contienda comunista en un mismo canto dionisiaco en el que lo importante sea no la forma sino el fondo: la voz de estilo de masas que invita a la victoria por una nueva realidad humana. Esa sección poética implícita en el libro empieza, por cierto, con el poemario El valle pierde su atmósfera, de Winétt de Rokha: es decir, con la voz de otro, no del yo, procedimiento que, en el contexto dialéctico filosófico del materialismo, resulta consecuente, por cuanto De Rokha niega su individualidad de autor para darle espacio al canto universal del poeta que contiene multitudes. Y el libro de Winétt, aunque con un estilo más diáfano que el de De Rokha, encarna los mismos motivos marxistas de la poesía rokhiana: “Stalin, en el balcón de los mundos futuros, / el león familiar del presente / cruza el espacio cargado de fulgores”. Pero la propia autora no oculta en sus versos el origen de su libro, su propio compañero, aunque ofreciéndoselo no para engrandecerlo, sino, variante bastante dantesca en su simbología con Beatriz, en un intento de guiarlo en su acometida: “Sin antepasados, crudo como enero de sol, / canté-lloré mi libro todo para Pablo, mi compañero, / diciéndole cómo, paralela a su enorme acometida, intuí y compuse la estrofa de la necesidad de la jornada”. En cuanto a esto último, “la necesidad de la jornada”, el poemario ya nos adelanta su tono, que será más hesiódico que homérico, más similar

al de alguien que habla de la política a partir de la tierra y sus condiciones que al de alguien que habla de la historia a partir de la guerra y sus adversidades. Pero el poemario se mantendrá principalmente épico si consideramos sus alusiones que, de lo mitológico como en el caso del Caronte del Hades, con naturalidad pasarán a lo contemporáneo como en el caso de Trujillo de Venezuela, aunque siempre volviendo a la descripción del mundo material, incluso cuando en estas mismas la poeta no pueda evitar referirse a personajes populares del Gran Capital imperial, como Walt Disney: “Materia negra, progresiva, de augural sonrisa dolorosa, / entre vergeles, panteones, montañas, espinales, chubascos, / donaire que toma su enfermizo color de centeno esparcido / en las ínsulas aterradoras de Walt Disney”. Y el canto hasta su última página mantendrá esa expresión que une la materia de la tierra a la tragedia del continente: “He aquí, Pablo de Rokha, el monólogo enroscado al desolado cáliz-delirante / de la incomprensible, amarga y misteriosa infancia de América y sus cangrejos dorados”. Ese tono de lenguaje continental, en los poemas de Pablo de Rokha que prosiguen al libro de Winétt, persistirá, sin embargo, en un estilo distinto, furibundo, que más que cristalizar la naturaleza exterior en el conflicto interior incinerará la cólera individual del poeta en el bosque universal de la historia, provocando una combustión que, expresada en poemas, ofrecerá la imagen ya no del valle sin atmósfera sino del cantor sin oxígeno: De Rokha es asfixia, y, a propósito de la lucha por cambiar el mundo, no puede menos que intentar transmitirle al lector su sensación de ahogamiento al describir el agotamiento de esa batalla en versos como “O como adentro de atardeceres de degüellos y ahorcamientos, / con quebrazón de mundos y caída de cadáveres de regímenes debajo del arado de la Revolución, / se derrumban las infamias y las iglesias arrastrando los Negociados con la lengua afuera / y nosotros nos erguimos precisamente encima de antiguas catástrofes como los cascos de los soldados después de la gran matanza”, en “Lenguaje del continente”. Los poemas de De Rokha que siguen a los de Winétt son, en ese estilo, crudezas irreparables, que expresan, como en “El llanto de los llantos”, el dolor visceral de la noche imperial que asola al continente: “Cómo aúllan las tumbas y cómo los gusanos pelean la presa a mordiscos!... / un parlamento de esqueletos gravita y arde debajo de la luna sangrienta y recién parida de un león / y el capitán de los degenerados se masturba al pie de las banderas pisoteadas / porque llegó el adiós en el cual todos los muros se derrumban y el sol caído pone un huevo negro”. La voz rokhiana se reformula, no obstante, en “Carta magna de Chile”, propendiendo hacia una expresividad que, sin perder su estilo filoso, ofrece un lenguaje elocuente pero cargado de elementos populares al describir a Chile en un estilo que, desde luego, coincide con lo planteado por De Rokha en todos los ensayos de la primera mitad de Arenga sobre el arte en lo relativo a cómo debe estar escrito el arte poético para conjugar el idioma de la sociedad: “La hermana

hospitalaria te recorre, como a un ejército vencido, / a ti, país infantil, país del tiburón social y la puñalada de hombre a hombre, país del maíz esplendoroso; / galopan caballos fantasmas tus cuaresmas de luto y tus aldeas / están pobladas de piojos, de mendigos, de perros, de curas que arañan las murallas de la antigüedad chilena / comiéndose los unos a los otros; / y un vidrio de botella negra golpea el hígado de las guitarras, cuando / la última empanada de Chile agiganta sus albahacas”. Y, a propósito de esa empanada metafórica, la sección quizá más destacable de la “Carta magna de Chile” consistirá, ingeniosamente, en una épica interminable de referencias a lo más medular, visceral, dionisiaco de la cultura chilena, cifrado como motivo para abordar desde lo histórico hasta lo geográfico propio del Chile que De Rokha encumbra: “Teogonía y cosmología del libro de cocina (Ensueño del Infierno)”, que posteriormente se transformará en el libro-poema autónomo titulado Epopeya de las comidas y bebidas de Chile, pondrá a disposición del lector un catálogo de alimentos y preparaciones gastronómicas chilenas que, inspirados en lo que De Rokha denominara el arte del hambre, el arte producido en la conciencia de la carencia de alimento en el mundo, hablará de la abundancia del mismo pero como sello no de aburguesamiento, sino de una cultura en la que lo poético popular encuentra su mayor verbalización en la visualización que el verbo ofrece de aquello que nutre, en vez del espíritu, la carne, lo material. Luego le seguirá la sección “Apocalipsis del hambriento” y después otras igualmente épicas y elogiadas que, enfatizando lo nacional chileno, por ejemplo en lo económico y lo geográfico como sucediera con lo gastronómico, logrando siempre esa calidad de poeta épico totalmente imprevisto y genialmente maravilloso que “Teogonía y cosmología del libro de cocina (Ensueño del Infierno)”, ofrecerá en su condición de Campos Elíseos de placer abastecimiento entre todo lo infernal de su épica. El poema, en sí mismo, supone una arenga artística como no hay otra en la poesía chilena, en particular a la hora de reivindicar lo mítico universal en los ritos locales alusivos a los actos de comer y beber: “Son el mapuche y el afro-ibero sanguinarios y religiosos los que sepultan en nosotros nuestros enormes muertos, embriagándonos en ritos feroces, / si la dolorosa borrachera funeraria deviene asesinato, / y en alcohol y sangre el chileno ahoga el complejo de inferioridad de los inmensos pueblos pequeños, y su enorme alegría tan desesperada y tramante”, toda vez que “Un trago de guindado de antaño sienta muy bien a quien emprende, de noche, una gran jornada” y “los huasos costinos lagrimean el poroto con chorizos / que su mujer distinguió en la vieja y de greda callana negra, entre el desastre y las pilchas llovidas, a los que alegró con infinitos y ardientes huevos fritos y de gran cebolla brotes, / comiéndolo con el puñal a la cintura y revólver de catástrofes”.

El poeta J. M. Curet, autor de un extraordinario trabajo sobre la obra poética de Pablo de Rokha, expresa lo siguiente sobre esta edición: “¿Cómo leer esta carta magna para América que propone una nueva cartografía poética de América? En este poemario, la voz poética declara que sus poemas no tienen edad ni dimensión y que existen a la manera inmortal del universo porque no tienen principio ni fin. Se lee reiteradamente que la intención principal de los poemas es hacer los vocabularios del destino con las verdades y pasiones que van cargando con la voluntad del mundo. La voz poética insiste constantemente que edifica la representación de su mundo, que levanta la estatua de su época con sus anhelos y, por tal motivo, accede a una universalización de corte político. Entonces, ¿cómo entender su relación con la realidad americana y ponerla en perspectiva con sus propósitos de totalización continental desde la poesía? ¿De qué manera enfrentar una poética que aspira a expresar la magnitud del universo infinito desde sus experiencias en el cosmos americano? Al mismo tiempo que la voz poética afirma la existencia a la manera inmortal del universo, busca instaurar su realidad mediante su acto de creación poética. La voz poética persiste a lo largo del poemario en preguntarse sobre qué es la literatura, en dónde radica la capacidad política de su decir poético y qué le brinda validez a su expresión. Las respuestas a estas preguntas son una auto-descripción de la voz poética en donde se visualiza como una re-expresión de una expresión poética, artística o intelectual anterior. Esta voz se concibe como los llantos acumulados de las escrituras en un escrito.

La voz poética es conciencia de su intertextualidad, de sus diálogos poéticos, de sus procederes metapoéticos, de sus re-escrituras. El sujeto poético que habla en esta poesía es también memoria y conciencia crítica de la procedencia de sus posturas ideológicas para ser re-postulación política revolucionaria. Es convicción de sus procederes revolucionarios. Por consiguiente, el acto poético de auto-definición de la voz poética y de representación poética de su mundo deviene un acto que es también político porque se instaura desde las coordenadas y contextos poéticos, políticos e intelectuales que permiten su acto. El acto de representación poética de América resulta en un acto político cuando el sujeto poético se reconoce como continuación, apropiación y reformulación de una conciencia exactamente que hablasen los vivos y los muertos cuando yo hablo crítica rebelde”.

Arenga sobre el arte, de 1949, es uno de los núcleos creativos dentro de toda la obra de Pablo de Rokha, una especie de Summa Poética de su obra con casi medio siglo de publicaciones y estudios contemporáneos sobre Carta Magna de América y Carta Magna de Chile y su obra Epopeya de las comidas y bebidas de Chile que se consagrará finalmente como una múltiple versión de la historia de nuestro país, la épica de la vida cotidiana de millones de seres

humanos y es un libro editado para no hacer una distinción entre la obra de Winétt y la suya, sino más bien para quedar unido a ella en los siglos venideros.

Debido a la dimensión que fue creciendo con el tiempo su obra “Epopéya a las comidas y bebidas de Chile”, hemos considerado hacer una descripción bibliográfica siguiendo la clásica edición de la Editorial Universitaria, con su voz grabada en un disco de 45 R.P.M.

He aquí la transcripción de las últimas páginas de “Arenga sobre el Arte”, en que nos narra las vicisitudes y accidentes que sufrió esta obra antes de ser editada y nos deja la constancia de la pérdida de los manuscritos originales de su obra COSMOGONÍA:

“Al comenzar aquel abril feroz de 1947, la Editorial ‘Claridad’, de Buenos Aires, dirigida y controlada por Antonio Zamora me entregó las pruebas completas de ‘Arenga sobre el Arte’, diciendo: ‘Nosotros nos hemos resuelto a no publicar su libro por ser un libro marxista’.

Yo se las remití al escritor Mahfud Massís, mi yerno, con el encargo de acercarse a Juan de Luigi y proponerle la publicación por capítulos ‘dominicales’ en ‘Extra’, el valeroso y popular ‘meridiano’ del gran crítico de América. Pero, todo eso fracasó lamentablemente para mi situación económica de escritor democrático, sin trabajo en Hispanoamérica y yo continué enfrentando la tragedia y la demagogia que me acorralaban. Juan de Luigi no publicó porque no pudo y no porque no quiso la polémica artístico-política y la sensación aterradora de estupor y rabia de hielo se estrelló contra las sierras del país de José Hernández o fue azotándose contra sus pozos de horror tropical, paradisíaco, contra los estuarios maravillosos, contra la alta y ancha Mesopotamia trágica, al agrandar la soledad y los padecimientos.

Mahfud Massís agarró ‘Arenga sobre el Arte’ y lo olvidó entre cien papeles; el libro que-mante ha estado dos años guardado allí esperándoos; y, queridos lectores amigos, ¿no produjo ningún incendio ni nadie falleció a causa de su contaminación mágica, substancialmente trágica y dionysíaca, de gran carácter épico-heroico, es decir, en la línea de toda mi obra?...

Allá por 1943, me parece, invité yo a mi casa de ‘La Cisterna’, a un grupo de personas y amigos, a fin de dar una lectura de fragmentos de ‘Carta Magna de Chile’. ¿Recuerda Ud., Luis Durand, aquellos patitos asados con aquel tinto feliz de la amistad leal, y el cómo yo solo retrataba o sublimaba los guisos chilenos y la gran comida de la patria (cuando es posible comer la gran comida de la patria), en el estadio del poema que se titula, “Teogonía y Cosmología del

Libro de Cocina” y que Ud. no lo olvidó jamás, como buen amigo de sus amigos? ‘Pasaron los años’, sin embargo. Pero el hecho emocionante generó la atracción de lo mágico dionysíaco y engendró su impacto en el hígado de la literatura nacional, como afirman los que entienden, que sucede frecuentemente con el vino, cuando el vino es vino muy vino y lo toman los que ignoran cómo se toma el vino y se lanzan a la botella como los chanchos al afrecho. Sí. Y si a Ud. le parece con la audacia acumulada como para pegarle una gran patada en el trasero a la crítica ‘oficial’ administrada por ejemplo por el tontito sentimental a quien yo apodo ‘Barella’ y a quien yo conmino a seguirme ladrando toda la vida entera, como un perro, o por la pollina de ‘Alone’ o por el gran Eleazar que supone que escribe colofoncitos de tinterillo ‘literatoso’ y se está... vaciando o por Silva-Castro, ‘el imbécil’ o por todas las feas bestias negras de la crónica ultramontana.

‘Los engendró el dolor’, dice la gente de los libros máximos.

En 1944, en México, leía yo en la sala copada de la ‘Editorial Séneca’, de José Bergamín, los cantos heridos de la epopeya, o oían David Alfaro Siqueiros, Vittorio Vidali, Mario Montagnana, María Luisa Carnelli, Benjamín Jarnés, Jorge Carrera Andrade, Alfredo Pareja Díez Canseco, Jules Romain, Margarita Nelken, Rafael Carrillo, Teresa Pomar, Margarita Paz Paredes... Dí la misma lectura en Caracas, en 1945, en casa de Carlos Eduardo Frías y estaban allí Juan Liscano, Carlos Augusto León, Otto D’Sola y aquella gran nieta de Bolívar Antonia Palacios, Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri. Y dí la misma lectura en Córdoba de la República Argentina, en el estudio del Dr. Gregorio Berman, en la primavera horrenda de aquella horrenda primavera de 1948; pero, indiscutiblemente la influencia filosófica y la doctrina de las tesis álgidas de ‘Arenga sobre el Arte’, ¿a nadie influncian? como a nadie altera el estilo de mi literatura, logrado de espanto en espanto, despedazándome las entrañas del espíritu desgarradoramente e infiriéndome la gran herida en el pan familiar, en treinta y siete años de trabajo!

Además, yo alcancé a imprimir seis pliegos de diez y seis páginas, en Córdoba, y cuando estaban terminados y continuando el volumen, ‘La Celestial’ se incautó de la imprenta e intimidando al impresor lo apresó legalísimamente... por lo cual descansa la mitad, más la mitad de la mitad de ‘Arenga sobre el Arte’ en todo lo hondo de la hospitalidad de una antigua casa de Mendoza.

Muchos nos fueron plagiados entre todos nuestros libros y unos nos fueron robados, como ‘Cosmogonía’, que se extravió en Concepción, en aquellos años acerbos del 24 al 25, porque entonces pobres y desamparados, furiosos y violentos, con hijos nacidos en la tristeza y combatividad heroica, calumniados, olvidados, difamados hasta por la propia familia de

militares, magistrados, negociantes, curas y médicos, o funcionarios de Impuestos Internos, nosotros nos debatíamos –Winétt y yo– mano a mano con la miseria y solos, entre la conspiración del silencio suministrada por la inspiración de abyectos ‘podetos’ y la corneta reaccionaria de entonces. Aquella terrible anciana de la pensión ‘también’ murió y nos dejó el recuerdo de haber quemado o copiado o botado a la sepultura el poema y el recuerdo, que es como el boleto de Agencia de un difunto. Y así se extravió aquí en Santiago, una buena copia de ‘Carta Magna de Chile’ –lo cual no importa–, y el último de los últimos cantos --lo cual sí importa–: ‘Apolo-gía de lo Nacional y lo Internacional chileno’, que yo he escrito hoy mismo, herido de traición e ingratitudes, pero no viejo, como lo creyeron mis amistosidades.

Hecho con acerbos padecimientos completamente originados en el régimen, no naturalmente originados en la condición Humana (según lo tituló Malraux [el traidor] al sistema capitalista, éste libro verde en la juventud del mundo, en el cual el fuego, la materia, el hierro se ensangrentaron, se satura de un olor insular y guerrero de tormenta e iza la bandera azul de ‘El valle pierde su atmósfera’ en su corazón de cataclismos. Así el estilo de platino y sangre caída de Winétt, único en América, aporta su belleza de violeta mundial a nuestra tremenda polémica por la poética del pueblo.

Y la gran peripecia –epopeya que juntos nos echamos a la espalda en treinta y tres años de lucha y coraje, al asomar la descomunal aventura continental nos encuentra mano a mano, dramáticamente, como en los altos páramos, cuando nos asomábamos serenos y soberbios de Humanidad a la orilla de los abismos americanos...

Celebro poder acoger aquí, en este noviembre del cuarenta y nueve, las declaraciones rotundas de Pablo Neruda en el Congreso de la Paz en México, el México sexual y mortal del Anáhuac enfurecido. Neruda da una lección de honor entre los que comercian con la burguesía literaria corrompida y producen literatura degenerada a fin de obtener el aplauso de los degenerados. Además, la coincidencia con aquellos planteamientos concretos que vinimos haciendo nosotros durante un cuarto de siglo, no es que nos sorprende, es que nos conmueve y es que hallamos un hermano en la misma línea de nuestro frente de combate y heroicidad terrible. ‘Errados y desventurados poemas de antaño’, decíamos en ‘Jesucristo’, el año 1933, al destinar la obra ‘a Stalin, el héroe’, y afirmábamos el canto (sin barro social), de los trabajadores, y épico, Pablo Neruda rechaza y desgarrar la concomitancia con los tenebrosos y los picarescos y se sitúa produciendo un ejemplo estupendo, en la línea de fuego, que es la línea de hierro del marxismo-leninismo-stalinismo, lo cual le restará la amistad del oportunismo universal, pero le va a dar conducta y método. Nosotros lo congratulamos muy entusiastamente en el instante de

su confesión heroica, la que indiscutiblemente o maravillosamente va a encontrar definición y superación correcta en los nuevos poemas del poeta.

Entre congojas y reyertas emergen estos libros nuestros, como arañosos y rasguñados por la uña de la Gran Bestia; sí, pero la trayectoria literaria creadora, desarrollándose en espirales desde el auroral instante, nos arrastró a la gran batalla y optamos por morir luchando; es entonces lo épico-social-heroico lo que sacamos del pantano capitalista sublimándose en imagen lograda; y 'Arenga sobre el Arte' y los '3 Poemas de Pablo de Rokha' dan la pelea con el mismo ademán clasista-obrero que emerge desde sus raíces (cuando yo, creando mi estilo entre el hombre y el huracán, me buscaba en la adolescencia maldita, pero no podrida), como la da 'El valle pierde su atmósfera' de acuerdo con su vocabulario enorme.

Y no aquí ni allí van a terminar seguramente los contratiempos y las malandanzas de tan dura empresa como es la tarea de publicar libros que reflejen épicamente la controversia que existe en nosotros contra nosotros por la conquista de nosotros y el duelo entre el yo y el medio. Confundidos o sorprendidos en la desnudez de sus obscenidades, me van a comparar a un volcán, a fin de quitarle el cuerpo al fuego... que esta 'Arenga' echa, porque fue elaborada en la soledad forzosa y definitiva del capitalismo. Estaré, pues, adentro de los subterráneos del ser, clavando el aguijón del tábano y, como el tábano erraré y arderé, abandonado en el gran vacío inmortal, sin embargo; abandonado del abandonado; entre un crujido de vigas, de dientes, de sombras y de esqueletos, por adentro de las viejas pilchas chilenas, apaleado y acuchillado de sol en la gran aurora del mundo resucitaré porque no hice palabras sino con el hierro social del pecho y como huirán de mi lenguaje por espanto y no por cansancio, los tenebrosos, el trabajador intelectual pasará a ocupar con su escrito el destino de sudor y de fusil correspondiente.

Escribamos los amargos padecimientos del escritor universal describiendo los padecimientos nuestros en este quemante epílogo de epílogos, con relación a la criticanalla.

Entre los entes podridos que reflejan y expresan asquerosamente los procesos de descomposición general de la cultura burguesa-capitalista y su morfología, se destaca y hace números: el antologista. Ejemplar de ladrón infantil, parasitario e intermediario, es tan negativo como el crítico, porque es el crítico en la forma más roñosa de las formas de crítico. Roba la obra y la destroza con la irresponsabilidad de los asesinos legales y orangutanes sagrados, denigra a quien le da la comida y la bebida del lacayo, al dar la materia prima a su oportunismo y como siempre todo canalla es un simoníaco y el caudillo de los jureros falsos, unciendo a la faena envilecida e inmundicia dirección y calidad, ubicándola al servicio de sus patrones, contra los vecinos de sus patrones, se traiciona y traiciona a la opinión pública. En Chile existen criaturas

de prontuario e idiotas irreparables entregados al desacato general de las Antologías. Y a mí, a Winétt, a Carlos de Rokha (dos valores definitivos), se nos ha hecho todas las infamias de este régimen, utilizando las Antologías, “los recitales” y “las selecciones” capital-eclesiásticas: ruptura de poemas y desgarramiento del organismo literario, selección de los versos frustrados en revistas accidentales, lograda por castración, fragmentación, descomposición atrabiliaria y premeditada de acomodamiento, alteraciones de originales, etc., etc., etc. Cuando el fracasado literario está definitivamente descompuesto fabrica la Antología, la venda y se vende. Y desde su triste y vil tribuna de charlatán de obscenidades, clínico y pornográfico, dispara su complejo de inferioridad y su resentimiento, su envidia, su hediondez, su miseria moral, contra los hombres que lograron su estilo y las mujeres extraordinarias, exaltando los mojigatos y las prostitutas de la literatura. No doy nombres de bribones, para no glorificarlos, pero me parece que existe un tal Poblete, un tal Correa, un tal Zambelli y en la excepción honrosa: Segura Castro, Volodia Teitelboim, Eduardo Anguita, etc. Aquellas venenosas basuras capitalizarían el cinismo y el confusionismo general que permite el hecho de que todos los quebrados intelectuales de ayer dirijan la cultura de hoy, dirijan la cultura clerical-capital-imperial-burguesa llenando la ‘Prensa Seria’ de crónicas y afiches patibularios que pretenden exaltar lo inmundito y aplastar lo heroico, como una forma sucia de la caída del régimen. Y si luchamos por la paz nosotros, por ejemplo, los bandidos de la imbecilidad nos calumnian y nos difaman, porque los alquiló el Imperialismo como por ejemplo a Latcham, ‘la tipa chinchosa’ de la literatura, cuyos ‘juicios’ locos son los pelambres de comadre del día Domingo.

La crítica ‘oficial’ trafica pero delira y cuando un tonto cualquiera se chorrea empu-tecido, refleja un proceso general adentro del cual el sistema de las equivalencias de la crisis burguesa se produce en ‘la crítica oficial’ como se produce en el desarrollo anormal, espantoso de la criminalidad degenerada, extrayendo de los pantanos subterráneos un criminal que enjuician y desprecian los criminales y el crítico junto con ser un burro de iglesia, negativo y caponado, es un jalón de horror de la agonía capitalista.

Es entonces un fenómeno absolutamente político que se disfraza de fenómeno absolutamente artístico. Por eso, libelos y panfletos se requieren ardientemente, en los planos más altos de la polémica, y el sarcasmo es el rifle del hombre creador que defiende el pan y la libertad del mundo. Sangre y guano remueven las bayonetas de la controversia y eso es justo. Ahora, como no cantamos para divertimento de ‘la clase rectora’, sino para clavar la verdad estética como un puñal en el pecho de los explotados del pueblo y sus sirvientes, hagamos los vocabularios del destino con nuestras verdades y con nuestras pasiones universalizándolas ardiente y

políticamente como la Catedral Gótica. Pues nada existe más sucio que lo más puro y virginal de quien no fornicar porque está castrado.

Ahora ya ‘Arenga sobre el Arte’ estará condecorada de contratiempos y sufrimientos humanos y por humanos fundamentalmente artísticos y va a encontrar lo humano del auditorio, a fin de continuar desarrollándose entre la baba helada del ‘intelectual’ mercenario o simoníaco y las anchas banderas del pueblo!...

Pablo de Rokha, Santiago de Chile,

25 de Octubre de 1949”.

En Santiago de Chile, en enero del año 1954, da a conocer en su ANTOLOGÍA, la siguiente RECTIFICACIÓN – RATIFICACIÓN Y AUTOCRÍTICA:

“‘Arenga sobre el Arte’ fue pensado y escrito por mí en el instante de la gran aurora boreal del psicoanálisis como técnica y método de investigación de la personalidad humana y lo publiqué en 1949, ornamentado con los heroicos himnos de oro de Winétt y tres poemas míos.

“Toda la obra comparte sus verdades accidentales y sus errores, sin filiación ni proselitismo, buscando su interpretación y utilización por el Marxismo, superándolas y dirigiéndolas, es decir, pretende poner a Freud al servicio de las masas.

“Mantengo los planteamientos fundamentales que la opinión pública del mundo constató y no discutió en mi libro, y mantengo las tesis básicas, que son mías y enteramente propias y originales: el artista del pueblo que deviene militante y líder público, al originar la heroicidad en la batalla por su estilo, enfrentando y socavando la sociedad burguesa, con acento insurreccional y de masa; la condición dialéctica del arte, pero del arte como el lenguaje social del hombre; ‘la gran batalla por la forma’: formas arcaicas, formas caducas, formas pasadas, formas precoces, formas contemporáneas, formas frustradas, insurgentes, revolucionarias, precursoras, subversivas, belicosas, insurreccionales, formas de clase y régimen, formas líderes y formas próceres, formas heroicas, formas mártires, formas demagógicas, formas burguesas, formas proletarias, formas pequeño-burguesas, formas de la forma por la forma; la condición política del arte; ‘el arte de los sirvientes’, el arte de los patrones y el arte de los peones; el arte soviético en camino al ‘Grande Arte Comunista de Lenin’ y el ‘Realismo Popular Constructivo’, como base y cumbre de la ‘Epica Social Americana’, en la conducta civil de los creadores democráticos del Continente, y a través de ‘arte y hambre’, la revisión general de la expoliación y la explotación humanas, reflejándose en el lenguaje de lo bello.

“Es bastante para un poeta solo y para un solo poeta.

“Pero yo declaro con asombro y lealtad beligerante que proclamo y acepto como una superación justa y rotunda a las premisas dadas por mí el enjuiciamiento y negación del psicoanálisis: la teoría dialéctica e histórica y experimental del conocimiento, planteada por Iván Pavlov, y entroncada al Marxismo-Leninismo-Stalinismo triunfador por sus discípulos, y lo proclamo y acepto como un proceso de enriquecimiento, rectificación y ratificación de mis afirmaciones, porque me parece que así un escritor está cumpliendo un deber que es un ejemplo que resuelve en lo artístico el mensaje social de lo político.

“A la manera del que suplanta la quijada vil y grandiosa del asno de Caín por la espada que forjara Tubal-Caín en la primera herrería del mundo, y da la batalla embanderada en sus cuarteles por las nuevas tácticas y los descubrimientos centrales, revisando lo andado yo no decaigo, yo avanzo y yo declaro el derecho fundamental y heroico a la autocrítica que no se ejerció conmigo.

“Se ha de retorcer en el terrible incendio, medio a medio, adentro de la alta y ancha llamarada, la antigua pasión equivocada, por un planteamiento que maduró la creación marxista, como un león vivo se retuerce en una gran hoguera, y la aclamación de la verdad lograda, experimentalmente exacta, emergerá y empuñará su pabellón de piedra; es menester quemar las naves teniendo presente el enorme deber de la escritura popular y su comportamiento: me declararé marxista-leninista-stalinista y procuro lograr el honor de serlo a conciencia, todo y desnudo, íntegramente, poniendo los huesos por testigos, desde ya hace años y estoy con el poeta Mao Tsé Tung en la gran línea popular solo.

“Ya aparecerá rectificada, enriquecida, ratificada en la confrontación con la psicología soviético-pavloiana. ‘Arenga sobre el Arte’.

E indiscutiblemente ha de ser la misma ‘Arenga sobre el Arte’ de antaño pero hogaño, sobrepujando los contagios idealistas minoritarios y locales, hasta la última gota de la heroicidad del creador por el pueblo y con el pueblo, en el corazón de los pueblos”.

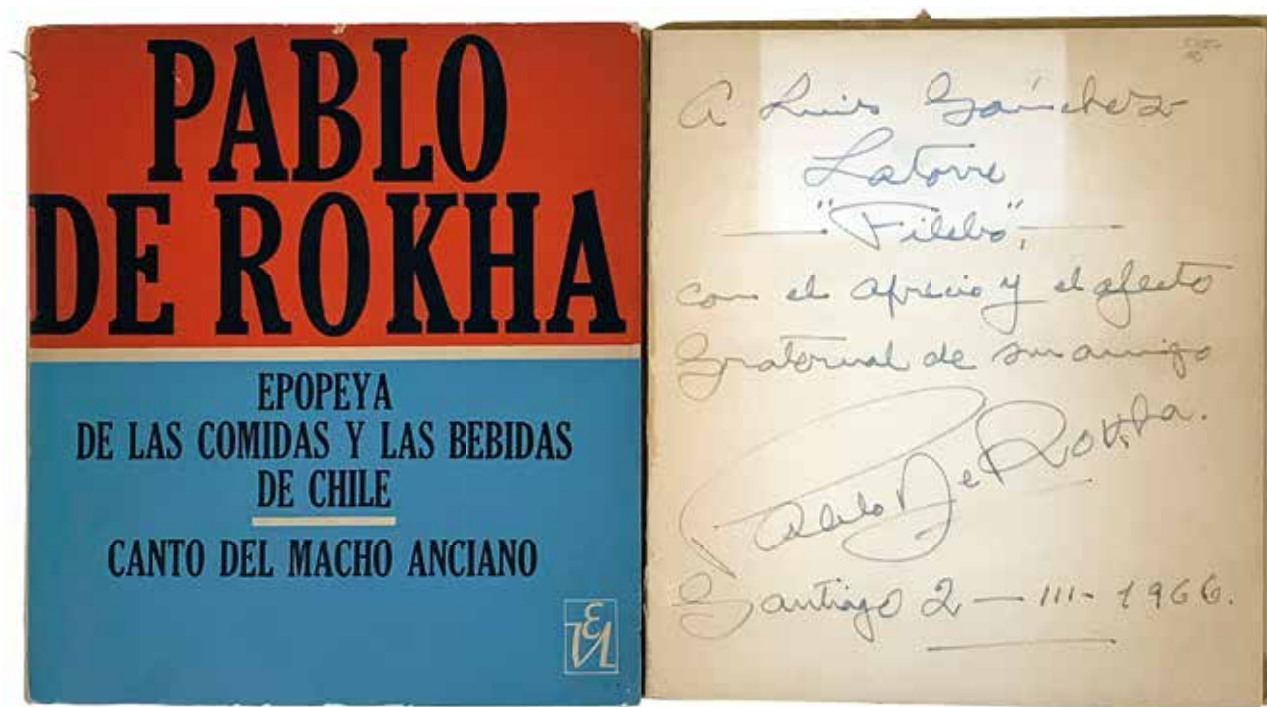
PABLO DE ROKHA



FUNERAL POR LOS HÉROES Y LOS MÁRTIRES DE COREA. Revista Multitud, 6ª Época - N° 74 - Noviembre de 1950.

207

EPOPEYA A LAS COMIDAS Y BEBIDAS DE CHILE / CANTO DEL MACHO ANCIANO. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, diciembre de 1965. El libro adjunta un disco de 33 1/3 RPM con el registro de la voz de Pablo de Rokha con fragmentos de ambas obras recitados por el autor. 48 págs. 21 x 19 cm.



Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile de Pablo de Rokha es un libro-poema de naturaleza sin precedente en la poesía chilena. Publicado en 1949 como parte de su obra teórica más importante, Arenga sobre el arte, y a su vez dentro de la serie de poemas épicos Carta magna de América, entremedio de textos dedicados a la historia colonial de América y al Estado actual de Chile, este poema sobre las comidas y bebidas locales ostenta el mismo tono en que se canta la guerra, solo que a propósito de lo que se come y lo que se bebe: ya terminada la Segunda Guerra Mundial pero en un siglo adentrado en la Guerra Fría, a la manera del Homero, del que se cuenta que tras la Ilíada parodió la guerra humana cantando la de las ranas y las ratas, a la del Garcilaso que efectivamente parodió la guerra humana componiéndole un poema a la de los gatos, De Rokha escribe una narración grandiosa sobre lo más local chileno, lo que va a dar no a la historia, sino al estómago. Pero este poeta que tres décadas atrás iniciara su trayecto en la poesía con su Sátira de los vicios humanos y de la poesía de su época, ahora con una visión profunda de la historia en su Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile no nos ofrece una parodia en

lo absoluto: su sello particular es que, ciertamente, aborda ese asunto de la chilenidad como una marca nacional identitaria superior a todas las demás, incluso las bélicas.

De Rokha, que desde 1943, luego de Morfología del espanto, viene de viajar como enviado político del presidente Juan Antonio Ríos por veintiún naciones de América y de publicar durante ese recorrido los poemarios Canto al Ejército Rojo en 1944 y Los poemas continentales en 1945 y el libro-ensayo Interpretación dialéctica de América. Los cinco estilos del Pacífico en 1948, en Epopeya en 1949 ya no hablará de lo que en dichos libros tratara –de URSS y USA contra Hitler, de cosmovisiones teologales e ideologías políticas y filosóficas o de los indígenas mexicanos, etcétera–, sino que, en correlato a sus poemas y ensayos de Arenga relativos a la heroicidad y tragicidad americanas en que él busca condensar la historia continental en su carácter de épica social, ahora hablará de comidas y bebidas, aunque con una seriedad incalculable. Naín Nómez describe este libro-poema como “un poema en el cual las comidas y bebidas del país se mitifican y con ellas también los seres y lugares comunes”, en este caso “el mundo primitivo y natural de los campesinos, los mineros, los pescadores y el campo chileno”, mostrando “una realidad que no aparece comúnmente poetizada en la tradición literaria: el comer, el beber, el juego y las diversiones del pueblo”, otorgándole así a lo popular chileno un talante de “arquetipo cultural”. La autenticidad rokhiana, en ese sentido, vanguardista, se adelanta a la mayoría de las imposturas ideológicas de sus contemporáneos: después de que su poesía ha dado una gira por América y cuajado en ello su compromiso sociopolítico, De Rokha vuelve a lo local pero elevándolo a un grado poco menos que universal existencial, en el que lo que se come y lo que se bebe es, en suma, lo que se es.

Carlos Droguett, acaso el mejor conceptualizador del quehacer poético rokhiano y previsor de sus porvenires, define a Pablo de Rokha como un poeta preocupado de “la inestable pequeñez” de su tierra más que de “la grandeza estable” de ella, pero atribuye esto a que su memoria de Chile –como la de los poetas épicos Homero o Virgilio– era absoluta, privilegiada y responsable: se hacía cargo “de lo inmediato, de lo pequeño, de lo folklórico canallesco” a la vez que de la historia universal, pero siempre en eterno retorno a “sus apasionados temas, la visión de su alma, de sus vehementes ensueños, de sus terrores sin testigos, la visión profunda y total del alma nacional”. Por eso, después de una abundante, prolífica obra poética de décadas entre Satanás y Raimundo Contreras y entre Jesucristo y Máximo Gorki, De Rokha le dedica una cabal épica a lo que su pueblo come y bebe: “la Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile, poema magistral, de alguna manera lo más grande y soberano que él escribiera, porque

es un resumen de la historia impalpable de Chile, un resumen heroico y melancólico de su propia vida y, sobre todo, una exposición de sus derroteros poéticos y de sus virtuosismos, de su capacidad de transformar en arte hasta los más terrestres y vegetativos objetos de nuestra vida, aquí está el poeta solo con su hambre de comidas y bebidas, no sólo materiales sino también, y especialmente, espirituales, está solo con sus fantasmas y sus más íntimas obsesiones, él solo y su pulso poético, sin interferencias, sin estridencias extrapoéticas, el cazador dionisiaco, seguro de sí, de su capacidad, de su fuerza, de toda su salud terrestre y cósmica, porque está en trance, transfigurado, sin acordarse, sin nadie, él solo y su entusiasmo, él solo y su voz, él solo y sus criaturas”. Droguett advierte en dicho libro un trabajo tan avanzado que incluso cita a Gastón Bachelard en torno al valor arquetípico de lo alimenticio para resaltar en *De Rokha* a alguien entregado no a una necesidad, sino a un deseo: “El hombre es una creación del deseo, no una creación de la necesidad”.

Las comidas y bebidas referidas en *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile* no suponen cualquier compendio: el poeta que las canta, así como Hesíodo en los *Trabajos y días* daba cuenta bien de la tierra en que se vivía, aunque con una precisión que nos hace pensar más bien en la del catálogo de las naves de Homero en la *Ilíada*, conoce en detalle los sabores de “las ranas guisadas de entre perdices”, “el camarón del Huasco”, “el lomo aliñado / en Lautaro o Galvarino o Temuco, / obteniéndolo con cerdo sureño oceánico”, “El chicharrón de ubre, comido por / los carrilanos y los ferroviarios”, “los locros de ñocos con cochayuyo”, el “generoso y navegado ámbar viejo de / las cepas abuelas del Maipo”, el “vinillo, no vino, el vinillo doloroso y / aterrado que le darán a los que van a / fusilar los carceleros”, y un infinito etcétera; y hasta llega al punto de, como en una sugerencia gastronómica de chef poeta, expresar lo que él entre todas esas comidas prefiere: “el lomo aliñado / en Lautaro o Galvarino o Temuco” y “una gran cazuela de pavita en Lonquimay”, y en qué lugares y ambientes disfrutarlas y con qué bebidas combinarlas para lograr el júbilo poético con que en su epopeya las ensalza: “no comamos la ostra en ese / ambiente, en el que relumbran y descuellan / los congrios-caldillos o flamea la bandera / de un pipeño incomparable, / comámosla en el gran restaurante metropolitano, con generoso y navegado ámbar viejo de / las cepas abuelas del Maipo, comámosla / lloviendo y brindando en el corazón de / la lluvia, / como si fuéramos a ser fusilados o ahorcados / al amanecer en las trincheras”. Pero aunque “la alta manta doñiguana es más preciosa que / la pierna de la señora más preciosa”, el cantor, que a todo esto sabe decir los nombres de las comidas y bebidas en jerga chilena con sus destacables diminutivos “empanadita frita, picantocita”, “picante de guatitas”, “arvejitas”, “chichita”, “agüita de toronjil”, no pierde ocasión tampoco de evocar en el idioma de los alimentos el doble sentido del nombre, en cierta poética de la

doble direccionalidad y las consecuencias interpretativas de la lengua popular en sus cosas más locales, como “el choro de miel que se cosecha entre mujeres, / entre cochayuyos de oceánica, entre laureles / y vihuelas de Talcahuano por el jugo / de limón otoñal de los siglos”. Lo mismo en comparaciones igualmente sexualizantes como cuando De Rokha escribe: “las tinajas en donde suspira la chicha / como la niña más linda de Rancagua / levantándose los vestidos debajo / del manzano parroquial”; o “en Gualleco las pancutras se parecen a / las señoritas del lugar: son aceitunadas / y tienen los ojos dormidos, pues, / cosquillosas y regalonas, quitan la carita / para dejarse besar en la boca, / interminablemente”. Y es que el rito de comer y beber involucra cuestiones sociales y culturales adicionales, como en esos casos lo sexual encubierto y en otros, juegos del folclor del pueblo como la rayuela a los que los domingos acuden los actores políticos, jurídicos y religiosos. Así también en los siguientes versos lo musical, cifra de lo dionisiaco que los griegos conjugaban en la cosecha y Nietzsche asoció a la música, es traído en la cuota del canto popular de los huasos que cultivan la tradición del canto a lo humano y el canto a lo divino, y que De Rokha lo recuerda en la voz y guitarra de las niñas que lo aprenden: “en el Maule, en el que el pejerrey / salta a la paila sagrada de gozo, / completamente fino del río, enriquecido / en la lancha maulina, mientras las niñas / Carreño, como sufriendo, le hacen empeño / a ‘Lo humano’ y a ‘lo divino’, en la de / gran antigüedad familiar vihuela”. Desde luego, el poeta de Licantén, que en su trayectoria nunca ha caído en descuidarse de lo mitológico y lo filosófico, en esta ocasión no los obviará: para él, según eso leído, comer y beber implican actos originarios que regresan al individuo a sus estadios ancestrales, aflorando esos instintos, por un lado, lingüísticos de nombramiento de la realidad y, por el otro, reproductivos de cortejamiento de la sociedad. Es así cómo, más allá de los jinetes rurales que, corajudos, toman el ñachi caliente “bebiéndolo del / degüello más tremendo, como en / los espantosos sacrificios religiosos de la fe / Arcaica, horrorosamente ensangrentada, / con la naturaleza y la sangre como dioses”, lo heroico se asomará en la poeticidad y el misticismo que esa chilenidad en su mismidad conlleva: “comienza el poema de la saturación espiritual / del humo y así como la olorosa aceituna / de Aconcagua, con la cual sólo es posible / saborear los patos borrachos con apio y / bien cebados y regados con cien botellas”. El humano es pasional: el rokhiano, aun más, es dionisiaco, se conecta a los humos y los olores de lo telúrico, y se pierde en los ciclos de la tierra, símbolo de los del estómago y los del espíritu, ambos productores y consumidores respectivamente de comidas y bebidas locales y de palabras e imágenes poéticas. De ahí que la de Epopeya de las comidas y bebidas de Chile se trate, según Fidel Sepúlveda Llanos citado por Carlos Droguett, “de una poesía donde Dionisios sentó sus reales y conjuró todo lo incitante,

evocador y hedonista”, de lo cual surge “una ansiedad por laurar y pletorizar que eclosiona metáforas, imágenes, sinestesias, hipérboles”, todo esto en una dispersión intempestiva que sin embargo se condensa en un poema épico de envergadura absolutamente humana e histórica, porque “Quien piense en gastronomía no ha entendido nada. El poema no es para uso de gourmet. Es poesía en que se expresen las esencias más populares de lo popular con adjetivación y advercialización magnificadora. Esta magnificación va avanzando a la veneración, a lo sagrado. El poema es un connubio de la carne y el espíritu”, la entraña donde “comida y bebida son el elemento catártico que genera situaciones, y las situaciones conflictos y los conflictos esencias”.

Chesterton, que era gordo, y Shaw, que era flaco, se insultaban diciéndose ironías acerca del hambre en el planeta: el primero veía en el segundo una evidencia de la carencia de alimento y el segundo veía en el primero una evidencia de la voracidad de unos por sobre otros. A su vez, Kafka, raquíptico, se desquitaba escribiendo “El artista del hambre”, relato en el que un hombre muere de hambre por ayunar, pero no por aversión al alimento sino porque nunca encontró el alimento que quería. Las comidas, y también las bebidas, no eran un tema ajeno al devenir literario universal en que Pablo de Rokha compuso su Epopeya de las comidas y bebidas de Chile. Pero nadie pensó en el cántico: a nadie se le ocurrió cifrar el ser mismo de un pueblo en lo que este comía y bebía. Solo a De Rokha, quien ni siquiera recurrió al caso desde una mirada que, dada su militancia política y espiritual –más esta que aquella–, podría haber sido la socialista a propósito del hambre global y la mezquindad capitalista. Sin embargo, la épica rokhiana persigue, como toda que se precie de tal, lo mítico: enlazar lo microcósmico a lo macrocósmico. Y en este catálogo de comidas y bebidas, en un sentido dionisiaco, el lector accede no meramente a una exposición: lo que ahí destaca es ante todo una transmutación nietzscheana de valores de lo cotidiano para intentar retribuirle a lo transitorio, lo humano, su fuerza divina, con ese sabor a lo inconmensurable que, en uno de sus libros más acabados, el poeta Pablo de Rokha, viene a proporcionarnos como un legado histórico.



PABLO DE ROKHA

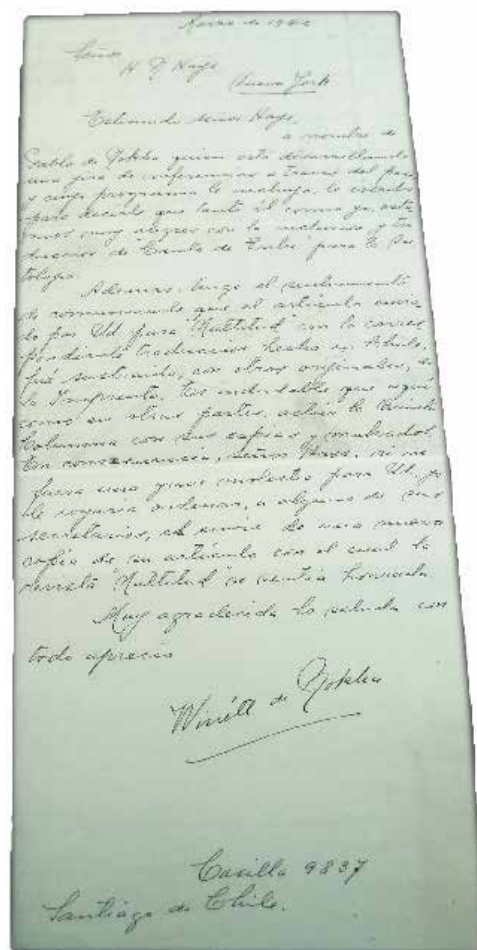
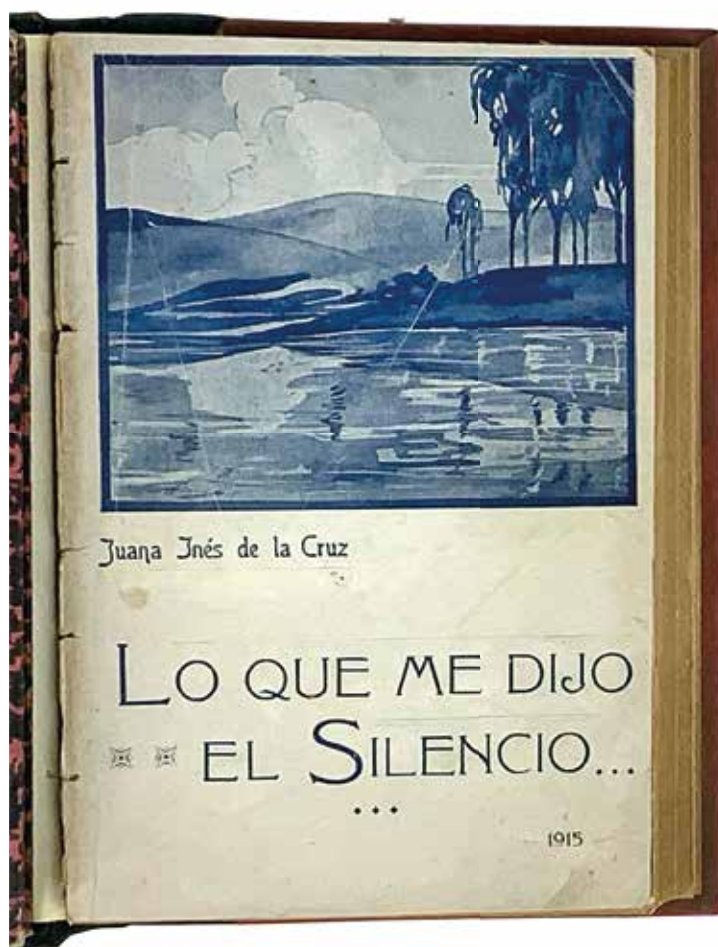
**EPOPEYA
DE LAS COMIDAS Y LAS BEBIDAS
DE CHILE**

CANTO DEL MACHO ANCIANO



HOMENAJE A LUISA ANABALÓN SANDERSON: WINÉTT DE ROKHA





LO QUE ME DIJO EL SILENCIO (Juana Inés de la Cruz). Santiago de Chile, Imprenta y Encuadernación New York, 1915. 18,5 x 12 cm. 134 págs.

HORAS DE SOL (Juana Inés de la Cruz). Santiago de Chile, Imprenta y Encuadernación New York, 1915.

FORMAS DEL SUEÑO. Valparaíso, Klog Editor. Primer libro publicado bajo el pseudónimo de Winétt de Rokha.

LOLOTT por WINETT de ROKHA

ACUARELA

El arte de la acuarela es una de las más antiguas y más bellas. Desde los tiempos más remotos, el hombre ha buscado en esta forma de expresión una manera de capturar la luz y el color, de transmitir una sensación, un momento de la vida. En la acuarela, el artista encuentra una gran libertad, una gran suavidad, una gran delicadeza. Es una forma de arte que requiere paciencia, precisión y una gran sensibilidad. Es una forma de arte que puede ser tanto una simple decoración como una profunda reflexión.

EL PERRO

El perro es un animal que ha acompañado al hombre desde los tiempos más antiguos. Es un animal que nos da amor, protección y compañía. Es un animal que nos hace sentir que no estamos solos. Es un animal que nos enseña muchas cosas sobre la vida. Es un animal que nos hace sentir que somos parte de algo más grande que nosotros mismos. Es un animal que nos hace sentir que la vida tiene sentido.

ENCARNACION

La encarnación es un concepto que ha sido tratado en muchas formas de arte. Es un concepto que nos hace pensar en la vida, en la muerte, en el alma. Es un concepto que nos hace sentir que somos parte de algo más grande que nosotros mismos. Es un concepto que nos hace sentir que la vida tiene sentido.

EXCURSION

Una excursión es una salida al campo, una salida al aire libre. Es una actividad que nos permite desconectar de la rutina diaria, que nos permite disfrutar de la naturaleza, que nos permite sentirnos vivos. Es una actividad que nos hace sentir que la vida tiene sentido.

EXCURSION

Una excursión es una salida al campo, una salida al aire libre. Es una actividad que nos permite desconectar de la rutina diaria, que nos permite disfrutar de la naturaleza, que nos permite sentirnos vivos. Es una actividad que nos hace sentir que la vida tiene sentido.

SERIE LA VIEJA

La serie 'La Vieja' de Winett de Rokha es una obra que refleja la vida de la vejez. Es una obra que nos hace pensar en la muerte, en el alma, en el amor. Es una obra que nos hace sentir que somos parte de algo más grande que nosotros mismos. Es una obra que nos hace sentir que la vida tiene sentido.

EXCURSION

Una excursión es una salida al campo, una salida al aire libre. Es una actividad que nos permite desconectar de la rutina diaria, que nos permite disfrutar de la naturaleza, que nos permite sentirnos vivos. Es una actividad que nos hace sentir que la vida tiene sentido.

EXCURSION

Una excursión es una salida al campo, una salida al aire libre. Es una actividad que nos permite desconectar de la rutina diaria, que nos permite disfrutar de la naturaleza, que nos permite sentirnos vivos. Es una actividad que nos hace sentir que la vida tiene sentido.



WINETT DE ROKHA
1941 - 1951

Estatua Dramática de Winett de Rokha



WINETT DE ROKHA

La estatua 'Estatua Dramática' de Winett de Rokha es una obra que refleja la vida de la vejez. Es una obra que nos hace pensar en la muerte, en el alma, en el amor. Es una obra que nos hace sentir que somos parte de algo más grande que nosotros mismos. Es una obra que nos hace sentir que la vida tiene sentido.



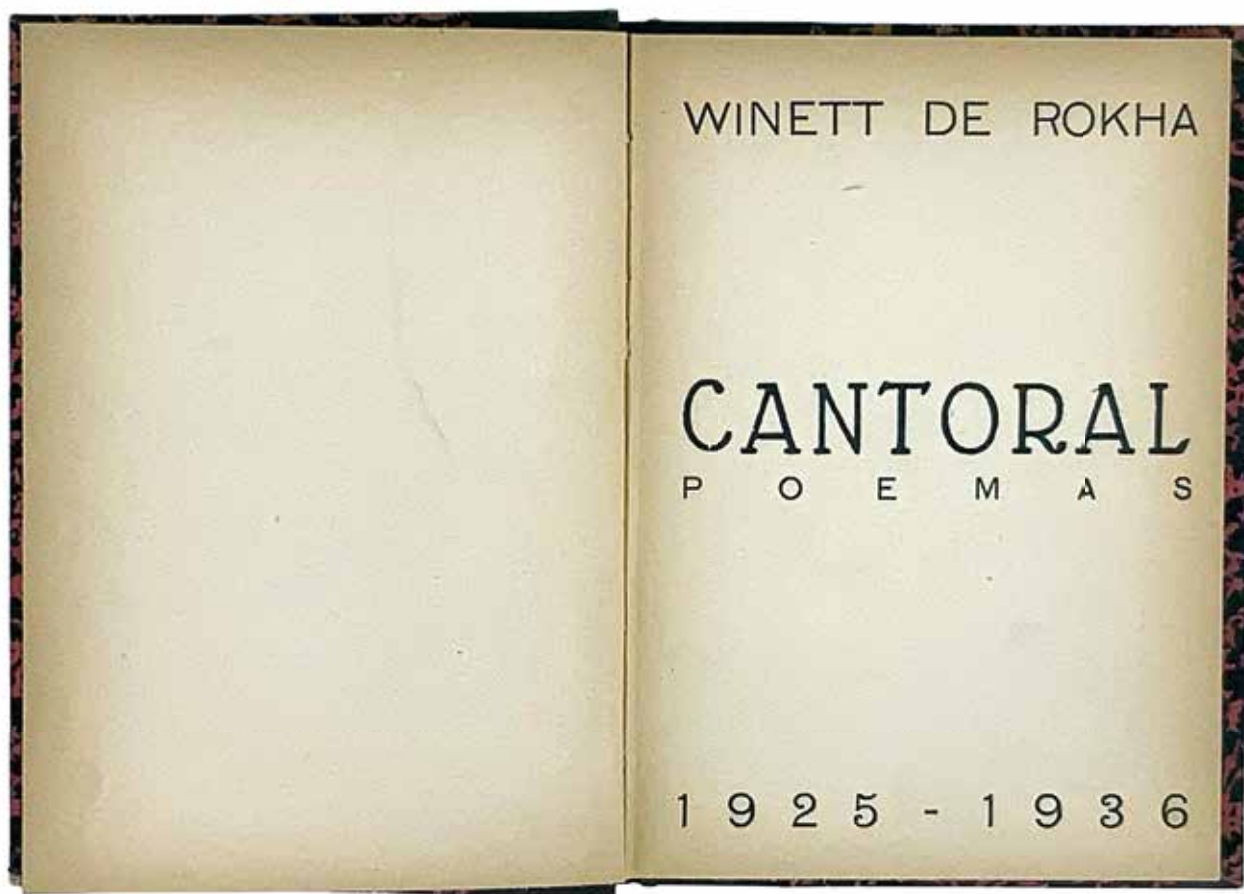
WINETT DE ROKHA



WINETT DE ROKHA



WINETT DE ROKHA



CANTORAL (1925-1936). Santiago (s. n.), 1936. 18,5 x 12 cm. 126 págs.
Portada: retrato del pintor Pedro Olmos.

ONIROMANCIA. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1943. Dibujo de la portada de su hija Lukó de Rokha.



El hombre es cobarde, de padres y madres mortales engendro,
atroz de índole y feroz de régimen, débil y astuto, y anda ar-
mado de hocico y chaleco de balas y categorías falsas, infeliz,
duro como el mundo, solitario, vanidoso, decaído, ni bueno ni malo,
ama la matanza y el poder público, guerrero de condición y so-
berbio de corazón, y yo soy toda la bestia humana, WINETT, por-
que lo más grande es pequeño como el ~~cosmos~~ ^{todo}.

Por eso lamentó que debí no poder "recordar" haciendo el
viaje enorme contigo, y siendo yo, recuerdo: como cualquiera y
todo gran poeta, procrea con hechos y fantasmas.

Buscamos y lloramos la justificación tremenda de la vida, el
amor infantil a la naturaleza, que es la gran araña embaucadora
y descomunal, la voluptuosidad de la expresión congojosa y aco-
sesos de sobresaltos y estupefacción, medio viviendo y medio mu-
riendo, enarbolamos la espada desenvainada del coraje feroz de los
moribundos, tirando tajos ~~crucifijos~~ ^{trancos} a las tinieblas, que son an-
drazos guillotizados.

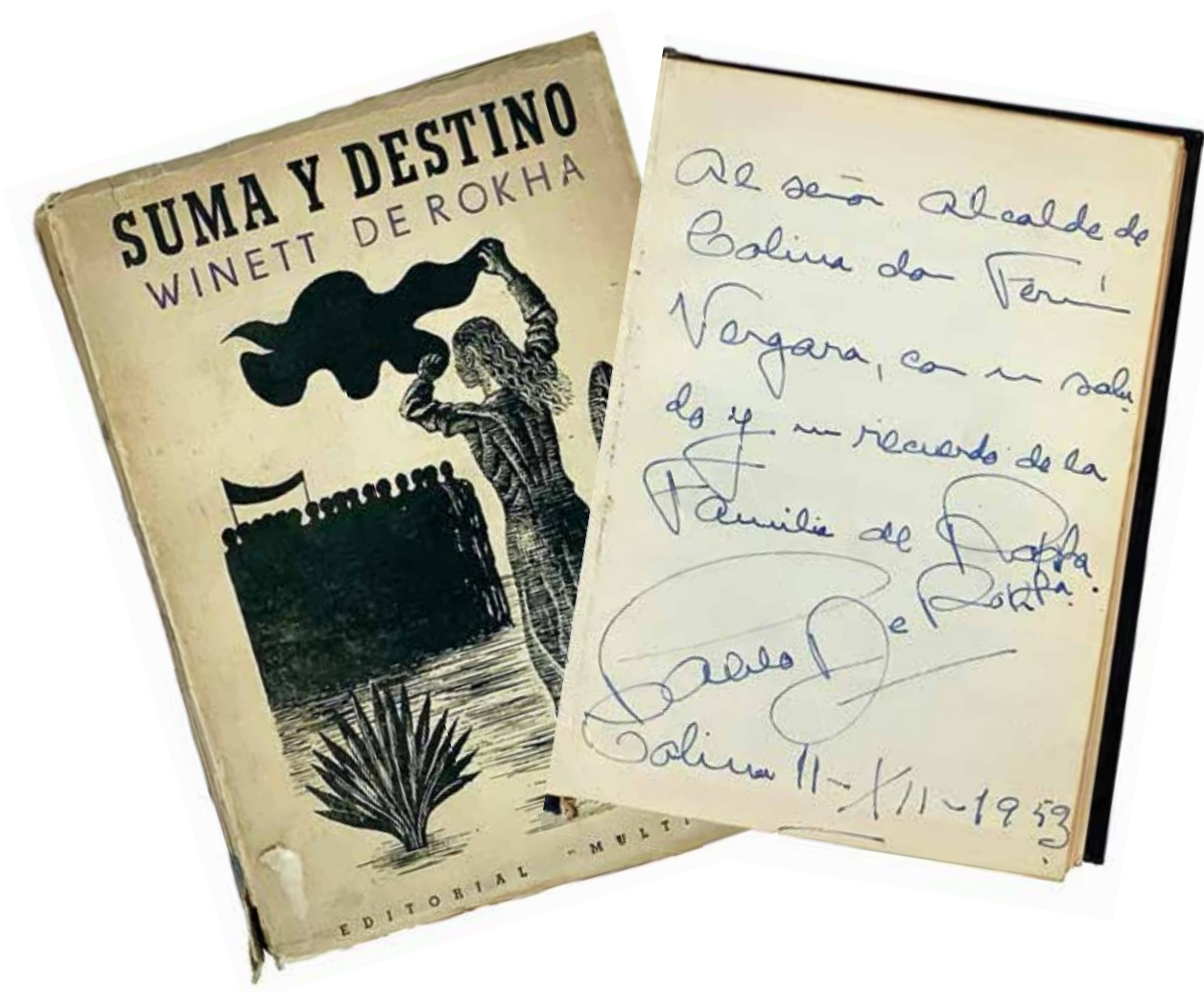
A la patada del sol contesta la sombra ~~resplandeciente~~ ^{rugiendo}.

Aquí estoy, Winett, montado a caballo en mí mismo, oscuro y terroso
de angustia, apellinado y enfurecido, como madera hecha piedra,
como bramido de toro herido barranca-abajo, como garrido de gran
águila apuñalada por un recuerdo; o el huracán en la palanca
despedazada de la montaña, como quejido de cadáver pateado por dios...

Como nos hallamos dramatizados, creemos que es misterio lo
que no entendemos, y el objeto del conocimiento nos da tristeza
y vergüenza, pena horrenda, seria, tremenda, universal, arrasado-
ra ~~de la~~ ^{que avista} desesperación ~~ampliada~~.

A estas alturas del dolor, no me es posible concebir como hom-
bre, tu partida irreparable, no entiendo y no abarco la dimensión
espantosa del horror y del terror que sudo y echo por la boca,
como un chorro de llanto y sangre de ciudades antiquísimas; se
que terribles rugen, resuelan siglos, gravitan mundos, ~~pasados~~.

EL VALLE PIERDE SU ATMÓSFERA. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1949. Editado en conjunto con la obra de Pablo de Rokha ARENGA SOBRE EL ARTE y 3 POEMAS DE PABLO DE ROKHA. 19 x 14 cm. Págs. 179 a 215, ilustrada con retrato fotográfico de Winétt de Rokha.



SUMA Y DESTINO. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1951. 20 x 14,5 cm. 532 págs. 128 de Cronografía (Ilustraciones, Fotografías y Periódicos). Portada de Julio Escámez. Incluye la obra inédita Los Sellos Arcanos.

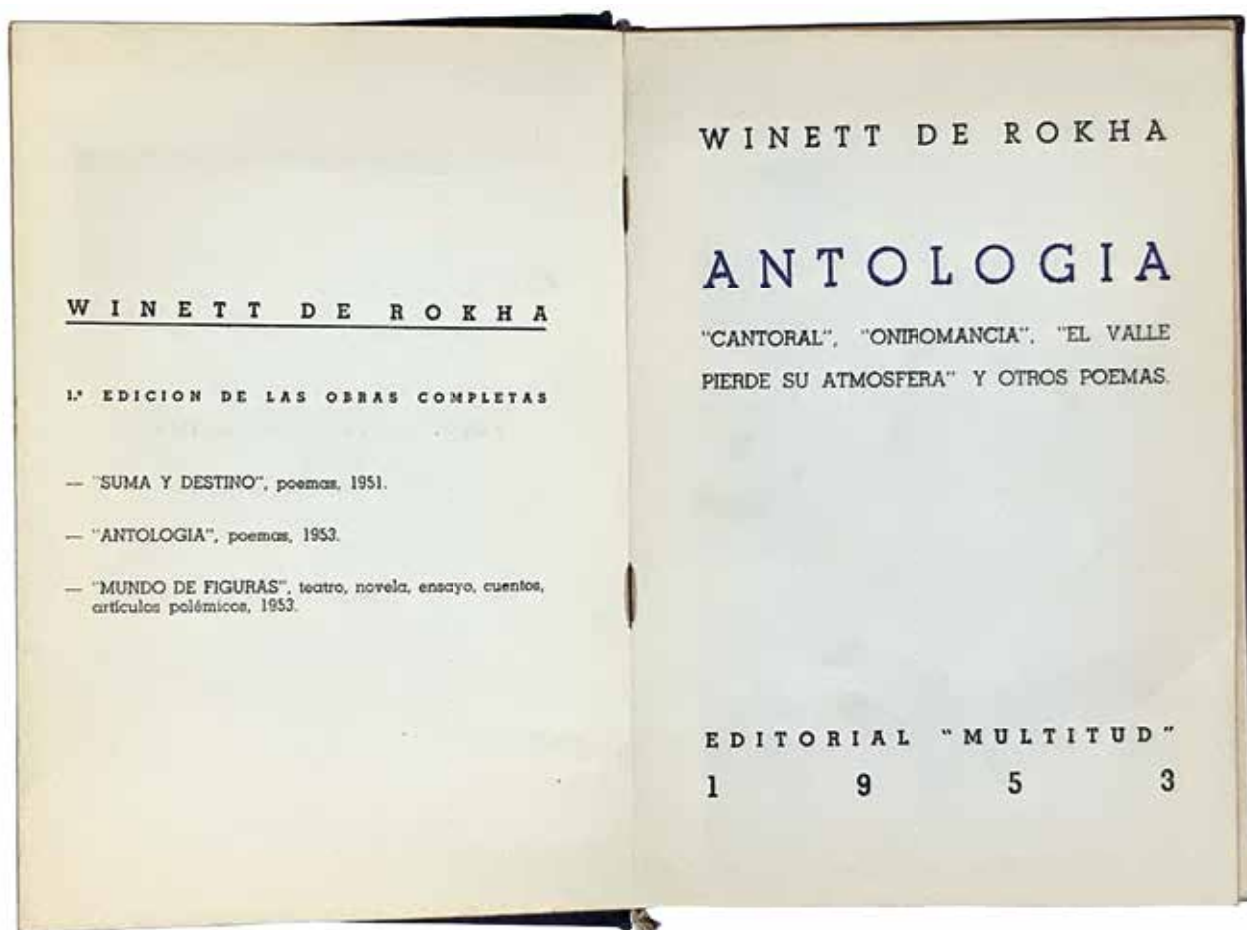
A' Helga de Al-
faro, con un saludo
cordial de la Fa-
milia de Rokha.
por la memoria inmortel
de Winett.
Carlos de Rokha
Santiago - Chile 26-11-1953



ANTOLOGÍA. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1953. Impreso en los Talleres Gráficos de la Casa Nacional del Niño. Avda. Providencia 1701. Ilustraciones y Cronografía Bibliográfica de su Obra Poética. 19,5 x 15 cm. 288 págs. Encuadernación original del editor en tela azul.

Lo que la poeta Winétt de Rokha tiene de su esposo el poeta Pablo de Rokha es sólo el nombre: si uno aborda su estilo, se encuentra con una expresión finamente auténtica, en la cual es posible rastrear influencias de poetas que van desde la antigüedad hasta la modernidad. Por supuesto, en la composición y consciencia winettianas se advierte una convicción ideológica filosófico-dialéctica compartida con de Rokha, pero que se despliega a partir de la propia naturaleza cristalina de las palabras e imágenes con que Winétt describe el mundo rural y el contexto político a que su sentido ético y estético, efectos de su historia personal, se circunscriben. Y es que el materialismo de Winétt de Rokha, aunque ajustado a las visiones teóricas marxistas y leninistas, ofrece una variante concreta: le permite al lector sentir el sabor y la textura de la realidad, aun si esta es amarga y áspera, y así experimentar psíquicamente esa condición ya no solo en lo visceral rokhiano, sino en particular en cierta hondura winettiana que, más que a una pedrada contra lo medular que leemos en la poesía de Pablo de Rokha, se asemeja a un sumergirse en el flujo torrencial de un tiempo que recorre y avanza por un espacio, o bien del paso mismo del mundo y su materia delante de la mirada poética, que, parafraseando la perspectiva de Friedrich Nietzsche sobre el intercambio del yo con su entorno, recibe las cosas como si estas vinieran desde el macrocosmos hasta el microcosmos con la intención de convertirse en símbolos en los seres que perciben su fenómeno.

Previo a entrar de lleno en el análisis de la poesía de Winétt de Rokha, conviene referir aunque sea brevemente el prólogo que Javier Bello escribe en su edición crítica recopilatoria de 2008 de la obra poética de la autora, nacida en 1894 y fallecida en 1951. Para entonces, cincuenta y cinco años habían pasado desde la última reedición de libros de Winétt, así que la labor de Bello, en toda su minucia, resulta destacable: él rescata los cinco poemarios de Luisa Anabalón Sanderson, nombre de origen de la poeta, publicados no solo bajo aquel pseudónimo, Cantoral, Oniromancia y El valle pierde su atmósfera entre 1936 y 1949 y el póstumo Suma y destino, antología de 1951 que integra esos tres y un inédito, Los sellos arcanos, sino además agrega los dos libros anteriores bajo otro pseudónimo, el de Juana Inés de la Cruz, Lo que me dijo el silencio y Horas de sol en 1915, el mismo año en que conocerá a Pablo de Rokha, quien llegará a ella interesado en su primer libro, o sea impulsado por el gusto hacia la poesía, en calidad de



crítico literario. Cabe considerar que esa publicación y ese encuentro suceden dos años antes de que en la antología Selva Lírica de 1917 apareciera la primera publicación de poemas de Pablo. No obstante, Bello lamenta que “La recepción de la obra de Winétt de Rokha durante los pasados 55 años ha sido casi inexistente”, lo que se debe, según Ángeles Mateo del Pino en “El espejo de lo que YA NO ES” citado por aquel, a que la poesía de Winétt, “en la mayoría de las ocasiones, ha sido tenida en cuenta tan solo como mimesis de la de su compañero, lo que ha opacado su reconocimiento y contribución a las letras chilenas”, opinión en sintonía con la de Soledad Falabella en “El pseudónimo como estrategia”, recogida junto a esa otra en la parte crítica de la recopilación de Bello, e igualmente en armonía con lo que Naín Nómez en su Antología crítica de la poesía chilena asume. Tal panorama lleva al editor a plantear que, desde sus primeras ediciones como en el prólogo a Horas de sol en 1915 de Manuel Magallanes Moure hasta las póstumas como en el de la Antología de la autora en 1953 y en el transcurso de desaparición de la huella de su obra hasta la fecha, “Winétt no fue nunca realmente leída, más que en sus signos exteriores”. Pero, si bien el hecho de cargar con un pseudónimo alusivo a Pablo de Rokha sin duda influyó en esa ausencia, Bello reconoce la calidad poética winettiana e incluso la compara con la de Gabriela Mistral, pero elevando a Winétt: “A diferencia de Mistral

[...], la escritura de Winétt es desde un comienzo abiertamente vanguardista”. Y esto De Rokha, quien en varios de sus poemarios encumbra la figura de su esposa como poeta, o sea más allá de sus dones conyugales y parentales, fue el primero en notarlo: “Si alguien tuvo la oportunidad de comprender a Winétt, seguramente fue Pablo de Rokha. Ella no sólo fue su gran amor y la compañera de su vida; a través de toda la obra del vate, Winétt es presentada como un evento sublime en la poesía y la historia de Latinoamérica: [...] es revestida de un carácter religioso, profético y utópico, ya que su quehacer literario es considerado parte de la lucha revolucionaria para una nueva edad del Hombre, tras la Caída del Capitalismo y la conformación de una sociedad fundamentada en el dominio del proletariado”.

La primera referencia crítica de la que existe archivo respecto de la poesía de Winétt de Rokha pertenece al prólogo a *Horas de sol* escrito por el poeta Manuel Magallanes Moure el mismo 1915 de la publicación de dicho libro de prosas poéticas, que sigue al primero de la poeta, el poemario *Lo que me dijo el silencio*, también de ese año. Pero el texto de Magallanes, y ya Javier Bello lo advertía y en su recopilación el artículo “Cómo falsearse un alma: La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt de Rokha” de Jorge Monteleone, lo recalca, no le hace justicia a la poesía winettiana: el crítico habla en términos generales de lo que *Horas de sol* le significó en cuanto a lo emocional, pero todo el tiempo refiere a la hablante lírica del poemario, voz de una Winétt de 19 años, como una niña, “una niña escapada del escenario a media luz”, para terminar hablando de su apariencia física de “mujercita frágil, espigada, con graciosos arrebatos infantiles y ondulaciones algo lentas”. Y la única observación en torno a la poesía de Winétt apunta no al libro en cuestión que Magallanes prologa, *Horas de sol*, sino al anterior, *Lo que me dijo el silencio*, y en detrimento de su calidad: “no siento por *Lo que me dijo el silencio* la admiración que otros han sentido”. No obstante, ahí ya reconoce que existe cierta admiración de terceros hacia dicho poemario, lo que no es menor. Solo un comentario positivo enuncia Magallanes sobre la poeta –no la niña– Winétt de Rokha, y sin embargo en esa opinión la ensalza negándole su fuerza de poeta: “No es una literata: es una artista”. Pero, en la perspectiva teórica rokhiana que, desprendida de escritos sobre arte de Lenin, Stalin y Mao, aparece en *Arenga sobre el arte*, la noción de artista no opacará la de poeta: ante todo, el poeta es un artista, alguien que trabaja con las técnicas del decir para, a través de palabras que generen imágenes, expresar la realidad. En el caso de Winétt de Rokha, ese don literario, de arraigambre en un sentido estético considerable en lo que al arte incumbe, es el de una poeta que entiende la ecuación entre técnicas y recursos que da pie al fenómeno artístico en cualquier rama, y que en su quehacer nos lo ofrece en la poesía. Los versos de *Lo que me dijo el silencio* así lo evidencian, mostrándonos a una Luisa Anabalón Sanderson enmascarada en una

Juana Inés de la Cruz que, en este pseudónimo, ya se autogenera una genealogía literaria que se remonta a la Sor Juana Inés de la Cruz mexicana del siglo 17, y cuya influencia en la chilena le permite una relectura y reescritura, diríase un *make it new* al estilo del de Ezra Pound con Bertran de Born en su “Sextina: Altaforte”, pero que la pre Winétt aprovecha a la vez para exponer el contexto social de su época de la mujer en tanto literata, productora de una obra, y en el caso particular de aquella una obra poética en la que predominan la referencia conceptual y la métrica rítmica: “Cuando siento yo el peso / de insostenible yugo / con que la mujer tiene / que ir luchando, estrujo / desesperadamente / mis libres pensamientos, / y callo y me da angustia, / y en el aire me siento... / ¡Cómo falsearse un alma / al molde de las mentes / polvorientas y estrechas / del vulgo que no siente! / y ¡cómo alzar la voz / que retremblar haría / las montañas, si el yugo / tradicional espía! / ¡Cómo siento dos voces! / ... habla... tendrás la gloria / ... calla... puedes perderte / ¡qué hago, Señor, de mi obra!...”. Desde la perspectiva de Jorge Monteleone en “Cómo falsearse un alma: La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt de Rokha”, el pseudónimo escogido sugiere una herramienta vanguardista: “sería una metáfora del sujeto imaginario femenino en la enunciación del poema”. Es decir, Lo que me dijo el silencio sería una voz que le habla a una mujer: en “el esquema vacío de una poesía futura” que Monteleone distingue en Winétt, se daría “la relación con un tú vacante que proyecta de algún modo la enunciación poética, donde anclará la subjetividad femenina imaginaria que se abre con el seudónimo venidero”, y de ahí el verso “¡Cómo falsearse un alma!” sugeriría la ambigüedad indiscutible que toda la obra posterior de Winétt de Rokha intentará dilucidar: “La frase es felizmente ambigua: dice a la vez que un alma no puede falsearse, es decir, no puede ser falsa si quiere asumir auténticamente su destino poético. Pero al mismo tiempo sabe que el alma debe ser enmascarada para sostenerse como voz original en el congelamiento de roles que le ofrece su lugar femenino. El ‘alma’, para ser un yo, debe ocultarse en un enmascaramiento para representar su posición femenina”. Esa posición podemos rastrearla igualmente en Horas de sol, que, en la reflexión intratextual referente al título escogido y las palabras utilizadas y en los diálogos poéticos y la melancólica recurrencia de voces que, en un interesante anacronismo, quizá nos hacen pensar en las de La tierra baldía de T. S. Eliot, nos ofrece un cuerpo de prosas poéticas que, de acuerdo con Monteleone, abarca la cuestión del yo y el enmascaramiento de Lo que me dijo el silencio “aunque con un viso más irónico, con una diversidad de otras voces, otros personajes que establecen un diálogo con la primera persona, de modo que la poesía oscila a menudo entre el relato y el drama”. Esto es fácilmente percible en cualquier sección dialógica del libro, en la medida que estas van sirviéndose del constante ascender de una idea tras otra buscando

una síntesis a asuntos universales aún no descifrados, pero que nos permiten entrever una sed de la hablante lírica por acceder precisamente al desciframiento, de arribar al conocimiento de las cosas y los seres, en vez de permanecer aletargada en la mirada estática de quien, como el poeta del siguiente extracto, se niega a desentrañar la realidad y, así, a conmoverse: “-Poeta, dijo Ivette, tú que todo lo sabes, dime, ¿por qué no te conmueves? -Ivette, contestó el poeta, no te preguntes nunca el por qué de las cosas y así te conmoverá la gota de rocío resbalando desde la hoja que la ostenta brillante y frágil a la tierra que la consume. -No lo creo, murmuró Ivette, tu sentir no es igual al mío y si tú sólo amas los misterios que no puedes descifrar, yo, en cambio, amo en ti la descifración del misterio. Llévame a la cumbre del alto monte del saber y desde allí muéstrame lo que ocultas por temor de que ya no te ame. Quiero vivir la vida que tú vives, aprender lo que aprendes y no temas por esto que me muestre altiva. Mi corazón será siempre el mismo ignorante o sabio. -Eres muy niña, dijo el poeta, espera... Y rió de la cándida Ivette dejándole en el alma un dejo amargo de ironía...”.

En Cantoral, de 1936, Luisa Anabalón Sanderson, ahora bajo su pseudónimo definitivo, Winétt de Rokha, nos ofrece los poemas que, desde su último libro, veinte años atrás, hasta esa fecha, fue produciendo. Un componente interesante en esta nueva oleada poética winettiana se hace cargo de lo rural, con un lenguaje ya no tan esencialista como en Lo que me dijo el silencio y Horas de sol, sino más bien ajustado a la expresión de un imaginario que Pablo de Rokha, guiado por las teorías de Lenin, Stalin y Mao sobre el arte proletario, pondrá como condición para articular un estilo de masas: “Cuento de abuela, / parece mi gallinero de villorrio; / nidos, agua de la jofaina / y el milagro del huevo” empieza el poema “Casa de campo en Talagante”. E, incluso entre versos dedicados a su esposo como “Piedra con alma, sonrío tu cara de ídolo / dormida en la canasta de rosas de mi pecho” del poema “Cabeza de macho” y varios otros que le seguirán, lo relevante en Cantoral siempre será la devoción no al amado sino a un lenguaje, uno que integra lo bucólico de Virgilio y lo psíquico de Freud para expresar el yo escindido de naturaleza material y desbordaje afectivo. Darán cuenta de esa relación: en “Vida de Virgilio”, los versos “Tus rojos y carnosos labios / besan / mi pudor desnudo. / Agua y uvas fragantes, / agua, / pulsando los nervios profundos!”; y, en “Freud y luna sin ojos”, los versos “Mi sensibilidad de laboratorio, / marcaba, como un reloj, la hora postrera, / en que todas las cosas vuelven a la infancia. / Sobre mi cara de alba estremecida, / la expectación de las últimas lágrimas...”. Y en el resto de poemas del libro la cuestión de la tierra reaparecerá, por ejemplo en el atardecer de “Laguna de oro” reducido “en el cubo alargado del crepúsculo”, solo que el poemario procederá con textos en contraposición a esa vislumbración, refiriendo por ejemplo

en el poema que sigue, “Carcoma y presencia del capitalismo”, el mundo moderno, y transmitiendo la vorágine de la modernidad en un lenguaje acorde a sus elementos, y que esta vez sí nos evoca a T. S. Eliot y su visión en La canción de amor de J. Alfred Prufrock de las mujeres paseándose en los salones de arte modernos: “Frío, plano, de exactas dimensiones, / el siglo XX cabe en una cancha de tennis. / En mesitas de café-concierto, / entre pajillas, whisky-sowers y cigarrillos egipcios, / la mujer contemporánea / borda corpiños de seda negra. / En el paddock, / al compás de la música loca de un jazz-band, / las mujeres y los caballos se pasean”. Y, en ese punto de Cantoral, hacen su entrada además, y ya no en un tono alusivo a lo moderno sino de nuevo a lo rural, los poemas sobre mujeres, como por ejemplo “María Bellet”, dedicado a la escultora homónima muerta unos años atrás: “Sus pies parecían / floraciones milagrosas de la tierra. / Arriba de la colina / recibió los vientos venidos de todos los mares. / Y nadie supo nunca, / en dónde había cogido aquella cántara que a veces / rodaba por los abismos asombrados”. Lo onírico winettiano, proponiendo imaginarios nebulosos pero hogareños, lo mismo propondrá en cuanto a los elementos de la vida rural: la primera estrofa de “Formas del sueño” empieza con “Aquellos grillos húmedos / que tocan su grito sólo / en los rincones, / de trecho en trecho de la sombra, / y no se ven por pequeños y oscuros, / y porque sólo con gritos, / así fue mi canción de tinieblas, / red interminable y que aún no abriga / mis manos y mis años”; y avanza en otras estrofas con “Mis brazos han caído muertos / a lo largo de mi figura / de setenta líneas dispersas, / porque no tengo brazos como velámenes transitorios, / ni como alas de golondrinas caminantes, / ni como campanarios festivos, / son anclas, / que se han ido / al fondo / del mar...”. Este afán por eso campestre, provinciano, evidenciará a su vez una ideologización marxista-leninista de tal estilo de habitar la realidad: en “Cuento de provincia”, la visión “Desde la Oceanía de mi jardín, escucho, / la silueta de mi hijo que se quiebra en dos orientes. / Yo adivino que sus ojos son las únicas estrellas del cielo, / iluminando los zapatos proletarios / como cabezas de mitos en piedra oscura”. Frente a la provincia y su riqueza ambiental, la riqueza capitalista y globalizada de Santiago en “Santiago ciudad”, a la hablante del libro de Winétt le parecerá bella, pero no epifánica, cuando supone una división de clases en el mundo y un mercado de monopolios internacionales: “Torres como llamas, rascacielos que iluminan la tarde, / avenidas hacia el horizonte, plazas amorosas, campanarios de ayer, / alegría de fuentes italianas, estupefactas, erguidas aguas inocentes, / que columpian una ley que tiembla, / aguas de atardecer republicano / armonía del mar, disminuida, / para los hombros de las mujeres rubias, / para las piernas escolares de los niños”; “Hombres y mujeres-niños, tras las tiendas occidentales, / Gath & Chaves, impasible, / mirando las cinturas de plata del

, / el almacén lírico y tranquilo, / arquitectura desenfadada, / con el número armonioso del pincel de Matisse”; “Santiago, ciudad, / despierta y dormida, dignamente, en ti misma; / abres las puertas; / piscinas, canchas de tennis, cárceles, fábricas, / el rico todo de oro, / el pobre con su atado de sombra”. Un poema íntimo, como “Choncaita”, homenaje de Winétt a la hija bebé fallecida, y algunos poemas políticos, como “Lenin”, homenaje al líder soviético, y “Flor de España”, homenaje a la España antifascista, entre otros textos de metafórica naturaleza contra el capitalismo, cierran el poemario, pero siempre relacionando la tierra con la reivindicación de lo humano: “Arriba, en la arboladura, / una paloma amarilla descendía, / ingravidamente, / con una sencillez de paloma blanca / sobre los tejados del mundo” y “Parecía un murciélago el velamen / agitando la única ala en lo oscuro, solitario / e incorporado a las tinieblas” en “Choncaita”; “Se derrama tu espíritu como un río de preciosos rubíes / cantando la sociedad futura y su destino / entre los árboles y las montañas del mundo / tu espíritu, de orillas inconmensurables” y “A la sombra de rojos claveles / tu línea de fuego acaricia la sonrisa de piedra de Karl Marx” en “Lenin”; y “Mantilla de sol de negro, / lujuria-clavel-peineta de bailarina, / luz de castillos en sombra” y “Tu precioso puñal de diamante, sagrario y soneto de raza, / ya no está en la liga de tus manolas, / sino en la garganta vendida del traidor fascista” en “Flor de España”.

En Oniromancia, de 1943, Winétt de Rokha intensificará esa relación entre lo propio de la vida rural con miras hacia el mundo interior y su consciencia de la política nacional e internacional que cambia las bases del estilo de vida de la gente, y en ese sentido el título alusivo a la oniromancia involucrará un poemario en cuyos versos la tierra y sus elementos permitirán ensayar una adivinación de la historia personal y su porvenir, a la vez que en ocasiones un anticipo a la sociedad capitalista globalizada. El poema “Domingo Sanderson”, dedicado al abuelo materno de Winétt, encarnará en el erudito extranjero la ensoñación de elementos de la naturaleza conjugados en el devenir de una persona: “Como el viejo Domingo Sanderson /, mi abuelo, en la cuadrada plaza de provincia, / soleada plaza con pesados árboles y pájaros municipales, / soledad y polvo, en las carreteras, en las puertas, en los campanarios, / soledad y polvo en las almas de los muebles y los tristes, / mirando cómo emigran los murciélagos que traen tiempo y miedo. / Porque una vez, entre siglo y siglo, / vivió y murió entre libros y sueños, entre libros y espanto, / entre libros y brujería, y demonio y sacrilegio, / en el cual Voltaire, enfundado en una roja capa muerta, / miraba enjuto y pálido, lleno de ángulos y fosforescencia prohibida, / -libros y sueños, libros y libros- maldición y conjuro”. Ese antepasado se volverá una especie de arquetipo de la propia Winétt en tanto hablante lírica de su poemario, abundante en descripciones de lo campesino y definiciones de lo filosófico complementadas en pro de una única estética literaria: la de una poesía oniromancista en la que la poeta parece más bien una profeta

que esgrime versos contra lo profano. Precisamente, en “El ídolo” se lee: “El tiempo es una adormidera gigante, / los ojos, las manos, el alma hurgan aquel dolor, / se actúa en frío; / los dientes no rechinan, / el sudor mortal ya no invade nuestra órbita, / las plantas de los pies no vacilan, / ya no nos arrasa la tormentosa tortura del hecho. / ¿Qué pedestal de arena movediza / sostenía tu originario y desolado cuerpo desnudo?”. Y ese ídolo sea acaso el siglo mismo, según en “Cadena de verbos” estos versos nos sugieren: “Pueblo húmedo, pueblo fragante a acacias y a cardenales, / sobre sus graves espaldas un siglo descansa y se distiende”. Ese pueblo azotado por el siglo llega a encarnar el pueblo chileno, pero que en “Frente Popular en 1937”, aunque dedicado a la coalición que en el Chile de 1938 pondrá a Pedro Aguirre Cerda en la presidencia, se levanta robustecido con todos los frentes revolucionarios del resto del planeta interpretados en una sola voz: “Pueblo de greda, / corazón de bronce, tu voz madura un solo grito”, uno que, proletario, se reincorpora “¡Por la aurora de tus reivindicaciones, multitud! / por el pan y la libertad obreras, / por los puños sagrados de tus trabajadores”. Pero la revolución en la mirada winettiana, rasgo compartido con la rokhiana en su propia poesía política, destacará a la mujer luchadora, sea en la conquista comunista de la nación o en el heroísmo araucano ante la misma, como en “Araucanía” se enfatiza: “Joven guerrera de ayer, entera mujer de Araucanía, / tu inmenso atado de pena, como la muerte pesa, / abrigándose en tus trenzas de oscuridad milenaria. / En las rucas que parecen palomas echadas, / el fuego alumbra los rostros amarillos del pasado, / el fuego araña los lomos infinitos del cansancio, / las manos como sarmientos, que rasguñan, persiguiéndose, / entre el canto de color que cae de los telares”, todo esto escrito en el rescate de lo mapuche, cifra de lo rural, en clave marxista: “Ya de la raza heroica es el heroísmo su rastrojo, / pero la bandera de su juventud la levantan / viejos caciques rojos, / unidos al clamor nacional / bajo el signo santo y monumental / de la hoz y el martillo”. Y el clamor de la mujer que lucha sonará de nuevo en “Madres contra el fascismo”, con las madres del comunismo descritas entre imágenes naturales y arengadas a combatir el artificio de los frentes fascistas: “En los trigales de la democracia / arde el copihue del heroísmo y el estruendo victorioso de los tambores americanos, / levantémonos junto a la epopeya de las multitudes / mezcladas al clamor de los hambrientos de libertad, / frente a la presencia traidora del fascio. / Llamemos a las puertas de las casas / temblando en las calles como naranjos mojados / como huertas inundadas de miedo en la oscuridad. / Habremos abrazado la tierra, / madres del mundo, / madres del trópico, del Sur, de la pampa sonora, / con el anillo sin medida de nuestra desesperación”. Entre toda esta arenga de lo natural y lo político, la fuerza de las imágenes no siempre connotará la revolución, sino que en ocasiones le ofrendará al lector una extensión hacia lo táctil, lo

sensual de la materia en relación con lo íntimo femenino: en “El sueño de las algas”, lo verbal y lo carnal se condensan en la medida en que “Las palabras del mar suben con la marea: / algas, peñón, gaviotas, faro, barcos, espumas y olas, / soberanas, femeninas e infinitas olas! / EL SUEÑO DE LAS ALGAS, guarda un secreto / escrito en siete perlas color de cuento azul, / cuando las mujeres entran desnudas a la seda del océano”. Luego de esa sutileza imaginación, el libro volverá a abordar la batalla contra el enemigo de la humanidad, el fascismo, pero esta vez no será la mujer sino el niño, los niños españoles emigrados a Rusia para salvarse de la guerra, los que, en “Los viajeros maravillosos”, aparecerán retratados como símbolos de la comunión del marxismo-leninismo internacional, que funciona con la misma simbiosis que el mundo natural para protegerse a sí mismo y su ambiente: “Ahora, la mano tranquila de Rusia se florece sobre tus sienes, / son las rosas de todos los sueños, son los almendros de todos los vientos, / la música, el color, el libro, la miel de los panales desconocidos / la que asalta tu imaginación poderosa, flor de tragedia. / Ya no interrumpirán tu sueño las bayonetas fascistas, / el bolchevique adivina y venera los niños / peinándole los cabellos bajo el sol y la sombra de la industria y la riqueza, / por eso, entre sus nieves y sus torres, / entre sus estepas y sus cañones y sus aviones multitudinarios, / florido de fusiles y ametralladoras, / tú, niño de España, hallarás un nido, el más blando que el amor podía construir, / un nido de golondrinas, de barro, de diamantes, de trabajo, / para las criaturas de la España republicana y mártir, / entre sus ruinas imponentes”. Por todo esto es que Pablo de Rokha, en el prólogo a Oniromancia, situará a Winétt a la altura de una poeta de masas que, por sobre la poesía, cultiva un ars poetica con bases mitológico-literarias de firme realización a lo largo de la historia: “Escritora de nacimiento y dictamen, su canto es el canto más puro del Hemisferio. El espíritu práctico y enigmático de la Albión druida le planteó en el alma el enorme orden inglés y la Hispania euroafricana, enrollándose en el Peñón de Gibraltar, le colocó la zarza ardida de Moisés y la gran Meseta de don Quijote, en la categoría forestal de la palabra. Rigurosa y arriesgada en el fenómeno estético, es absurdo parangonarla a la célebre poetisa de ocasión y festejamiento, o a la señora, que escribe ardientemente”.

El valle pierde su atmósfera de Winétt de Rokha, poemario publicado dentro del grueso volumen de ensayo y poesía de 1949 Arenga sobre el arte de Pablo de Rokha, constituye el punto cúlmine de aquello que él escribía en el prólogo a Oniromancia: que ella, en tanto poeta, era una suma de lo mejor de la civilización puesta “en la categoría forestal de la palabra”, la palabra winettiana, con sus imágenes del suelo y del cielo americanos crujiendo y aleteando entre la vida personal y la historia universal. Desde luego, la nota introductoria al libro, en verso, dará cuenta de ello: “Cuando el medio siglo inicia su nocturno / de roedor imperturbable por mis

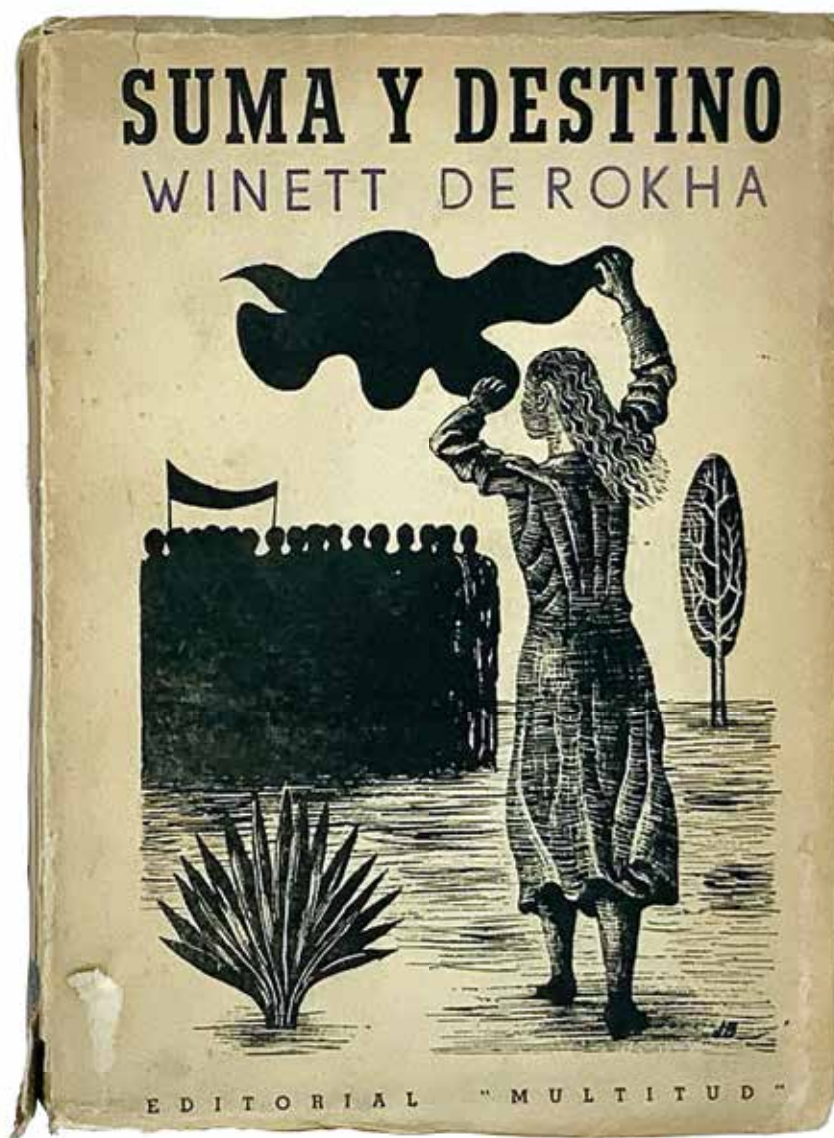
venas de intermitente música, / canto mi tonada regular de horqueta para levantar océanos.
/ Stalin, en el balcón de los mundos futuros, / el león familiar del presente / cruza el espacio
cargado de fulgores. / Por lo cual, 'El valle pierde su atmósfera' / es incorruptiblemente ame-
ricano". Y, aunque el libro se lo dedica a su esposo Pablo, parece en realidad un homenaje a
Chile y su tierra bajo el lente de una mirada que todo lo local, por ejemplo la ciudad de Anto-
fagasta, lo vuelve americano, universal: "Cielos, oleografías, escaramuzas, alaridos de corcho,
teatro diáfano, / cofre de girasoles entrelazados, tejedor actual, parapeto, / rotundo pomo de
alabastro pastoril, antología, técnica, / trébol pardo y ardiente en la concavidad dispersa de la
pampa". En ese espacio, en ese valle y en esa atmósfera, la hablante lírica invita al fantasma del
camarada del pueblo, Vladimir Ilich Uliánov Lenin, a adentrarse en el Chile poético conden-
sado en el libro: "Bienvenido, Lenin, bienvenido, tú, vencedor, / con tu puño y quijada segura,
aboliendo miseria, argumento, / ya conduces y niquelas con tu radiación deslumbrante, de
plan, / el vocablo flotante, enarbolado en disciplina, maniobra / donde me estrangulo, absurda
de angustia provinciana". Una angustia provinciana que, sin embargo esa tristeza, advierte a su
alrededor una vitalidad que hace parecer a las cosas naturales una tropa militante que combate
la profanación del mundo mediante una sacralización de la nueva atmósfera planetaria que
envuelve a la historia de las naciones: "Por su impertérrita jerarquía ciudadana, de soldado, el
clarinero / destiñe su atavío de mofa con charol usado / administrando la militancia interpre-
tativa del paisaje antiguo. / Porque él flagela la lombriz que transita pasiva, gateando, / ama
la hembra de blusa rosa-té y corsé febricitante, acordonado, / y con el arrastre de su capa en-
vejecida sin asuntos universales, / impone el eco ancestral de su tonada parnasiana y arcaica. /
Estremecidos y oscilantes bordean la llanura y su césped, / demonios burlescos los columpian,
aturdidos, altaneros, inzambos, / es un bosquejo de yeso circunstancial, limado o acaso incon-
gruente". Pero la acometida no es solo contra los opresores rondando alrededor de las ideas
de fuerza, sino que va dirigida en particular hacia la divinización de los aburguesados, que
sucumben ante la fortaleza de la mirada provinciana: "Con el cerebro al revés, dilatado, en ha-
maca púrpura, ignorante, placentero, inocente, / miro a Dios-Dictador a mis plantas, / el que
con barniz vidente, precipitado de smoking y coraza urbana / rompió en pedazos la vorágine
de alarde de un penacho". En última instancia, el poemario vuelve a encumbrar al gestor ideo-
lógico del canto libertador internacional, Karl Marx, bajo cuyo intelecto el pueblo aparece en
calidad de minotauro emancipado de las sombras laberínticas y entregado a la conjugación de
una identidad victoriosa que, en su estilo, supone la realización de una promesa primordial de

superación del yugo humano: “Marx y la grandiosa cabalgata de sus columnas, / nos descubrió la ruta-bandera del juramento, / y la herradura del Minotauro triunfador, / nos puso el pulso sobre las orfandades heridas. / Soledades de hallazgo dan palmazos enardecidos / a lo rocoso en las muñecas del templo con gallo y Cancerbero. / Zumbador del aire, radiante, enyuga las celosías al hallar tu excelso lecho / clasificándote sobre sollozos soberbios e impura cóncava palanca”. Y todo este monólogo de intersección de lo natural y lo político alcanza lindes igualmente literarios, como cuando eleva a Pablo de Rokha junto a otros grandes autores de la poesía universal en un mismo pedestal al escribir “Whitman, de Rokha, Maiakovsky, toda la fronda social florida fructificada”. En última instancia, El valle pierde su atmósfera se ofrecía en calidad de canto selvático del subconsciente y sus follajes oscurecedores de lo evidente, para establecer una conexión entre cosas y seres dispersos que diera pie a una estética integral, donde la arquitectura de la memoria personal y la arquitectura de la sociedad universal hablaran un lenguaje homólogo, en el que el logos del verbo cifrará el sentido de la materia: “Desmigajo el bloque horizontal, ladino, de incertidumbre / de las mensajeras en vértigo, centinelas de la fugacidad y el péndulo, / emisor-atómicas de una hora jovial, de un día en gestación, / de un siglo por postdata, de una eternidad y un insecto”. Esto le da la razón a Jorge Monteleone en “Cómo falsearse un alma: La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt de Rokha” cuando estipula que ese último poemario de Winétt, en relación con la atmósfera que concierta, “Se trata de un imaginario caleidoscópico, donde los nombres se incluyen unos en otros, en una combinatoria donde hay pájaros, que son árboles, que son aguas, que son vientos, que son soles, y que alcanzan una estatua que trasciende su condición de signo para tornarse mitos-símbolos: todo ello se fusiona en una ‘aurora impresionante’, metáfora de un comienzo, pero también de la página en blanco iluminada donde todas las imágenes son lanzadas en series circulatorias”.

La obra poética completa de Winétt de Rokha podría resumirse en estos versos de “Montaña del Espíritu”, uno de los poemas que conforma Los sellos arcanos, poemario póstumo de la poeta: “He desnudado la montaña / fantasmal finesecular y fría, / he acariciado los líricos romances de Chile / y su copa derramada en vano. / Catalogué páginas de leyenda, / ensarté sarcófagos / en la punta del universo / enfrentando la criatura y el paisaje”. Lo que en la poesía de Winétt particularmente existe y acaba sorprendiéndonos es una fuerza: no una potencia, no algo estático, sino una oleada dinámica que, aun tratando en sus versos asuntos similares que los de su esposo Pablo de Rokha, interviene el vector rokhiano hacia el que parecen avanzar y los desplaza en otra dirección, la de lo íntimo, no la del estallido de De Rokha que termina por dispersar todos sus componentes en un espacio inconmensurable. La estética winettiana

realiza ese movimiento, el de ir hacia fuera, pero lo acompaña de un arco que en Pablo, por su intempestividad, resulta imposible: la trae de regreso al adentro, al espejo sombrío del espíritu donde lo colosal, la montaña, el universo, se reduce a dimensiones igualmente inabordables, pero sensibles, posibles de ser sentidas en el fondo humano. Y la fuerza que impulsa ese recorrido es fácilmente confundible con la del hombre, cuando lo cierto es que la sobrepasa enormemente al desplazarnos el concepto mismo de fuerza más allá del molde cultural patriarcal en que la tradición ha insertado lo firme, contrapuesto a lo débil, siempre asociado a la mujer. Es a lo que apunta la pregunta de Javier Bello en el prólogo a su edición de la obra completa de Winétt de Rokha: “¿Qué expectativas puede tener la obra de una mujer que descubre en sí misma la presencia de esa fuerza en un territorio que ni en la práctica ni simbólicamente le pertenece? ¿Cuáles son sus posibilidades en la época en que le tocó nacer y escribir a Luisa Anabalón Sanderson?”. Acaso no se trate de posibilidades encumbrándose ad infinitum en la proliferante

sucesión de comentarios que, hoy en día, su obra ha empezado a adquirir. Pero sí al menos podemos asegurar que esas posibilidades quizá nos proporcionen al menos un punto en favor de resolver la cuestión de Winétt de Rokha: la justicia, que en este caso correspondería a su nombre ya no en tanto esposa de Pablo de Rokha sino en su calidad de voz urgente, inaplazable, a instalar en el panteón de autores de la historia de la literatura chilena, cuyo valle recupera buena parte de su atmósfera en la reivindicación de obras clásicas como *Lo que me dijo el silencio* y *Oniromancia*.

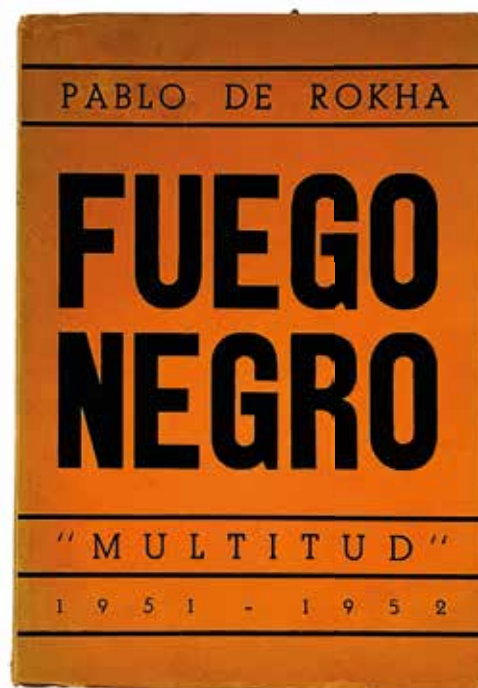


FUEGO NEGRO. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1952. 44 págs. 27 x 19 cm. Prólogo “La Gran cadena del Destino”, firmado por Pablo de Rokha el 7 de Mayo de 1952.

Winétt de Rokha, esposa de Pablo de Rokha, figura en casi todos los libros de poesía de aquel no solo en calidad de motivo amoroso dentro de la vorágine de asuntos rokhianos que van desde la literatura y la psicología hasta la historia y la política, sino que además lo hace en tanto poeta de ideas avanzadas para el progreso de la humanidad: el valor de Winétt no es meramente el de la musa, ante todo ella forma parte de la poesía chilena y de la intelectualidad hispanopensante. Esto en Fuego negro, elegía de De Rokha a Winétt en el mismo 1951 en que ella muere, se confirma. No por nada en Arenga sobre el arte aquel incluye el poemario de su amada El valle pierde su atmósfera, en el cual podemos apreciar su genio poético en versos como “Enigma y arboladura de catedrales medioevales, cortina de latidos, / con pestaños termales bajo el flujo de la Vía Láctea” o “Las aldeas interrumpen su insomnio y su energía / al tranco del anfibio armado que proyecta geometría / entre colmenas, vacadas, volúmenes y pámpanos gentiles”.

Fuego negro de Pablo de Rokha, más que dirigido a la musa-amada como dice Naín Nómez, parece un homenaje a la propia poesía socialmente comprometida: un lamento por la

muerte de una parte de la poesía chilena, y una parte que alimentaba la inspiración de ese otro poeta que es De Rokha. Desde el comienzo, el poeta expone las ideas de Winétt de Rokha al hablar de, por ejemplo, “Los de Rokha” cruzando el continente en su viaje poético-político de la década de 1940 y referir la reacción de ella ante la



miseria de los pueblos americanos: “tu compasión furiosa y tu misericordia por la madre hambrienta me gritaba: ‘mira, qué espanto, va cargada como una bestia con un saco de hijos, maldito sea el régimen capitalista, bandidos, asesinos de mujeres, asesinos de niños, asesinos de países esclavizados por la «civilización» occidental, ¡hienas de presa!... ¿a esto llaman la cultura democrática estos cuáqueros negros con cara de verdugos recién comidos?... ¡basuras!, yo voy a denunciar en mis poemas la infamia del invasor yanqui...’. Ahí están, Winétt, tus cantos quemantes como la voz del Sinaí en los mitos judíos”. Pero De Rokha destaca también los libros de Winétt, y esto lo hace en una especie de análisis que implica una revisión de la influencia de lo social en la literatura y, asimismo, de la evolución de la obra de Winétt y los aspectos del materialismo que en sus poemarios trazan el ser dialéctico de la humanidad revolucionaria: “cantan las masas tus cantos sociales y tu canción popular y difícil; tu ‘Líder’ alumbró en ‘Cantoral’ los pueblos hambrientos y horrorizados, como un toro de sol, y ‘Oniromancia’ asume el carácter insobornable de lo definitivo, gestando las formas épicas de ‘El valle pierde su atmósfera’, en la cual gravita la poesía-social-realista y la organización general del materialismo, por dar el fondo las premisas de la forma, como el futuro del héroe hiende el vientre maternal coronándolo de popularidad y clarines negros; adentro de los cimientos del ser no estás sola, estás toda con todo lo glorioso y somos nosotros solos los únicos solos más solos del extranjero”.

Tras la pérdida de Winétt, De Rokha queda como la imagen que Gonzalo Rojas alguna vez dio de él: la del arriero en la montaña que, a la manera de un Zaratustra, habla consigo mismo, solo, pero en una intensidad que le permite entenderse con todo el universo y sus fantasmas. Fuego negro, ya en la carta explicativa introductoria y sin embargo igualmente poética que todo lo que De Rokha escribe, adelanta esa conexión, que notamos primero en el lenguaje empleado y su genealogía con los poemarios anteriores: “Escrito en el estilo social del alarido, del ditirambo, del estallido”, el de “la poesía popular y del realismo” que hablaba del pueblo en “el vocabulario del arriero, del roto nacional, del naviero o del minero”. Luego, entrados ya en el libro, viene este pasaje inmortal: “Eternamente atado, encadenado a ti, como un perro a una montaña, aúllo a tu memoria, ensangrentando la noche tremenda, Winétt”, y expresiones posteriores como: “Partido en dos, camino estupefacto” y “con la gran patada en el alma”; “La araña fantasma de las catástrofes despavoridas me está mordiendo el corazón de acero” que es “una gran bandera pisoteada”; o “Manadas de buitres gigantes acosan el nubarrón de mi cerebro”, ese “basural cósmico al cual se van a suicidar los perros”; pincelan la tragedia del poeta, que, con el cuerpo roto y el alma herida, sufre tanto en su corazón como en su cerebro, tanto en lo pasional como en lo racional. Y, en esa línea, en su caso particular de poeta épico, se trata de

un dolor que involucra tanto su persona como la historia; por ejemplo, su yo poético, plagado de símbolos, aparecerá conjugado en diversos animales, entre los que destacan el perro, como arriba está citado, y el león, como se lee en “Con llanto macabro de león herido a puntapiés por el destino, lloro definitivamente solo y remoto”; mientras que los hechos históricos de adversidad consistirán en alusiones concretas, que van desde “los Pelasgos antiquísimos contra las montañas del Cáucaso y sus ferreterías, poblando de esclavos el Mar Egeo” hasta “la calumnia a la China Roja y sus mártires, la máquina subterránea o evangélica que han montado contra la U. R. S. S. los buenvecinos espantosamente amarillos de Wall Street y sus cómplices”. Pero en todo, lo personal y lo histórico, Winétt está presente como un fantasma, como un espectro que acompañó a De Rokha en los embates de su yo y sus riñas con el mundo al punto de que “luchando por la paz, el pan y la libertad del mundo, te hundiste en la humanidad, como un pequeño barco en el inmenso océano tremendo”, y al tiempo que “tu pabellón de popularidad y universo, resuena en los trabajadores y en la masa obrera, atravesando desde el pique terrible de la mina y el socavón del ferrocarril, al trigal colosal, al viñedo y al ganado que tanto amabas, y tu canto de niña genial y de agua santa baila en la fiesta popular o es la lluviosa oda fúnebre en el entierro del pionero asesinado por la Compañía imperialista”, todo esto en una poética dinámica de integración de la obra poética de Winétt que no obstante nunca descuida lo que la amada fue en calidad de persona, su amor a los animales, o la historia juntos de ambos deambulando entre trabajitos ocasionales y ambos haciendo poesía social, cuando “entre la envidia y la mentira o pateando los sicarios envenenados y sus patrones-meretrices saboreábamos el tarrito del bienestar, ni hambrientos, ni bohemios, solos, peleando al contrabando general de ‘los letrados’, con la copa del vino de la sombra en la mano o con un hijo muerto encima del pecho; apoyándonos en la verdad popular, entonábamos la canción de la acción creando-sublimando la peripecia en la epopeya y aún caíamos incendiados, sollozando, aterrados de amor en el romance de las almas humanas, acumuladas sobre la sangre enorme de Chile”. El tumulto verbal-visual poético que De Rokha le levanta a su esposa muerta es, por ende, un tumulto también al siglo y a la humanidad: “porque su sueño de violeta y ausencia física, es el sueño de la vida inmensa de los pueblos”. Y es que la muerte de Winétt, para él, es más que una muerte personal: es el suicidio universal en una persona, como resuena en el pasaje “Cuando la sociedad enferma se suicidó en ti”.

En una suerte de panteización de la imagen de Winétt en Fuego negro: “No es montañas, tu nombre ahora, es montañoso –libertatorio y profundo: resuena en los abismos y en los desfiladeros, en la mañosa soledad nevada, en la cual derrama la luna su champaña azul y en

los picachos que rugen como tigres”. Ella deviene el todo. Un todo dionisiaco que incluye las leyendas y tensiones personales e históricas que aparecen en la totalidad de la obra de De Rokha. Desde luego, él parece llegar incluso a atribuirle sus propios libros a Winétt, quien sería una especie de sucesora desde Safo de Lesbos hasta Emily Brönte: “estalló y relumbró en las arboladuras oceánico-mediterráneas ‘Ecuación’, ‘Escritura de Raimundo Contreras’, ‘Jesucristo’, y tu épico ‘Lenin’ enarboló, por mano ardiendo de mujer, la Bandera Roja en la poesía americana, rajando en dos el calendario literario, como la espada de Nabucodonosor alzada medio a medio del desierto, porque nunca en todas las épocas del mundo, desde Safo de Lesbos, a Teresa, a Juana Inés, a Delmira, a Emily Brönte, o a la segunda Juana, llegaría la epopeya femenina a golpear con su martillo lo infinito”. Y es que ese devenir del ser siembra “la montaña del ‘Dios’ caído” con los poemas de Winétt, “que son como inmensos surcos”.

A propósito ya no del dolor del mundo sino de alguien que para él lo simboliza, De Rokha en *Fuego negro* da cuenta en la más alta valoración poetizante, era el sentido estético y el sentido ético encarnados en una sola amalgama conceptual: lo que Aristóteles denominara la *kalokagathía*, la noción de lo Bello y lo Bueno, era la que, subyacente a la poesía rokhiana, suponía antes que él lo descubriese todo lo que él en su poesía amaba, según se aprecia en el extracto “mi ternura de varón poeta se hubiera rajado la cabeza en tu servicio, porque representabas la Humanidad explotada, azotada, humillada, porque eras el retrato de lo Bello y de lo Bueno, y porque todas las cosas y la forma de todas las cosas, por la cual se expresan, únicamente llegaban a mí en función popular de ti y yo miraba el universo por el infinito colosal de tu alma, como los koljoses de la U. R. S. S. desde lo alto de los Urales”. Lo que De Rokha con todo esto busca es constelar para la eternidad, y cifrar en el panteón universal de los amores de los poetas, lo mismo que Sexto Propercio intentó con sus elegías a Cintia: la memoria de Winétt, que es el vitral mediante el cual él afirma que adquirió la memoria del mundo. *Fuego negro* es un acercamiento a esa memoria por cuyo rescate el poeta se siente como ante un paredón de fusilamiento: “Hacia el gran invierno me acerco como el que van a fusilar por una causa pura: tu memoria”. Una memoria que De Rokha une, en acontecer progresivo, a la de Jesucristo y la de Marx. Y también a la de los hechos históricos que entre ambos se extienden y la expresión literaria que los soporta para cifrar en un solo epitafio la tragedia universal histórica del mundo terrible en que ella, en un suceso comparable a un suicidio de lo humano, muere, pero a la vez se despliega en tanto estrella que ilumina los porvenires del mundo y del amado: “Aquí duermo y crece para siempre la más hermosa flor de los jardines del mundo: Winétt DE ROKHA”.

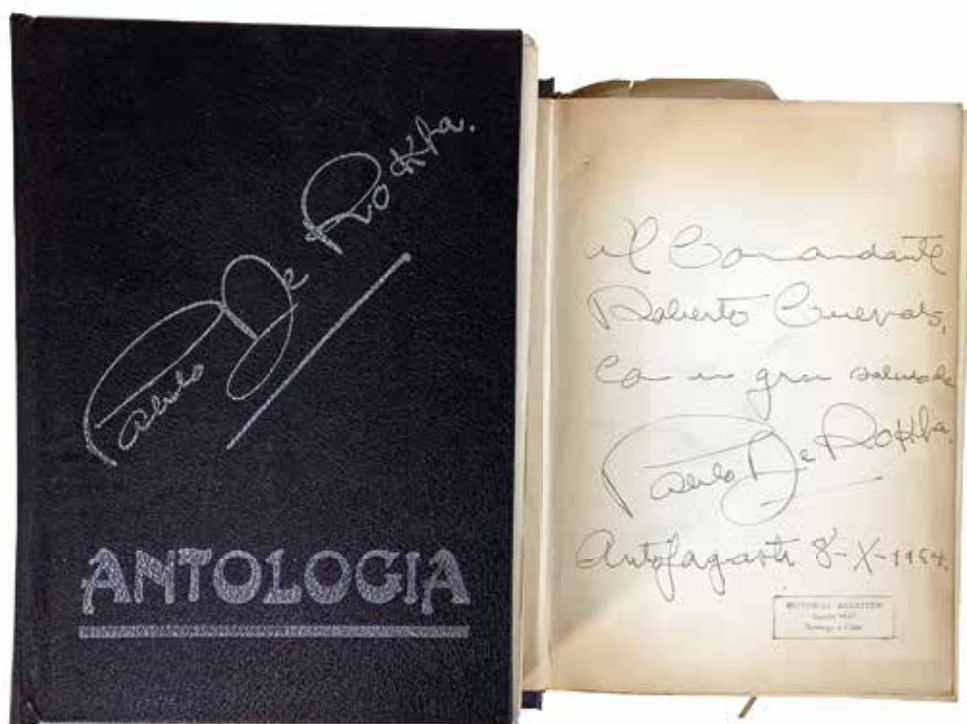
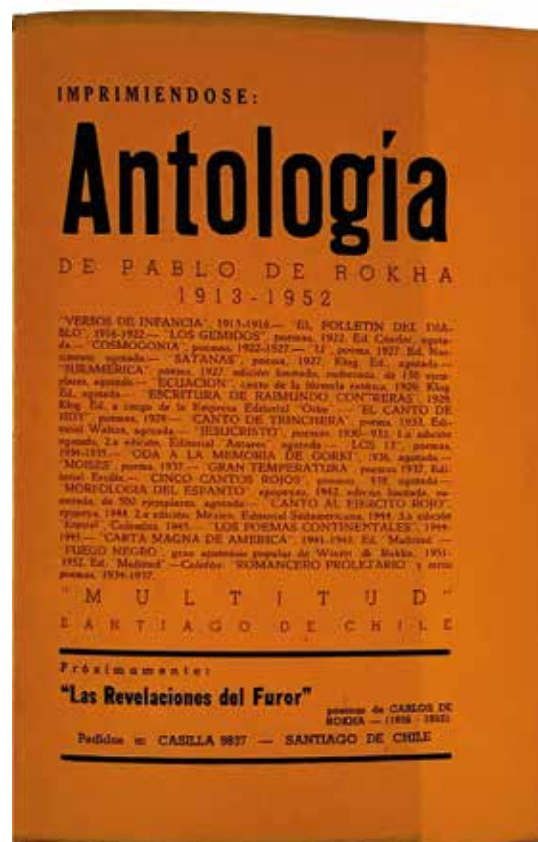
ARTE GRANDE O EJERCICIO DEL REALISMO. Obras

poéticas publicadas en la Revista Multitud el año 1953 y que son consideradas por Pablo de Rokha una obra que fue incluida en la ANTOLOGÍA 1916-1953. I- Monumento Funerario a Stalin. II- Discurso-poema de adiós a las delegaciones. III- Emplazamientos por asesinato a Yanquilandia. IV- Escrito mayor. V- Grano de pólvora a una cigarra.

Dice el Dr. J. M. Curet con respecto a esta obra poética: "El conjunto puede considerarse una extensión de Fusiles de sangre, Cinco cantos rojos o Canto al Ejército Rojo, pertenecientes al período anterior. Arte Grande continúa con el homenaje a grandes figuras de la revolución comunista, el culto irracional a Stalin, la arenga política y la diatriba en contra de los males del capitalismo. La escritura de esta colección se puede ver como la elaboración de un documento que se destila desde la realidad política de la posguerra. Del mismo modo que Arte Grande, los poemas sueltos La gran comuna y Canto de fuego a China Popular se enmarcan en la tendencia de la poesía comprometida con los cambios radicales en la política internacional. Estos expresan la coyuntura histórica de la guerra contra Hitler, la guerra fría, la militancia de vanguardia del autor y su apoyo a la Revolución de la República Popular China".



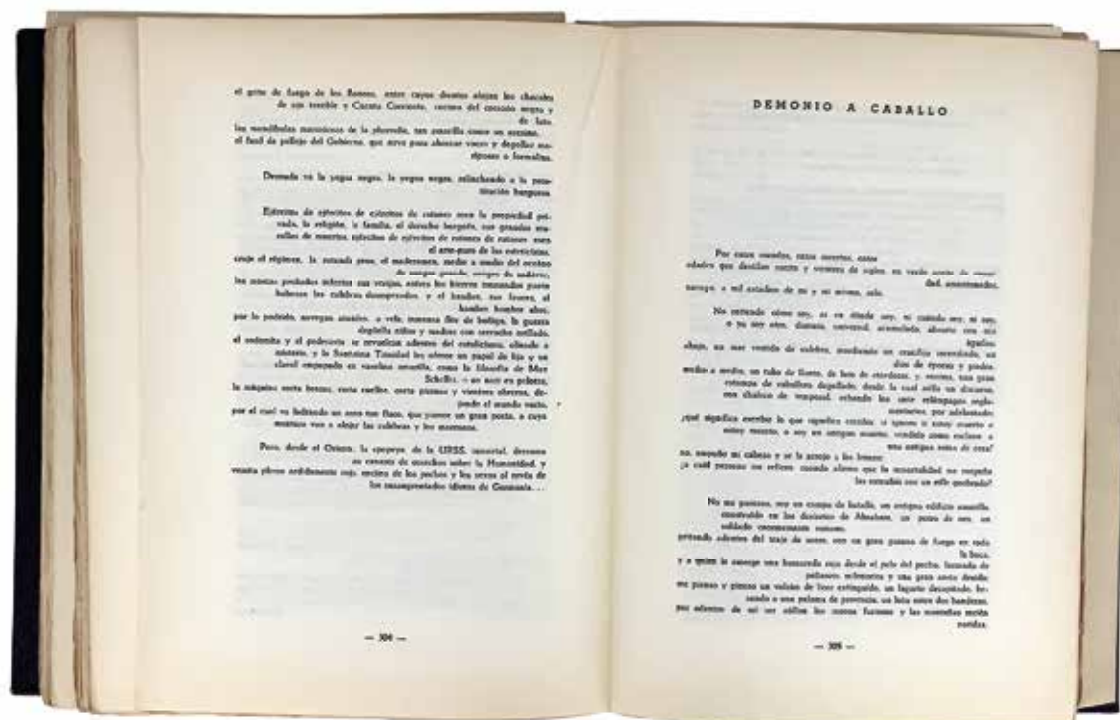
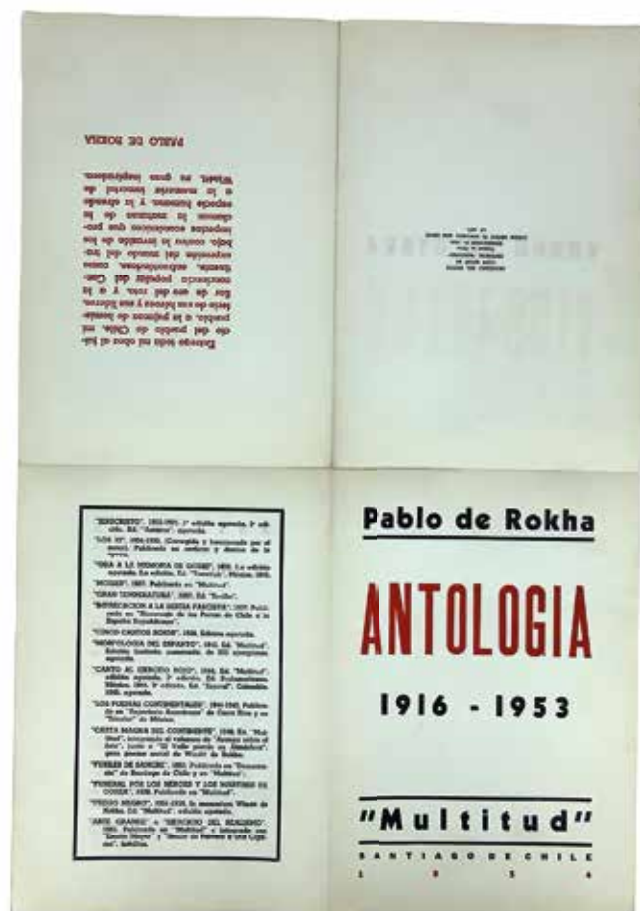
ANTOLOGÍA 1916-1953. Multitud, Santiago de Chile, 1954. Primera edición de las obras completas, en volumen de 708 páginas, numerado, corregido en cinco de sus libros, ordenado y seleccionado por el autor e ilustrado con un facsímil de poema y 66 clises que corresponden o a libros o a revistas o a diarios en los que fue diseminada la creación poética o a retratos y fotografías que ingresan a la vida pública de quien escribe. Ejemplar N°..... Precio \$ ED. "MULTITUD" CASILLA 9837 SANTIAGO DE CHILE 1954. La ANTOLOGÍA de Pablo de Rokha se imprimió, conducida y corregida por Pablo de Rokha, hijo, y León Klonda, colaborando a la dirección técnica de Héctor Orellana, jefe de los Talleres Gráficos de la Casa Nacional del Niño y con el esfuerzo de Abraham Astudillo, Jefe de Tipografía; Enrique Foos, Jefe de Prensa; Osvaldo Waisse, Jefe de Encuadernación; Juan Pe Menchaca y Marcos González, fotograbadores; Carlos Sánchez,



Ángel Díaz y Zulema Clavero, correctores; Antonio Umaña y Roberto Úrzúa, compaginadores; Roberto Ramos, Liberto Mondaca, Luis Figueroa, Juan Allende, Jorge Vilches, Luis López y Carlos Vásquez, linotipistas; Jaime Zúñiga, sacapruedas; Rafael Poblete, Manuel Lara, Artemio Llanca, Ernesto Matamala, Luis Morales, Manuel Contreras y Roberto Quintana, prensistas; Mario Cortés y Pedro Moya, cortadores; José Merino, Pedro Pérez, Hernán Bustamante y Julio Marín, encuadernadores con la contribución de Julio Boccanegra, Jefe de Cálculos y Víctor Hurtubia, presupuestista y la labor fraternal de Helio Rodríguez y Alejandro Gaete.

VERSOS DE INFANCIA (1916); Genio y Figura, pág. 9. EL FOLLETÍN DEL DIABLO (1916-1922); Prólogo, pág. 10. LOS GEMIDOS (1919-1922); Balada, pág. 12. Yanquilandia, Walt Whitmann, pág. 14. Retrato de Mujer, pág. 15. Epitalamio, pág. 16. Poema del Automóvil, pág. 17. Box, pág. 18. Elogio de las Rosas, pág. 19. Sesación de Invierno en la Tierra, pág. 22. Dios, pág. 23. Quejido del Hombre Soltero (1916), pág. 24. Mar, Las Grúas, pág. 32. La Ciudad. Bolsa de Comercio, pág. 32. Los Suburbios, pág. 34. La Fábrica, pág. 34. Égloga, pág. 36. Himno al Héroe, pág. 37. Oda a la Sombra de los Solitarios, pág. 38. Winétt de Rokha (1917), pág. 39. Pablo de Rokha por Pablo de Rokha, pág. 40. COSMOGONÍA. Tonada del Iluminado, pág. 41. Poema sin Nombre, pág. 45. Círculo, pág. 46. La Idolatrada, pág. 46. Aventurero, pág. 48. Ciclo de Piedra. Autorretrato de Adolescencia, pág. 52. Viejo Canto Nuevo, pág. 52. Talca a la Espalda, pág. 53. Premonitorio en 1913, pág. 53. Surlandia Mar Afuera, pág. 54. Poeta de Provincia, pág. 54. La Forma Épica del Engaño, pág. 55. Nocturno muy Oscuro, pág. 55. El Viajero de Sí Mismo, pág. 56. A la Manera de Antaño, pág. 56. Blas el Atrabiliario, pág. 57. Canción de las Tierras Chilenas, pág. 58. U (1927). Señales al Hombre Futuro, pág. 60. 1, pág. 62. 2, pág. 63. 3, pág. 64. SATANÁS (1927). YO EXISTO, etc., pág. 78. SURAMÉRICA (1927). Santo de plata, etc., pág. 98. ECUACIÓN (Canto a la Fórmula Estética 1927-1929). 1, 2, 3 y 4, pág. 105. 5, 6, 7, 8 y 9, pág. 106. 10,11,12,13,14 y 15, pág. 107. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23, pág. 108. ESCRITURA DE RAIMUNDO CONTRERAS (1929). Bandera de Luto, pág. 109. Jesucristo-Uva de Otoño-Albahacas Amarillas-Gran Novela, pág. 110. Todos los Caminos, pág. 113. Alcohol-El Miedo y el Fuego-La Locura Imaginaria, pág. 115. El Descubrimiento de la Alegría, pág. 119. Geometría del Razonamiento-Kant-La Lógica Transatlántica, pág. 122. Bodega de Vinos y Chichas, pág. 124. Juguete de Diamante, pág. 126. El Hombre que se Olvidó de Todas las Cosas-Antiguo Dios Abandonado, pág. 129. Cruz de lo Único, pág. 130. A la Manera de los Sentidos Desparrramados, pág. 132. Matemática del Destino, pág. 133. Imagen, pág. 135. Peligros del Poema-Hoy-La Curva Oscura en Despoblado, pág. 137. EL CANTO DE HOY (1930-1932). Mitología de la Mujer Embarazada, pág. 139. CANTO DE TRINCHERA (1929-1933). Fragmento, pág. 141.

JESUCRISTO (1930-1933). Cadena del Pretérito, pág. 142. I Enigma a Ella, pág. 143. II Sublimación del Drama Humano, pág. 147. III Mundo al Héroe, pág. 168. IV Matemática del Espíritu, pág. 176. V Monumento a los Proletarios Emancipados y sus Mujeres, pág. 190. LOS 13 (1933-1934). Lenin, pág. 192. Marx, pág. 193. León Trotsky, pág. 194. ODA A LA MEMORIA DE GORKI (1936). Desnudo y despavorido, etc., pág. 197. MOISÉS (1937). En grandes, terribles aguas, etc., pág. 202. GRAN TEMPERATURA (1937). Obsesión del Matrimonio Provinciano, pág. 216. Alegoría del Tormento, pág. 221. Canción del Adiós, pág. 223. Poesía Funeraria, pág. 225. Canto de Tribu, pág. 229. Empresa Nocturna, pág. 231. Alegato



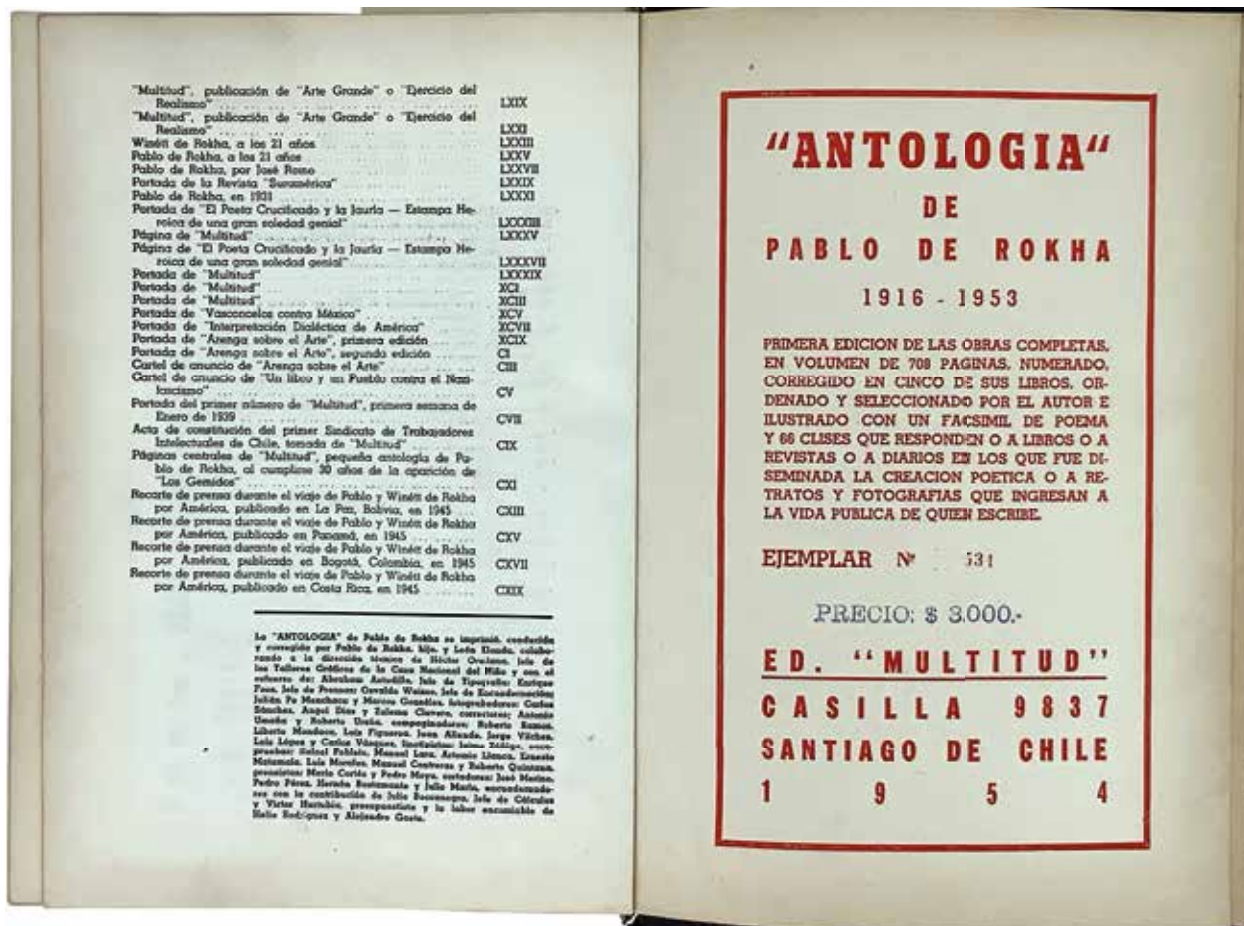
contra la Tiniebla, pág. 235. Religión de los Antepasados, pág. 237. Elegía de Todos los Tiempos, pág. 241. Estilo del Fantasma, pág. 243. IMPRECACIÓN A LA BESTIA FASCISTA (1937). Contra el Pueblo y su Ley, etc., pág. 245. CINCO CANTOS ROJOS (1938). Juramento a las Masas Obreras de Chile, pág. 250. Oda a la U. R. S. S., pág. 252. Apóstrofe al Fascismo, pág. 254. Himno Sacro al Frente Popular, pág. 259. Epopeya Española, pág. 261. Abrazo a la Internacional, pág. 266. MORFOLOGÍA DEL ESPANTO (1942). Lengua y Sollozo, pág. 269. El Huaso de Licantén arrea el Infinito contra el Huracán de los Orígenes, pág. 270. Únicamente, pág. 280. Sancho Rojas, Capitán del Sur, define los Actos Mágicos, pág. 286. Grito a las Masas en el Oriente, pág. 299. Demonio a Caballo, pág. 305. Los Días y las Noches Subterráneas, pág. 316. Yo contra Yo, pág. 319. CANTO AL EJÉRCITO ROJO (1944). ¿A cuál entraña de virgen le vaciaste, etc., pág. 325. LOS POEMAS CONTINENTALES (1944-1945). Epopeya a Norteamérica en 1944, pág. 340. Sinfonía Mexicana, pág. 346. CARTA MAGNA DE AMÉRICA (1941-1948). I Retrato Furioso, pág. 354. II Surlandia, Pulso del Mundo o Lamento Americano de las Colonias, pág. 361. III Gran Oda Clásica a Hispanoamérica, pág. 376. El Llanto de los Llantos / Inmenso Nocturno Antiguo, pág. 380. Anecdótico Completamente Desafortunado, pág. 383. Epopeya de Peripecias, pág. 384. Quinquenio de Invierno, pág. 387. Balazo al Estado Nazifascista, pág. 388. Cara y Sello de Chile / Oratoria Estupenda de la República, pág. 390. Epopeya a las comidas y bebidas de Chile / Ensueño del Infierno, pág. 396. Apocalipsis del Hambriento, pág. 409. Misterio y Proceso de Sublimación Democrática de los Líderes y de los Héroes en los Complejos Económicos, pág. 410. Caballos de Acero, pág. 419. La Dual Hazaña Humano-Geográfica / Gente Grande, pág. 424. Apología de lo Nacional y lo Internacional Chileno, pág. 435. FUSILES DE SANGRE (1950). Paño de Lágrimas de Chile (inédito), pág. 437. Parlamento a la ciudadanía por el Pan, la Paz y la Libertad del Mundo, pág. 443. Estrofa del Sur, pág. 447. FUNERAL POR LOS HÉROES Y LOS MÁRTIRES DE COREA (1950). La Lengua de las Derrotas Victoriosas, etc., pág. 450. FUEGO NEGRO (1951-1953). I Gran Marcha Heroica, pág. 457. II Apoteosis, pág. 463. III Lamento en Piedra, pág. 499. ARTE GRAN O EJERCICIO DEL REALISMO (1953). Monumento Funerario a Stalin, pág. 511. Discurso-Poema de Adiós a las Delegaciones, pág. 514. Emplazamiento por Asesinato a Yanquilandia, pág. 519. Escrito Mayor (inédito), pág. 522. Grano de Pólvora a una Cigarra (inédito), pág. 536. COLOFÓN: Égloga (Fragmento de Los gemidos) / Toná, pág. 541. Lamento, pág. 541. Canción, pág. 542. Treno, pág. 542. Tonada del Tiuque, pág. 542. Cantar, pág. 543. Cueca de Otoño, pág. 544. Estribillo, pág. 544. Buenos Versos, pág. 545. Marina, pág. 545. Paya de los Rotitos Diablos, pág. 546. Cántico, pág. 547. Aire de los Pueblinos, pág. 547. Plática de los desengañados, pág. 548.

Romancero proletario / Los Inquilinos, pág. 549. El Entierro de Pedro León Ugalde, pág. 551. Décimas del Roto-Choro, pág. 552. Enjuiciamiento y Abominación Popular del Falso Profeta / Payaso de Sepulcro, etc., pág. 556. CRONOGRAFÍA: Selva Lírica, publicación de Versos de Infancia, III. Nuestros Poetas de Armando Donoso, publicación de El Folletín del Diablo, V. Los gemidos, VII. Agonal, publicación de Cosmogonía, IX. U, XI. Satanás, XIII. Multitud, pequeña Antología de Pablo de Rokha, publicación de Ecuación, XV. Página 9 de El Poeta Crucificado y la Jauría --- Estampa Heroica de una Gran Soledad Genial, grabado en linóleo de Suramérica, XVII. Escritura de Raimundo Contreras, XIX. Antología de la Poesía Chilena Nueva, publicación de El Canto de Hoy, XXI. Cuadernos de Literatura Proletaria, publicación de Canto de Trinchera, XXIII. Jesucristo, primera edición, XXV. Jesucristo, segunda edición, XXVII. Página 74 de El Poeta Crucificado y la Jauría ---- Estampa Heroica de una Gran Soledad Genial, XXIX. Multitud, publicación de Los 13, XXXI. Oda a la Memoria de Gorki, segunda edición, XXXIII. Multitud, publicación de Moisés, XXXV. Gran Temperatura, XXXVII. Ilustración de Gran temperatura, linóleo de Carlos Hermosilla Alvarez, XXXIX. Ilustración de Gran Temperatura, linó-

leo de Carlos Hermosilla Alvarez, XLI. Multitud, publicación de Imprecación a la Bestia Fascista, XLIII. Cinco Cantos Rojos, XLV. Morfología del Espanto, XLVII. Canto al Ejército Rojo, XLIX. Página de Repertorio Americano, publicación de Los Poemas Continentales, XLI. Multitud, publicación de Imprecación a la Bestia Fascista, XLIII. Cinco Cantos Rojos, XLV. Morfología del Espanto, XLVII. Canto al Ejército Rojo, XLIX. Página de Repertorio Americano, publicación de Los Poemas Continentales, LI. Página de Arenga sobre el Arte, publicación de Carta Magna de América, LIII. Página de Democracia, publicación de Fusiles de Sangre, LV. Página de Democracia, publicación de Fusiles de

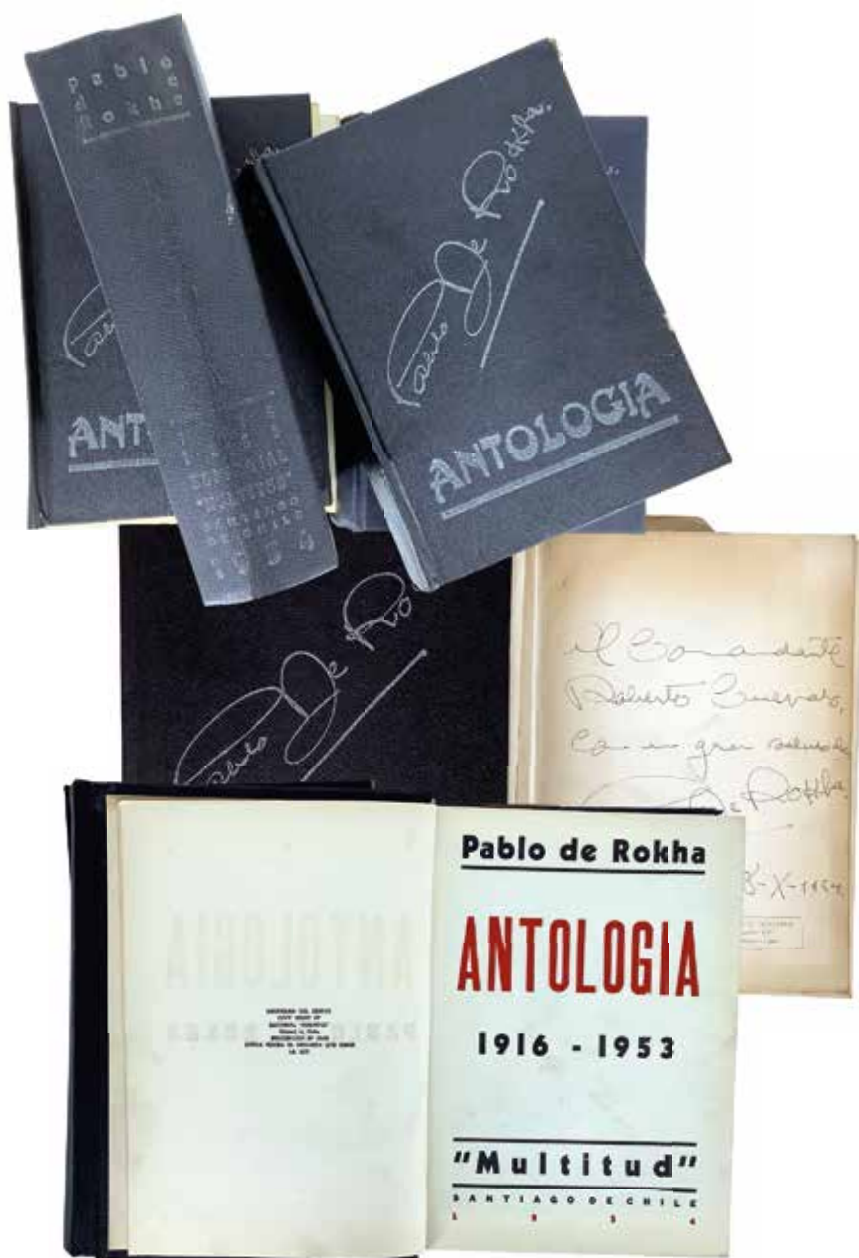


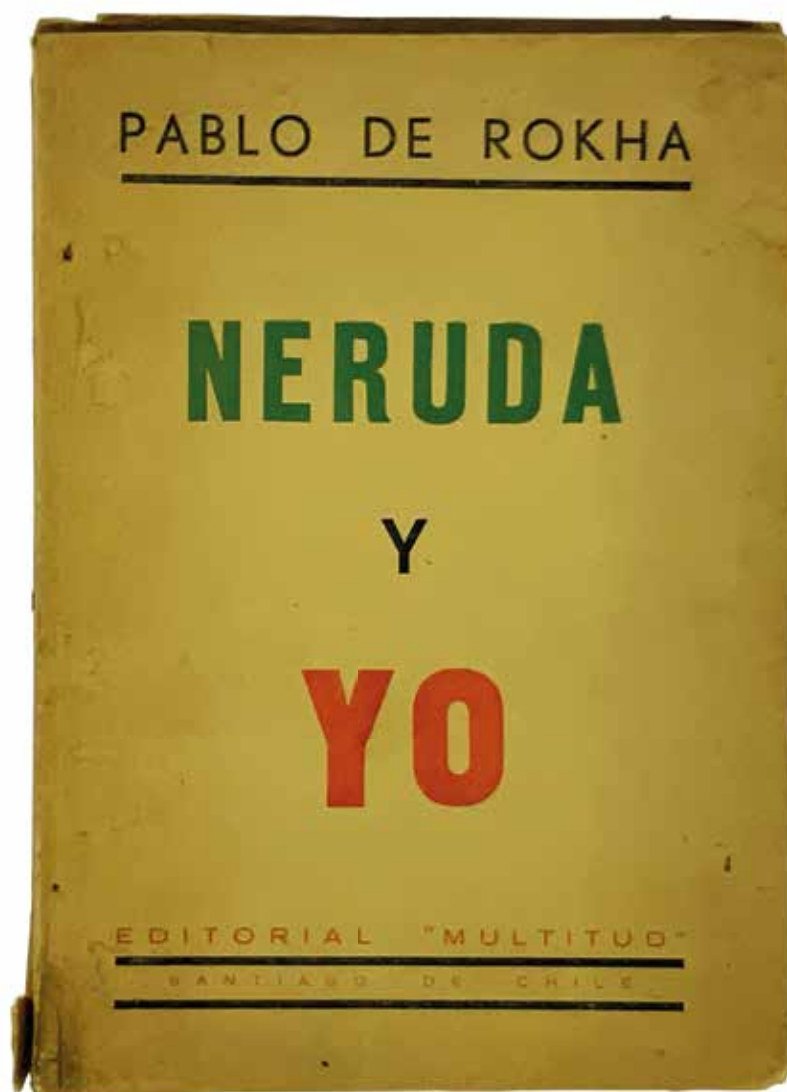
Sangre, LVII. Multitud, publicación de Funeral por los Héroes y Mártires de Corea, LIX. Fuego Negro, 2º estadio de la epopeya Apoteosis, LXI. Multitud, 1º estadio de la epopeya Gran Marcha Heroica. Multitud, 3º estadio de la epopeya Lamento en Piedra, LXV. Multitud, publicación de Arte Grande o Ejercicio del Realismo, LXVII. Multitud, publicación de Arte Grande o Ejercicio del Realismo, LXIX. Multitud, publicación de Arte Grande o Ejercicio del Realismo, LXXI. Winétt de Rokha a los 21 años, LXXIII. Pablo de Rokha a los 21 años, LXXV. Pablo de Rokha por José Romo, LXXVII. Portada de la Revista Suramérica, LXXIX. Pablo de Rokha en



1931, LXXXI. Portada de El Poeta Crucificado y la Jauría ---- Estampa Heroica de una Gran Soledad Genial, LXXXIII. Página de Multitud, LXXXV. Página de El Poeta Crucificado y la Jauría ----- Estampa Heroica de una Gran Soledad Genial, LXXXVII. Portada de Multitud, LXXXIX. Portada de Multitud, XCI. Portada de Multitud, XCIII. Portada de Vasconcelos contra México, XCV. Portada de Interpretación Dialéctica de América, XCVII. Portada de Arenga sobre el Arte, primera edición, XCIX. Portada de Arenga sobre el Arte, segunda edición, CI. Cartel de anuncio de Arenga sobre el Arte, CIII. Cartel de anuncio de Un libro y un Pueblo contra el Nazifascismo,

CV. Portada del primer número de Multitud, primera semana de Enero de 1939, CVII. Acta de constitución del primer Sindicato de Trabajadores Intelectuales de Chile, tomada de Multitud, CIX. Páginas centrales de Multitud, pequeña Antología de Pablo de Rokha, al cumplirse 30 años de la aparición de Los gemidos, CXI. Recorte de prensa durante el viaje de Pablo y Winétt de Rokha por América, publicado en La Paz, Bolivia, en 1945, CXIII. Recorte de prensa durante el viaje de Pablo y Winétt de Rokha por América, publicado en Panamá, en 1945, CXV. Recorte de prensa de durante el viaje de Pablo y Winétt de Rokha por América, publicado en Bogotá, Colombia, en 1945, CXVII. Recorte de prensa durante el viaje por América de Pablo y Winétt de Rokha, publicado en Costa Rica, en 1945.





NERUDA Y YO.

Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1955. Propiedad del Editor, Copy Right by Editorial Multitud, Printed in Chile. Inscripción N° 17228. Queda hecho el depósito que exige la ley. 27 x 19 cm. 131 págs. 7 folios con fotografías, titulados SIGLAS DEL PRONTUARIO: “La ligazón, por debajo, oscura, tenebrosa, subterránea entre el peronismo, que ha cerrado la prensa popular y democrática y encarcelado a los líderes de los trabajadores y el nerudismo de Pablo Neruda, que ha engañado al continente, estalla, a primera vista, en estos clisés hechos con hechos indiscutibles”.

“El poeta es llamado “profeta del mañana”, por el martirizador de trabajadores y sus mazorcas, es decir, se le presenta y se le

halaga como un cómplice categórico.

“Y adentro de las mismas páginas, se calumnia a Codovilla y se difama al Partido Comunista, herido, pero no vencido, por el terrible y cruel demagogo de América; se otorga la atmósfera del justicialismo al camarada. Aquí, Neruda está entre los suyos, brillando, y está contento. La mistificación marxista del aeda se derrumba ignominiosamente y claman, llorando, los andrajos de la personalidad frustrada, que deviene canalla”.

PRÓLOGO – DIÁLOGO A LA MANERA DE SÓCRATES

Sobrepujando prosa y verso, mis poemas

Son lenguaje: el lenguaje épico de América. P. De R.

“Reitero y planteo mi adhesión incondicional al Partido Comunista, al enjuiciar a Pablo Neruda, como enemigo de los trabajadores, escondido en su vanguardia.

A Neruda lo van a defender los interesados en mantener el confusionismo por la pesca a río-revuelto, los equivocados y los minoritarios del Trotskismo oportunista, los retórico-políticos y los político-retóricos del marxismo a la violeta y a la botella y a la vihuela, y los sirvientes aventureros en la gran hazaña de refocilarse e hincharse de sangre, encima del hambre nacional, impunemente.

Desafío al nerudismo, con el caudillo a la cabeza, a la pública dilucidación de todo el problema del arte y la belleza desde el enfoque social del Materialismo Dialéctico e Histórico.

Entrego al obrero y al campesinado en ascenso, al estudiantado y a la “FECH”, a los profesionales, al gran profesorado primario, secundario, universitario, orgullo de América, al periodista democrático, este libro grave y severo en el cual, acaso, más que a un hombre cualquiera, se enjuicia un estado de alma, en naufragio, de la literatura más señera del continente: el arte mediocre, expresión de la corrupción pública.

Pablo Neruda no pretendió poner su nombre al servicio del Partido Comunista, pretendió poner al Partido Comunista al servicio de su nombre, y su nombre se lo engendró la burguesía imperialista.

El realismo popular se produce concretamente incorporando a la poesía el alarido sensacional de la población callampa, el gesto de fuego de la subalimentación y el hambre flagrante que pisotea y desintegra la nacionalidad, la patada vil del Gran Capital imperialista en toda la cara de Chile; y aquello que vengo haciendo ha cuarenta años, proezándome, estrellándome, superándome, o equivocándome y rectificándome, pero lo vengo haciendo en ventisiete libros; dar lenguaje admonitorio a la multitud, cantando los problemas, forjando y tallando el vocabulario con lo humano social del existir cotidiano, y en lo público cotidiano y lo heroico de lo trágico cotidiano, llevando al estilo de América la discusión dramatizada del cobre de Chile y del salitre, del oro, del carbón, del bórax, la plata y el petróleo, el uranio, el manganeso y el molibdeno, la erosión territorial de la República, el potencial pesquero, maderero, minero, agropecuario, y vitivinícola, que exigen la producción industrializada, alzando los puños sangrientos de la miseria, medio a medio de la riqueza del país más hermoso del mundo, dar lenguaje subversivo, con precisión insurgente, dar lenguaje social y real que refleje la dinámica trágica y el complejo feroz del pueblo de los explotados y humillados sociales, fue la meta concreta de mi vida y la vida heroica de Winétt, ya muerta; Pablo Neruda no hizo aquello; no, sometió a la falsificación la lengua humana y engañó a los trabajadores porque toma todas las

cosas como si las cosas fuesen las mismas durante el imperio del Gengis Khan, el reinado de Constantino, que derrotó a Magencio en 313, o el gran gobierno popular de Stalin, y no como procesos sociales, que contienen la realidad modificada por los ascensos y descensos de los complejos económicos, políticos, jurídicos, artísticos, etc.; pues las cebollas, las patatas, que tanto celebra el aeda senil, ahora están cargadas de explotación capitalista-imperialista, como lo estuvieron de explotación patriarcalista, durante el esclavismo, o feudal-imperial, durante el feudalismo; porque ellas no existen solas, sino socialmente.

Neruda no entiende la estética, es decir, la teoría filosófica del realismo, que plantearon los clásicos del marxismo: Marx, Engels, Lenin, Stalin, y hoy Zhdanov, Mao Zedong, etc., porque él, Neruda, no es marxista y demuestra que no es marxista, que es antimarxista, no comprendiéndola y no practicándola. La elementalidad sencilla, que practica y nos predica, equivoca las categorías marxistas. Los objetos no son objetos, en Neruda, no son vivencias, son inercias, son negación de realidades, “epifenómenos”, plantea él el existencialismo, y sus poemas son poemas a-históricos: idealismo. Su ignorancia, es parangonable, acaso, a su petulancia o al analfabetismo de Hernán Díaz Arrieta. Pero, en Neruda, el analfabeto es un analfabeto bastante más efecto, es un analfabeto que escribe de analfabeto en analfabeto. Sus “cómplices” y sus admiradores, por “cálculo” –Alone–, o por “temperamento” –tales y cuales–, se convierten a tan “sencilla” religión “marxista”, en trance horrible.

“Neruda y yo” no insulta, enjuicia, aclara, no insulta, precisa en concepto feroz, acerbo y justo. No existe aquí el “animus injuriandi”, existe aquí el “animus rationalis”, y, cuando los términos y el lenguaje se hacen atroces, es la pasión trágica por la verdad quien me impele. No hay injuria por la injuria. Atmósfera polémica, sí, atmósfera polémica, no atmósfera de escándalo al servicio de los escandalosos, atmósfera polémica, y atrevimiento, coraje, enfrentamiento a la deshonestidad cínica o clínica, al engreimiento inmoral, a la estafa premeditada, a las generacionales humanas. No me debato en la comedia “Alone”, “Neruda”, sino en la tragedia “Alone”- “Neruda”. Y, al terminar mi prólogo “A la manera de Sócrates”, voy a estampar las últimas entrelíneas de “Arenga Sobre El Arte”, por el pan, la paz y la libertad humana: “ARENKA SOBRE EL ARTE” no es un libro dogmático, es un libro dialéctico; condena toda y cualquier forma de revisionismo marxista, condena el trotskismo como la traición máxima al marxismo-leninismo-stalinismo y acepta la autocrítica como un modo creador de enriquecimiento del materialismo dialéctico e histórico; por lo cual el autor somete todos sus juicios a la autoridad universal de los teóricos bolcheviques.

En esta obra Pablo de Rokha, en el principio, muestra su adhesión incondicional al Partido Comunista. Sin embargo el Partido Comunista de Pablo de Rokha no es el de la realidad de Chile. En la realidad, él fue expulsado del Partido Comunista, existiendo una génesis mítica de sus causas. En la obra *La Traición del Partido Comunista a Pablo de Rokha* de los historiadores Paulina Fernández y Sebastián Sampieri, se explica que probablemente fue una condición impuesta por Neruda para él ingresar a participar dinámicamente de las actividades del Partido (llegando a ser Senador de la República, embajador de Chile en Francia y precandidato a la Presidencia de la República por el PC en la ya conocida alianza con otros partidos que se llamó Unidad Popular). La verdad de todo esto es que Pablo de Rokha es el primero que aparece firmando un manifiesto de los intelectuales chilenos que piden al Gobierno el regreso de Pablo Neruda a Chile, después de varios años de exilio que comenzaron en el Gobierno de Gabriel González Videla, el cual había sido elegido con el apoyo del Partido Comunista y con el apoyo de Pablo Neruda, quien escribió una elegía a Gabriel González Videla: “El Pueblo lo llama Gabriel”. Se conoce una dedicatoria en la colección de sus obras completas en 10 vols., por la Editorial Cruz del Sur y bajo la dirección de Juvencio Valle, se imprimieron 1.500 ejemplares numerados. Uno de ellos tiene la siguiente dedicatoria manuscrita: “A Gabriel, Presidente de Chile y Amigo, el abrazo de Pablo Neruda. Los Guindos, 1947”.

La expulsión del Partido Comunista de Pablo de Rokha tiene su verdadero origen en la historia de una filosofía coherente, o un *modus vivendi* que él mismo trata de conjugar en su existencia que debido a esta orfandad de instituciones que apoyaran su obra, tuvo que vivir en la precariedad económica que todos conocemos, ejerciendo varios oficios para poder financiar los gastos de la familia y además su propia editorial Multitud que editaba la revista del mismo nombre y que sería constantemente boicoteada por el Partido Comunista, como ha quedado en el registro de su hija Lukó de Rokha, cuando el suplementero Zorobabel González reveló que tenía orden de “no recibimiento” de la revista, señalando que la publicación estaba en contra de la mismísima clase obrera de Chile.

Carlos Droguett, Premio Nacional de Literatura, nos da a conocer en su obra “Trayectoria de una Soledad”, el boicot constante del periódico *El Siglo*, que, entre otras cosas, omitió la publicación de una nota sobre su Antología (tal vez el más grande esfuerzo personal de un poeta por editar su obra en Chile). Pablo de Rokha cayó bajo la conspiración del silencio y los boicots constantes a su creación poética, llegando a concluir Carlos Droguett que su suicidio, fue verdaderamente un asesinato.

El *modus vivendi* de Pablo de Rokha consideraba el estudio de las obras de Karl Marx y otros autores clásicos, por lo cual él siempre estaba observando la coherencia de la doctrina

filosófica y la realidad de las obras humanas que invocaban esa doctrina para ser ejecutadas en su nombre.

Desde aquí proviene también su conflicto con las Iglesias que invocan la Biblia como la fuente de inspiración de todas sus obras en la tierra reclamando la representación de Dios en forma monopólica y dejando a sus hermanos, que dice amar, fuera del juego del poder real en la guerra y en la paz.

Pablo de Rokha olía algo podrido en las instituciones que hablaban en nombre de la Clase Obrera, situación que le queda aún más clara en su viaje por América del Sur y del Norte, viaje en el cual es fuertemente criticado, injuriado y agredido por miembros del Partido Comunista y simpatizantes de la obra de Neruda. Forzado por la lucidez de su reflexión y apoyado en esta por su esposa Winétt, accedía a alejarse de este juego sucio y falto de la más mínima ética, aunque ello le significara el sufrimiento de estar siempre en la marginalidad y ser tratado como un ácrata al borde de los abismos de la locura, como lo dice expresamente en *El Mercurio*, Hernán Díaz Arrieta, cuando publicó su obra *Los gemidos*.

Sus reflexiones sobre los *Manuscritos Económico Filosóficos* de Karl Marx en el año 1844: “La fraternidad humana no es una frase sino una verdad, y en sus rasgos curtidos por el trabajo duro resplandece la nobleza de la humanidad”. Años más tarde, en 1848, en el *Manifiesto del Partido Comunista*, la lucha de clases es considerada la columna vertebral de la historia de la humanidad y se transformará en el núcleo de la estrategia de los ideólogos comunistas para conquistar el poder en manos del estado burgués que llevan por ejemplo a Ernesto Guevara a proclamar: “El deber de todo revolucionario es hacer la revolución” y “En una revolución verdadera, se triunfa o se muere”.

Este constante quiebre de las utopías con la realidad, de la letra del evangelio con la vida cotidiana, llevan a Pablo de Rokha a dudar: “Aquí en la tierra, el hombre está tomando en vano el nombre que figura en la doctrina y no hay consecuencia entre el decir y el hacer: los falsos profetas han tomado en vano el nombre de todas las doctrinas, de todas las religiones, de todas las creencias, sean estas políticas o científicas”.

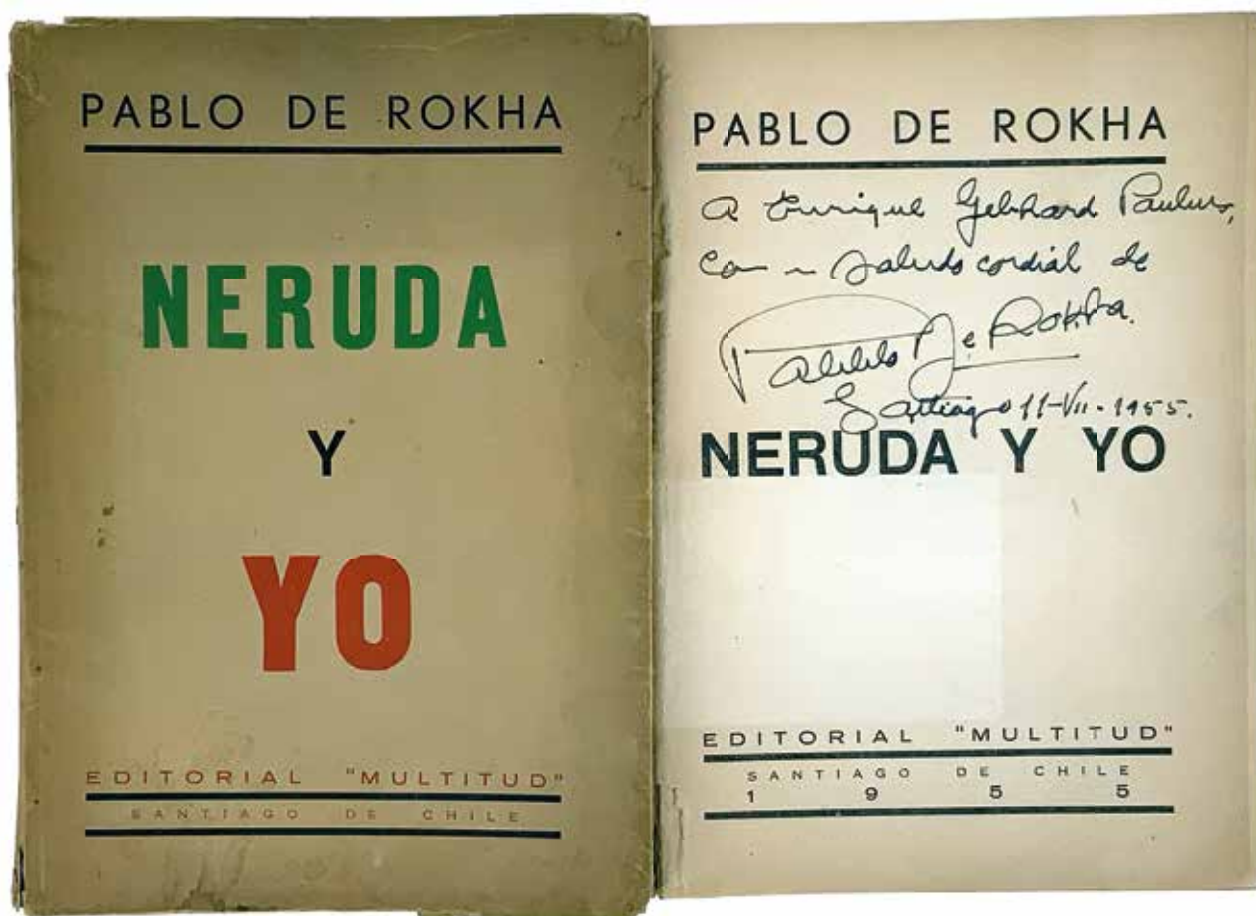
Ese es el núcleo vertebral de esta obra Neruda y Yo.

Pablo Neruda coincide con la figura que Pablo de Rokha llama “El Falso Profeta”.

El poeta Adán Méndez en la presentación de la primera reedición de esta obra junto a “*Tercetos Dantescos a Casiano Basualto*”, nos dice: “es la diatriba más fogosa y detallada, el mayor ataque estético, político y personal de la literatura americana y tal vez universal. El odio que erupciona como magma en la prosa de este enciclopédico panfleto, destila en cambio

como aguardiente en el verso estricto de los “Tercetos Dantescos a Casiano Basualto”. Estos dos libros que se publican juntos aquí por primera vez, otorgan a Pablo de Rokha la categoría del enemigo más formidable de todos, en aquella época dorada de la rivalidad literaria”.

Es además una diatriba que reivindica lo ideológico como un camino que todos tomaban en aras de la libertad, la justicia social y la igualdad: utopías en las cuales los seres humanos creen con una facilidad increíble e incomprensible, como nos dice el filósofo Yuval Noah Harari –creencias, filosofías e ideologías con las cuales se ha convivido a través de los siglos y que han provocado guerras de toda naturaleza, incluyendo guerras atómicas y de toda índole en la historia de la humanidad.



IDIOMA DEL MUNDO.

Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1958. 27 x 19,5 cm. Encuadernación original en tela azul que reproduce facsimilar de la firma de Pablo de Rokha. 120 pág. Grabado en madera y tinta china de Carlos Hermosilla Álvarez. Se conocen ejemplares en los cuales este grabado sirve de tapa al libro. Hay al menos 3 versiones con tapas distintas, según corresponde a primera, segunda o tercera edición. En el Colofón de la primera edición se puede leer: “Idioma del Mundo”, se imprimió en los Talleres de “El Imparcial” de San Diego 67. Colaboraron en el trabajo: Eliodoro Rojas Valle, Presidente del Consejo y Gerente General; Luis Soto Gaete, Regente General, Juan Cuevas Roa, Linógrafo; Luis Jiménez Díaz, Prensista; Gabriel Gutiérrez, Jefe de Encuadernación; y los tipógrafos Luis Carvajal Sanhueza y Orlando Sepúlveda Farfán. Se terminó de imprimir el 31 de Diciembre de 1957. La Epica Social Americana

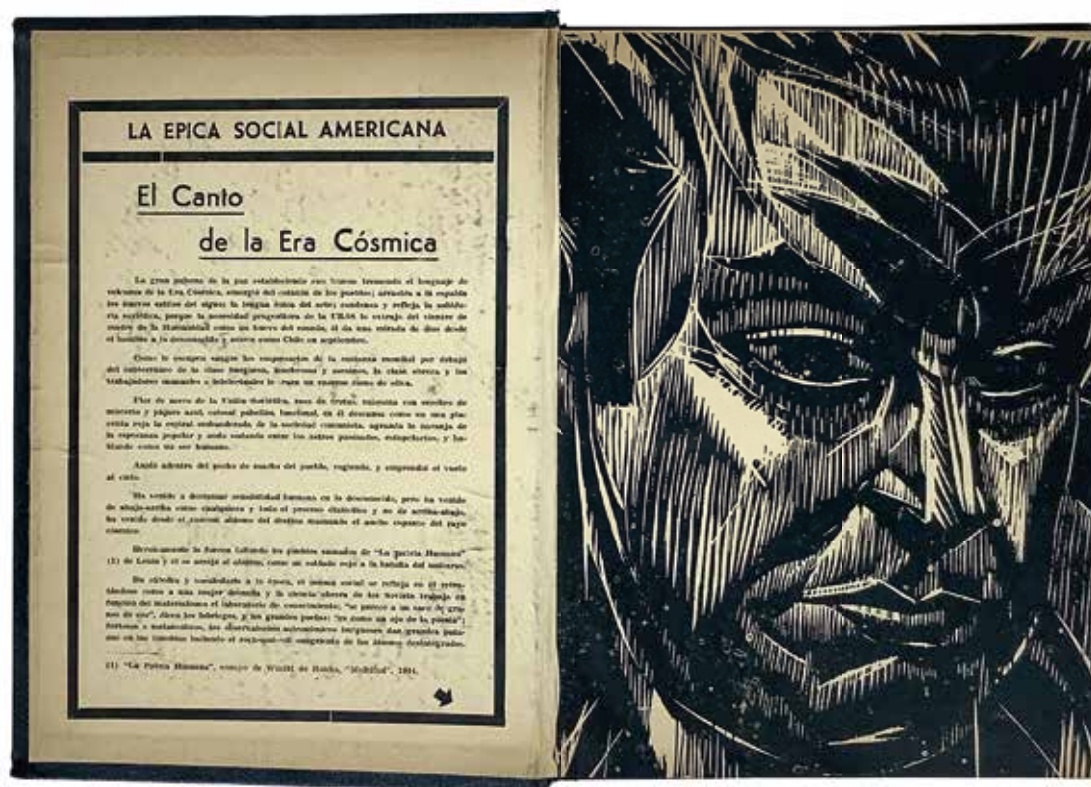


/ El Canto de la Era Cósmica / Grabado de Carlos Hermosilla Alvarez: retrato de Pablo de Rokha/ Se anuncian próximas publicaciones de Editorial Multitud: LOLOT /Pequeña obra maestra de / Winétt de Rokha / -EL IDILIO RURAL DE LAS ADOLESCENCIAS DE ANTAÑO/ La Tercera Edición de Inglés, Alemán, Francés, Italiano, Ruso, Árabe, Chino, de / “IDIOMA DEL MUNDO” /de/ Pablo de Rokha/ y / LA GENTE CHILENA/ de/ PABLO DE ROKHA/ Poesía popular dialogada/ Lenguaje de imágenes/ El Poema de las Personas Reflejándose en las Cosas/ y las Sombras/ La Nacionalidad desde su Base Humana/ (en un recuadro) / Escribiéndose: / “CANTO AL MUNDO SOCIALISTA” / Por / Pablo de Rokha / Estética Política y Estilo de Masas en Hispanoamérica / Preliminar/ “Sobre el enfoque correc- / to de las contradiccio- / nes en el

Pueblo / MAO ZEDONG / Portada / Pablo de Rokha / IDIOMA / DEL / MUNDO / “Multi-
tud” / Santiago de Chile / 1958 / Anverso/ Propiedad del Editor / COPY RIGHT BY / PABLO
DE ROKHA / EDITORIAL “MULTITUD” / Printed In Chile / Inscripción N° 19832 / QUEDA
HECHO EL DEPOSITO QUE EXIGE / LA LEY / Bibliografía de Pablo de Rokha / Firma Fac-
similar / Extenso Prólogo de Juan de Luigi desde Pág. IX a Pág. XXXX / Pág. 1, Romance de
Migraciones / Pág. 9, La República Asesinada / Pág. 39, El Sollozo Internacional de las Especies
/ Pág. 64, La Gran Congoja o el Lenguaje Inexorable / Pág. 88, Los Prólogos Premonitorios o La
Caída del Imperialismo / Pág. 97, La Oceánida / Pág. 108, El “Clan” de las Banderas Despavo-
ridas / Pág. 111, Escrito en Acero / Pág. 115 (Fuera de Texto), Los Arrieros Cordilleranos.

El Canto de la Era Cósmica:

“La gran paloma de la paz estableciendo con trueno tremendo el lenguaje de los volca-
nes de la Era Cósmica, emergió el corazón de los pueblos; arrastra a la espalda los nuevos estilos
del siglo: la lengua épica del arte; condensa y refleja la sabiduría soviética, porque la necesidad
progenitora de la URSS lo extrajo del vientre de la madre de la Humanidad como un huevo
del mundo, él da una mirada de dios desde el hombre a lo desconocido y sonríe como Chile
en septiembre.



“Como le escupen sangre los empresarios de la matanza mundial por debajo del subterráneo de la clase burguesa, tenebrosos y asesinos, la clase obrera y los trabajadores manuales e intelectuales le traen enormes ramos de oliva.

“Flor de acero de la Unión Soviética, rosa de frutas, máquinas con cerebro de misterio y pájaro azul, colosal pabellón funcional, en él descansa como en una placenta roja la espiral embanderada de la espiral comunista, agranda la naranja de la esperanza popular y anda sudando, entre los astros pasmados, estupefactos y hablando como un ser humano.

“Anidó adentro del pecho de macho del pueblo, rugiendo, y emprendió vuelo al cielo.

“Ha venido a derramar sensibilidad humana en lo desconocido, pero ha venido de abajo-arriba como cualquiera y todo el proceso dialéctico y no de arriba-abajo, ha venido desde el enorme abismo del destino mamando el ancho espanto del rayo cósmico.

“Heroicamente lo fueron tallando los pueblos sumados de ‘La Patria Humana’ de Lenin y él se arrojó al abismo, como un soldado rojo a la batalla del universo.

“De cátedra y vocabulario de la época, el poema social se refleja en él retratándole como a una mujer desnuda y la ciencia obrera de los Soviets trabaja en función del materialismo el laboratorio del conocimiento; ‘se parece a un saco de granos de oro’, dicen los labriegos y los grandes poetas: ‘es como un ojo de la poesía’; furiosos o melancólicos, los observatorios astronómicos burgueses dan grandes patadas a las tinieblas bailando el rock-and-roll sangriento de los átomos desintegrados”.

“Los antiguos dioses desaparecidos le rodean de botellas y catástrofes, flamea la bandera de la potencia avasalladora de su actitud que se parece únicamente a un regimiento de caballería galopando en las espaldas del océano y es un inmenso y pequeño sol adolescente y un canto de victoria.

“Voz y expresión de las categorías, la conducta proletaria y la gran ala pánica de la célula que se incluye en los cielos cóncavos de antaño como la sombra sonora de un sueño; brama la vaca de la tierra usada, cuando él como un toro celestial, clava el asta de plata en las estrellas; la precisión matemática de la investigación bolchevique se produce y relampaguea al dar la unidad de los términos antagónicos en el satélite, que es un ciudadano ruso del mundo, y los huesos de los héroes muertos se remecen grandiosamente como naranjos o como duraznos; los complejos histórico-dialécticos los originaron bajo la mano tremenda y dulce de los líderes, los sueños y los hechos de conciencia se reiteran como problemas o como poemas o como vivencias de los “reflejos condicionados” en su organismo de planeta florecido por la voluntad colectiva.

“Poeta del futuro, lo saludo hoy fijando las características del ser humano, contemporáneo.

“Con él se incluye la URSS entre las galaxias como una campesina pura con su canasta de manzanas, el delantal añil de las esferas le rodea la cintura y el pan sideral lo están comiendo los pueblos sencillamente, ignorando el contenido del acontecimiento por la amistad social y rural del mensaje imponderable.

“Y el explotado de polvoroso corazón, el azotado y el humillado, los huracanados colonos a los que expolia la canalla imperial ensangrentada y azota la bota del soldado, la criatura humana congojosa y vil, agarran la guitarra atrabiliaria de la libertad entre los dientes y sollozan.

“Va a fusilar la dictadura de la burguesía y el clan infernal de los provocadores; con él envejecieron todas las formas de todas las sombras de todas las cosas y emergió pan de las tinieblas del origen de lo humano; tinaja de vino del Cosmos lo contempla la boca abierta de la especie y la maldición del gran capital.

“Por mediación genial de la URSS lanza la historia su gran tesis pública contra el infinito, el infinito mar del infinito, y le responde el Hombre total desde todo lo hondo de los siglos.

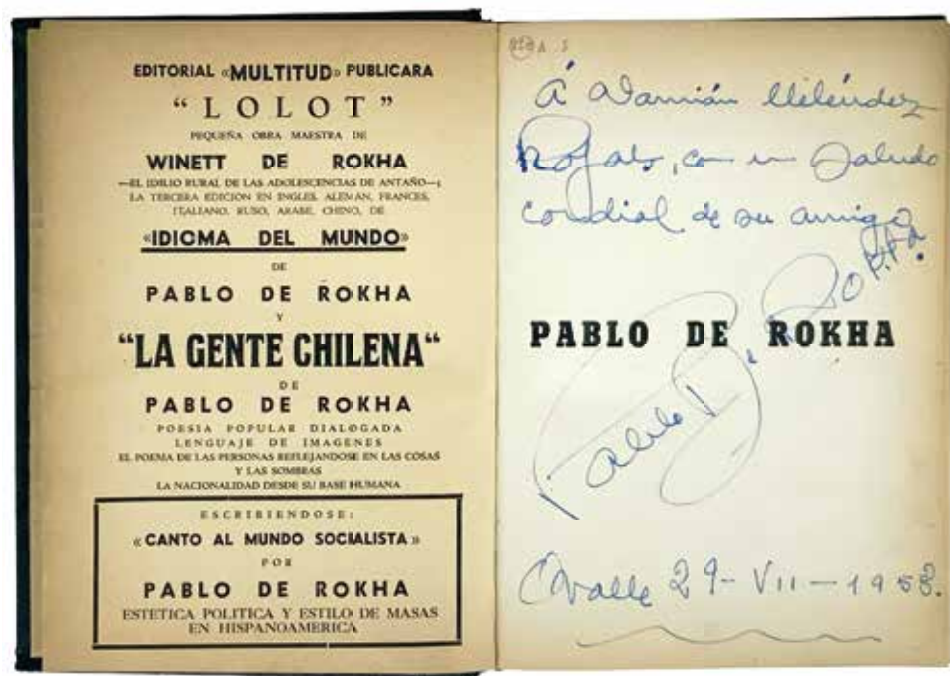
“Se ha llenado la tierra de banderas desplegadas y todas las copas desbordan licor; una gran espada de paz divide las épocas y la paz guerrea contra la guerra acumulando la imposibilidad del asesino imperialista, prefabricado en el capitalismo; el león popular de los soviets acaricia una tórtola de oro: ‘Sputnik’.

PABLO DE ROKHA

Pablo de Rokha o la República Asesinada, el eterno buscador de un idioma humano para con esos versos tallarlo en la sólida piedra de la literatura, en Idioma del mundo nos revelará este texto, el segundo del libro, que se refiere a Chile (la República asesinada). Se encuentra dividido en varios capítulos, cuyos nombres nos dan a conocer algo de su contenido.

El N° 1 es una descripción de la relación, siempre conflictiva, entre “Patrones y Peones”: ... “todas las formas del campesinado y melancolías de padecimiento nos aprietan el ser sufriente, parece que hubiesen huído los niños y las golondrinas (o las cosas sórdidas trajeran un sonido de cadenas a la égloga del lacrimatorio); partieron de los pueblos los abuelos, los abuelos de los pueblos y aflora la resaca social del mercader irremediable”... “el panteón azul de los campos invade las ciudades, pisando las aldeas evangélicas de la infancia”... El segundo es un “Conminatorio a la Población Callampa”: “Cae la tarde como miel amarga y el sol rasguña las calaminas

y las parturientas; en tales instantes el hambre recae encima del lumpenproletariado como látigo de espantapájaros y lo amarillo y definitivo llega a la muerte en los pulmones de la mujer embarazada; envenenado y subsocial, el maleante es el miserable popular cinematografiándose, al cual asalta la



llegada del crepúsculo”... El tercero es “Tragedia de Arauco”: ...“Padre de Chile, mitología del discurso vil de la retórica y eternamente condenado por abigeato, cae la lluvia sobre la ruca del araucano y está lloviendo en los sepulcros, porque enfrentando los caballos con las masas épicas, el león del tambor militar de antaño está callado, Caupolicán no va rugiendo con el tronco al hombro, y don Alonso de Ercilla y Zúñiga tiene la cara tapada con la eternidad”... “Los antiguos cementerios son estercoleros de vacuno y académicos, flor de presidio la familia, asesinato de las queridas artesanías, luto del mundo, y la epopeya guerrera estupenda se deshace en el ruin hocico del krumiro, chorreado de concupiscencia, porque buscar donde parir y morir es trágico, sufre el mapuche las gestas antiguas, y el pasado es macabro cuando no se entiende; algún último kultrún de limosnero, patea la caridad pública, en las esquinas deshabitadas del nocturno cosmopolita, y arriban a la magistratura estatal indios-mendigos de smocking y reloj pulsera, con la traición a su raza en la barriga; pleitos y piojos, piojos y pleitos y mixtificación, les sembraron los alquilados Mesías aventureros, y ahora los acusan, como si fuera posible y humano bañarse en el estiércol y escribir un gran poema categórico, con voz y con gente adentro, no exactamente con lo mismo que se engendran los hijos en el camastro, al cual el huracán azota como una oscura nave en mares de sangre incendiándose, contra las rocas que aúllan, sino con vino adulterado; atardeciendo se levantan los viejos Toquis muertos, y un alarido de heroicidad, infinito, recorre la Araucanía, como el calor y el frío a un cadáver; los arruinó el maricón mediocre y cochino, que escribe para las rameras, artículos de periódico en donde convergen y riman pingajo con carajo, y exclama: ‘he ahí, señores,

la poesía popular realista', el trapisondejo 'hombre de orden', que se acuesta con su criado, la vieja peluda y latifundista que alegremente saquea las tierras y arroja la gran meada aristocrática sobre la mesa indiana, el hijo de cura y puta del eslabón tinterilleril y el Supremo Gobierno que los abandonó y los encarceló, cuando, por flojera y por vergüenza y por tristeza de años de años de explotaciones, se robaron la oveja que les habían robado"... "...los indios chilenos arrean sus carretas de vergüenza y mercadería de espanto, y el comerciante en cadáveres saltea su choapinos de pelaje desventurado con negro dinero de quemazón de la República que planteó el asesinato general de la propiedad india, majestad abajo en las épocas, rajando el pecho de Chile; las lluvias sangrientas obscuramente azotan las araucarias eminentes, y está doliendo y atardecido siempre, rugiendo siempre el mar y el huracán rabioso, enfurecido y gélido, siempre bramando muerta alguna bestia adentro del invierno; oigo sus trancos mortales y oigo su gran voz acusatoria al extorsionador de indígenas e invito al huaina, al hueñi, al huinca, al cacique ensangrentado de humillación, a enfrentar al ladrón de tierras, con el Código y la tenebrosa carabina recortada debajo del andrajo social de su figura; como un chorro de vergüenza, las matanzas de Lonquimay, manchan la cara de la Patria, y corren los colonos pobres, perseguidos por bandidos de frac y condecoraciones; desterrados de la ley burguesa, rehúyen los mapuches a sus connacionales protervos y así como el rapanuense oceánico, plantea la bandera de la estrella solitaria como el símbolo de la piratería y el peón al patrón como ladrón, los últimos descendientes de héroes de Chile, nos marcaron como aciagos antropófagos sociales".

El N° 4 es "El Clamor Mineral del Norte Grande"... "El animal desencadenado de las grandes hambres bíblicas, como un gigante rojo azota la Pampa; la inmortalidad industrial crea la huelga y el gran desierto es un tigre de sangre; niños y mujeres viejos pan caliente y fresco pan y reciben medio a medio de la faz chilena el puntapié de Campeón de Yanquilandia"... "...Antofagasta clama por agua y por graneros, asesinada de cañerías abandonadas; naturalmente, si engendraramos la colosal Central de Exportación Vitivinícola, la Central Pesquera, Maderera, Minera e Hidroeléctrica y la Central General Agropecuaria y la CORFO hablara el grande lenguaje de la industrialización nacional, regaríamos todas las pampas y comeríamos nosotros, los descalcificados de gran mandíbula popular pacífica de soldados; crece el salitre, como un toro, en enorme partenogénesis; la gran bahía del nitrato o arrojándolo a puñados o como dándolo, por encadenamiento, enriquece al especulador y empobrece al productor heroico, y la negada alimentación rodea la pobreza descomunal de los rotos nortinos; arde el Iquique grande con Prat adentro; el Séptimo de Línea, al pie de cuya gran bandera se criará el ensueño mundial de Winétt de Rokha, la oceanidad poética y su archipiélago ceñido de castillos y caballerías, en la cual un doble navío fantasma, cruzando los mundos futuros, se estrella en la inmortalidad"...

El N° 5 es “Canto-Llano al Potencial Económico de Chile”...

“Estalla un valle, lo mismo que cuando se abre la alacena de la castaña olorosa y emergen los sabrosos frutos, y el cinturón de plata del río le da hombría: llámese Licantén o Curepto, llámese Vichuquén, Curillinque, Yerbabuenas, Villalegre, o Coínco; puéblenlo, sudados los caballos acostumbrados a las águilas y el cóndor montaraz o las perdices del culenar y el romeal entre matorrales fuertes de pichis golosos en la lana de las ovejas, o habitándolo viticultores, canten zorzales grandes como jotes o pavos, logrando con barro sagrado la maravillosa canción de amor del nido en los membrillos del estero, si a la tierra se la trata con el respeto maternal debido a lo desconocido, qué enormes sacos de granos van a desbordar las ‘Bodegas de Vinos y Frutos del País’” “y hasta las candidas lecherías son campos de batalla; pelea heroicamente el coraje de los caballos contra la montura y la domesticidad y cada jinete es un héroe del corraje inabordable con gallardía y señorío de valiente; soldado popular luchando por la paz del mundo, el roto es el resplandor del campeón de las caballerías de América; las tinajas y los vacunos, las carretas y los aperos dan a la majestuosidad agraria de Chile un comportamiento de fogón de invierno y la gran intimidad de la cama conyugal de los recién casados; como en los libres potreros cantan en los grandes mercados los queltehues y los pidenes dando la sensación del pajonal atardecido”...

El N° 6 es el “Testamento del Vino Bloqueado”.

“Llora la vid herida en la barriga, y el vino cantado por Horacio y Baudelaire, el vino que emborrachara al gran patriarca del diluvio, saliendo como un sol ardiendo de la primera tinaja de la tierra, el vino que inventó Jesús en Caná, seguramente con racimos de uva, levanta la protesta social de los desamparados contra la infamia legislativa”.

Y aquellas grandes señoras que parecían tinajas o aquellas grandes tinajas que parecían señoras o ilustres vacas de religión internacional y de literatura famosa y sonora de establo o soberanas alcaldesas literarias echadas sobre nidadas de aceitunas y en las que fermentó la chicha copiosa como un destacamento de caballería en la soledad descomunal de las aldeas, en las que nacieron y vivieron y murieron todos los seres humanos, desde Kant a don Nicasio Zulaica y Diez de Caviedes, van a emigrar como golondrinas o escopetas a los sucios invernaderos del liberal democrático o del conservador tradicionalista que producen una gran yunta oscura de burros de sacristía; los altos y anchos fudres-toneles están polvosos y telarañosos, como el realismo de los masturbadores; y los murciélagos tremendos, como un puñado de tinta gritando, parecen racimos de una horrible uva de color amarillo feroz, cara de insulto y demagogía”.

El N° 7 es “Maldición por la Erosión Territorial Chilena”.

“Huyeron los pájaros enloquecidos por el desplume total y el naufragio en tierras de brasas, ardieron las pequeñas fieras soberbias de furor en los rescoldos de nadie, perdieron los vacunos esa gran calma cósmica del rumiante y se les chamuscó la lengua a los leones-jaguares, tallados en metal ardiendo, el agua de la laguna santa, porque en su corazón azul bebieron los corderos, se transformó en lágrimas y enorme veneno caliente; la caída descomunal de los pellines asumió contornos de catástrofe universal, rodando mundo tronchado, frente a frente al sol estupefacto, como caballo rojo, pastando en firmamentos de gran envergadura; Chile se desangró atónito ante el crimen del imbécil que se cometía con sus grandes vísceras libres y en donde choroyes y pitíos proclamaban la independencia nacional y habitaban zorzales y queltehues de estero en flor o de membrillo con cantos, a la orilla de aquellas bandas de retreta de las cotorras, en el vértice de cristal de la copa de las quebradas, rota en rosa de adolescente muchacha, y se levantó la acusación despavorida en los esqueletos carbonizados de los árboles crucificados como el estrafulario y heroico Manuel Quinchel, de Licantén”.

“Ahora la tierra vegetal se arranca al mar, a la manera de la mula soberbia, y las bahías del Maule las satura de barro y de humus grandemente muerto, tal como vientre de vendimia en frustración, o Geñivales y Rairuca, por Curacautín adentro, despellejan la calavera de Lonquimay”...

Hoy los troncos quemados abofetean el cielo de hierro de los desventurados civiles, y los terrenos erosionados asesinan la semilla, se niegan a dar el pan a la familia enloquecida por la maldición social del hambre, gritan y braman como hambrientos y sedientos vacunos en el enorme panteón-cementerio de las difuntas arboladuras; se desbarrancan huyendo los caballos horrorizados por la soledad de las tierras baldías; cuando la lluvia patear los terrenos, en los que asoma la piedra estéril su maldición de infecundidad, el océano recibe el recuerdo del acerbo hogar chileno de la harina, como antigua canción de las panaderías vacías contra grandes tumbas de mártires; quebranta el sol calcinatorio el título de horrores de la gran floresta de antaño; y entre los ejes frustrados del roble tricorne, que fue una gran máquina y una gran fábrica montada encima de la vida y un fusil o un ataúd o un puñal de pie contra la eternidad, el pingajo de la nidada abandonada, da la sensación del pabellón del ejército en derrota o del que fue, en Curtiduría, el gran ‘Viñedo de Salcedo’”.

... “oh corruptores de la policía y del poder público, impostores que obtenéis un matón policial del mal carabinero mapuche, que también criásteis, y comerciáis con la justicia y dáis judicial hechura a la empuñadura de lo simoníaco; en las banderas de la clase obrera la Reforma

Agraria es un eslabón y un litro de sombra enorme la erosión nacional como expresión y síntoma de la brutalidad gubernativa, ensangrentada, enceguecida, por la desintegración del régimen, que es la maldición del régimen; os acuso de robaros la nacionalidad, os acuso de respaldar la quemazón de bosques y de azuzar la quemazón de bosques, y el asesinato de la familia departamental que alcanzó poesía de los olivos, oh! Incendarios de la nación chilena, oh! Fariseos, os responsabilizo de arrojar al mar la República y no arraigar siquiera arrayán o copihues de Chile en donde estuve yo al pie del robledal de pájaros, que bramaba como un océano con pellejos de acero, porque fue hecho de Dios o como un potro alazán ensillado de huracanes solitarios”.

El N° 8, el “Frente de Combate a las Tierras Baldías”... “acumulada la posibilidad del pan en los hogares de Chile, y si la tierra pariera como vaca en tierra proletaria, nosotros nos definiríamos; es menester hacer emerger la espiga y su honor vegetal en el mar popular de las masas y aplaudir un oleaje de trigales con banderas de humo de hornos antiguos, precisa la inminencia del arado y del caballo de los soldados de antaño, el azadón de los pacificadores y el quintal de ciento diez kilos de salitre a la orilla de la musculatura imperial de los rotos chilenos; pitando mi cigarro republicano por el callejón de la Historia, en el gran crepúsculo agonal del capitalismo y el socialismo, me agarro a Chile; como la higuera de maldición de Jesucristo, las tierras baldías dan frutos de azufre y leche de sangre en la gran soledad de las hectáreas y se escucha el bramido que levantan grandes bueyes fantasmas; hago mi canto amargo con miel pánica y con viñedos democráticos mordiendo hierro y fuego en los trigales; y la Mesopotamia antiquísima de los grandes patriarcas y los grandes profetas de barbas que claman como las patatas de las terrazas del quechua-aymará, saca la espada de la venganza en mi vocabulario de las tierras baldías de Chile”...

El N° 9, “Campana de Alarma Insular y Oceánica”...

“... y Recabarren con la patada de Dios, en el pecho y O’Higgins y Carrera y Rodríguez, soldados de la popularidad, son heridos y escarnecidos en su memoria, como el fraile infinitamente grande al cual llamaban Camilo Henríquez, cuando se roba a un chileno, orangutanes de la guerra por la guerra, de la violencia por la violencia, negociantes en cadáveres internacionales y carne de cárcel y prostitución o iracunda o asesina, padrastros y verdugos de los niños Rosenberg, asaltan nuestros viejos pueblos de fantasmas desesperados y un sonido de coyundas y cadenas se derrumban abajo del mundo”...

El N° 10 “Escuelas Primarias Chilenas”...

“Como un copihue agropecuario de condición frutal es un panal de abejas o un nido de calandrias en un camino real, la Escuela Primaria Chilena.

“Brama el río funeral de la miseria por adentro de sus cimientos y en su barco flamea el pabellón de la Historia.

“El coraje forestal del profesor defiende a la desnutrida criatura proletaria, y la niña maestra es una gran paloma de saucedal obrero, en el cual Chile se define como lo heroico y su categoría.

“Los quillayes, los boldos, los peumos, los maitenes cantan la tonada de la nacionalidad en la guitarra de la entraña escolar y el roto relumbra en su corazón.

“La batalla social de los desamparados la plantea como vivencia y lenguaje de multitudes y adentro de sus techumbres desesperadas se están criando las semillas de las banderas del porvenir, como grandes potros frente al océano Pacífico.

El N° 11 “El Gran Infierno de los Héroes”...

“Retratando al conquistador degollado, los acontecimiento galopan en forma social y la morfología recoge su pellejo de lagares; sin embargo, el centro de la tormenta encima del cual gravitan y braman girando y entrechocándose las cosas y las sombras de las cosas, se yergue, tremante contra la espada de truenos y el brazo de huracán detiene su potro enorme; somos un libro de poemas que o cavaron los antepasados por debajo del universo y la cuchilla o devoró el océano; estas altas piedras del Sur rugirán entre los pliegues de las epopeyas del futuro, y la trompeta popular la oirá el corazón de las generaciones venideras, como problema que plantea a las tinieblas un ataúd desventurado; medio a medio del vértice mundial, en una gran montura sin caballo nos paramos, acometiendo nuestro tormento.

“Encadenados al porvenir los mitos épicos de antaño nos agrandan el rostro
encegueciéndonos.

“Canto mi llanto nacional sangrando entre soldados
sin pabellón

contra las médulas pisoteadas y comparo el futuro
a una máquina de oro en las tinieblas.

“Mi nombre es Chile y mi apellido lo infinito.

“Solo entre solos, yo vengo saliendo de adentro

de la multitud chilena,
rememorando la gran hazaña del porvenir”...

El Tercer Capítulo del libro: “El Sollozo Internacional de las Especies”

... “engendró dioses de ojos verdes en la esmeralda general de los acuarios, los papales, los bambúes, los maizales y los mitos de los ríos de altura en la religión de la quínoa y la hoja de coca; azotándose negra, blanca, roja, amarilla, la trutruca del araucano gemía el hundimiento de los Imperios del Sur, y narraba a los héroes sus cultos mortales, hijos del perro de piedra del Asia, en el atardecer político de Arauco, y el poncho del indio lo cubría como un invierno de oro y humo enorme cuando por adentro del piñón comenzaba a humear el pan de la primavera, y boldos, quilas, maquis, planteaban la discusión unitaria de Septiembre en la montaña a la espalda débil, y la murtilla, fresa, frutilla de Chile y el digüeñe o pinatra, primo hermano del copihue y del quideñe acumulan su desnudez, debajo de los pontos inmensos que florecen en los pangales alimenticios, como los chaguales del humus sabroso de los líquenes con hongos sonoros y redondos en cúpulas de catedrales y la guitarra de olor del arrayán florido, entre culenes de gran aroma o los canelos santos del antepasado; a San Juan de Tehotihuacán galopaba o navegaba o tranqueaba el reptil de la Gran Meseta Central de México, a adorar sus antiguos dioses y el ixtihuil del Texcoco o la eternidad tenoxtitlántica, saliendo del barco tremendo, hacía llorar a Hernán Cortés, con el poder de los átomos desintegrados debajo del espanto de la “Noche Triste”...

“Hervían las teteras oceánicas con aquel resplandor conyugal que poseen las esposas de Chile y las vihuelas adentro del invierno o del padecimiento otoñal de las techumbres: si los magos egipcios tenían las tormentas en el vientre, según la opinión pública de su época, la Edad Media estaba como preñada de Dios y hambrienta, y un adarme de ciclamar o nuez moscada o agaglia vil movía la ferretería de la Catedral, como la desintegración del átomo de Uranio el badajo del péndulo central del mundo; una gran hiena furiosa, como cartílagos de tiburón, mordía en manadas los cadáveres desamparados y en los extramuros había mendigos, prostitutas, ladrones y poetas iluminados”.

“La Gran Congoja o el Lenguaje Inexorable” es el siguiente capítulo del libro:

“Todas las cosas tenían sentido cuando tú vivías y olían a fruta como tu cuerpo fiel; ahora, la tierra despierta es un callejón sin salida, un túnel adentro del cual el hombre multiplica su soledad por su soledad, y ha perdido hasta su sombra, un camino de cuchillos y ladridos, en el cual estarán siempre asesinando a nuestra familia; mi voz empaña el siglo y cae la tarde

rugiendo desde mi sombrero a mis zapatos; soy el guerrero suicida y sin trofeos, ni escudos, sin laureles de combate en la victoria, ni higos, ni miel, ni vino enorme, sin un fin psicológico rugiente, emocionante, popular, porque absolutamente nadie ya encima de la tierra va a encontrar que su destino es mi destino: sumergiéndome en la masa heroica viudo y solo, gritaré como multitud, la causa humana, colosal, que encarnas; como aquel de quien nadie conoce sus errores ni el misterio de su personalidad es el más solo del mundo, porque ni el ciudadano ni el vecindario existen, no tengo sino el hueso negro de la desgracia para olerlo como un perro enfermo; sin embargo, tu nombre relumbra como la hoja de un cuchillo en el acero del invierno”.

... “yo, una gran aldea de la cual emigran las golondrinas porque los dioses huyeron como carneros con chaleco de palomas y soy el único y el último feligrés de una religión muerta”...

... “comprendo que nací predestinado a fundar imperios, a mandar y conducir naciones y comercios, a guiar obreros y pueblos, al servicio de la Humanidad, y no soy más que un gran poeta desesperado, a la luz de los hechos irreparables”...

En el capítulo III, WINETT GONÍA:

“La peripecia vital da el coloso del vocabulario y el lenguaje a la epopeya social, y en la fijación eterna de la anécdota, relampaguea: voy cruzando serranías de Nahuelbuta, y el lago Lanalhue no daba más naranjas de eternidad que tus ojos oscuros, cuando lo miraron conmigo antaño, el hotel de Traiguén, enarbolando sus mástiles huracanados crujía en sus maderas de crucificado tu recuerdo, y el puñado de sol y lluvias de Contulmo, flor de ulmo del Contulmo en miel libado, en trigales y panales configurándote, tallaba tu retrato floral de adolescente... cuando tú eras como las manzanas”.

... “habrá de llegar el instante irreparable, en el que no querremos sacarnos los zapatos de la desesperación, con llanto infinito, a fin de morirnos completamente vestidos, como marino o soldados en la gran batalla”...

... “retorno a las vivencias del chamán cromagnon, fundador de religión y padre y madre de pueblos, y amontonando el leño del recuerdo a tu memoria, hago con espanto y llamas, la gran fogata funeral de las cavernas prehistóricas, a fin de que la especie entera se lamente conmigo, llorando el género humano, porque extravió la flor del porvenir; tiemblo porque adentro del corazón de la literatura restalla el mundo como vidrio roto”.

... “Soy la voz y el resplandor de las muchedumbres, la verdad popular de las multitudes, el oleaje épico, formidable y contradictorio de las altas y anchas masas, y moriré solo,

transformé el poder del pueblo, en verbo, en valores y categorías y moriré solo, fui el único que dí lenguaje a mi época, haciendo mito del hecho y del sueño de los pueblos, y moriré solo, gran amiga mía”...

... “adiós a la manera de aquellos que partían a la guerra y al retornar venían transformándose en religiones”.

Los “Prólogos Premonitorios a la Caída del Imperialismo”:

... “El comercio del dinero por el dinero se hace con sangre y lágrimas, con sangre y balas, con sangre y pálidas admoniciones y un fundador de religión es un mercader feliz; a la espalda de la hora histórica está la bomba atómica, los Carteles industrial-bancario-financieros, que son la vanguardia internacional de invasores, son piloteados por robots mágico-mecánico-matemáticos, de enormes ojos de oro, y existe un cielo especial para multimillonarios, al cual Jehová o Thor vino vestido de smocking, desde su dulce pescadería de Nazareht y la estagada se comercia con resplandecientes iglesias; se exporta pastores y preservativos, la ametralladora balbuce un lenguaje de prostituta bien sobornada o de alcahueta bien aceitada, y el chantage intercontinental, como avión a chorro, navegando el firmamento superior de las finanzas, destripa un rotito de Chile, degüella la cabeza negra de Rodhesia o agarra el Transvaal a patadas; con escombros de sol, acumulando la sabiduría popular de la especie en laboratorios, crea la ciencia soviética el mundo de los rayos cósmicos, e industrializa el átomo al servicio de la paz y la felicidad humana, Yanquilandia arrasa la geografía y el derecho y, como un toro furioso, porque le cortasen un cojón en la peluquería, arroja espuma e interjecciones, escarbando el desesperado espantajo del arrabal de los planetas y, haciendo con dinero un encumbramiento de pólvora y dicterios; cien títeres, dopados con espanto atrabiliario, pasan sus lenguas de tristes lebreles por lo más sucio del rubro imperial y reciben “las treinta monedas”; a mucha riqueza, la mucha pobreza amontonada en las máquinas, que, suplantando los brazos humanos, en servicio del patrón, engendraron la desocupación y la plusvalía, contesta con brazos caídos la huelga obrera, y el Estado burgués da faena a los soplones y a la policía, que arroja hermanos contra hermanos”.

En el capítulo “La Océánida”:

... “huele a cebolla frutal y a tinaja de provincia mi literatura, a despensa y a aldea y a bodega de grandes toneles, a tabaco, y es horrorosamente santa, sudada, clara, como un arado o un caballo”...

... “no levantan la madrugada con el canto inmortal de los martillos, que son “La Canción Nacional” del aserradero, y las últimas embarcaciones tajan las aguas amargas con las

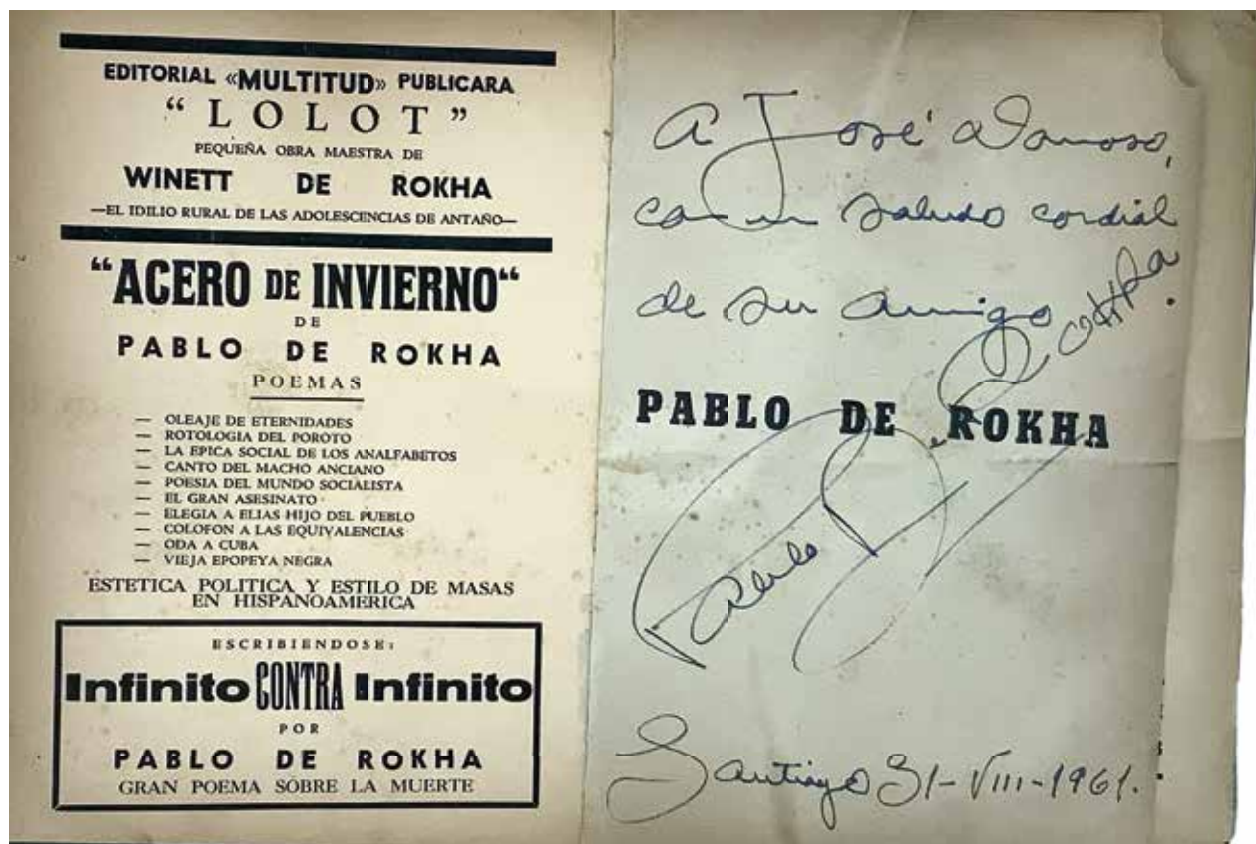
quillas de sus navíos, por Corral viajando el penacho de las mareas se yergue enorme, la lluvia profunda nos derrumba en nosotros, porque el hombre se adentra en él lloviendo, y lo aísla la gotera que sería el péndulo de la inmensidad y el pájaro mojado y pálido de los recuerdos, y si es Candelaria en Punucapa o Angachilla o Curaco de Vélez o Quiriquina o San Juan de la Costa o Carelmapu, es que el otoño viene llegando de la mar-océano a espantar con el huracán enarbolado el estupor melancólico de las hojas caídas y las primeras chichas del año y Zenón Corbalán arriba trayendo el invierno en las botellas”....

Otros poemas de Idioma del mundo que evidencian hondamente las relaciones entre contextos históricos disímiles son “El Clan de las Banderas Despavoridas”, “Escrito en Acero” y “Los Arrieros Cordilleranos”.

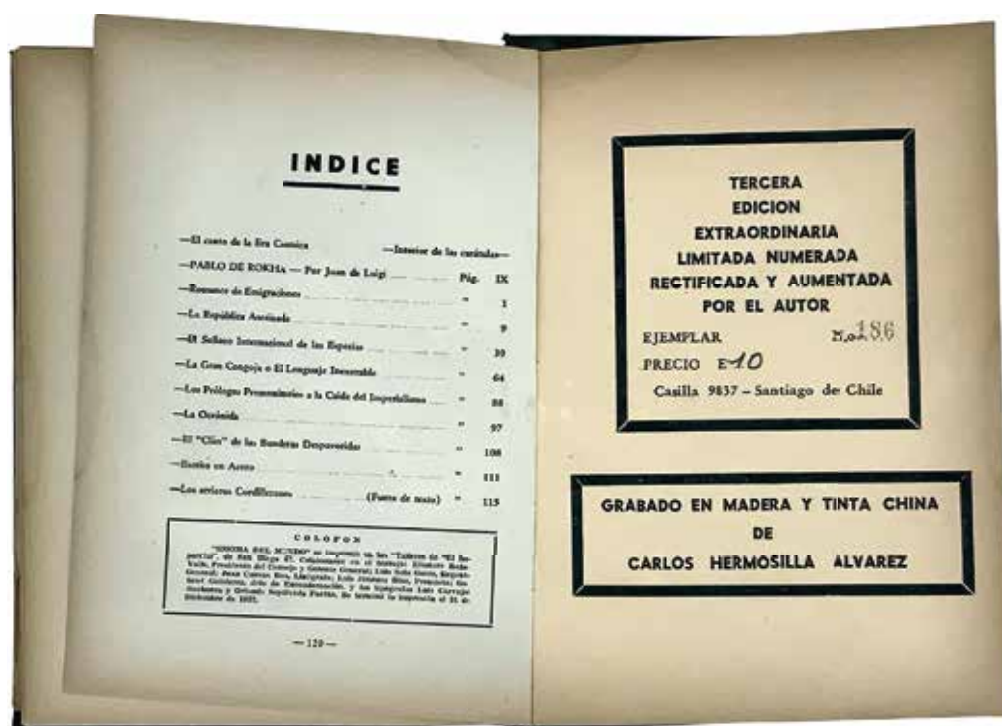
“Romance de emigraciones”, en prosa, y “Ofrecimiento”, en verso. En “Romance de emigraciones”, De Rokha aborda el factor histórico del incesante nomadismo al que los “viejos ecos sangrientos de los grandes éxodos”, hasta la actualidad, han conducido a las masas que desplazan su esperanza en miras a un rincón que les dé cabida en la civilización, ya que, “Buscando los tramos de la historia o a Dios”, ellos “nunca tornarán a su patria sino marcados, pateados, despedazados con furor tremendo por el Señor de los Ejércitos, ladrón y titiritero de la humanidad, con su gran pingajo de sangre”. Estas gentes, en el espectro rokhiano, son Raimundos Contreras arquetípicos que, “ancianos como de nacimiento y lágrimas”, junto a las aguas del Ganges o al fuego de Hiroshima, aprendieron lo existencial, sin embargo, arreando caballos, en los éxodos a los que los entregó el mismo Señor bíblico que luego los olvidó: “los germanos, los vándalos, los alanos, los suevos, los normandos, los godos, los visigodos y los ostrogodos, los judíos y los pelasgos y los mahometanos y los mongoles, y los galos y los vascos”, lo mismo que ese Moisés de los hebreos y ese otro de los rokhianos que conducía desde el pasado a las futuras muchedumbres revolucionarias, todos igualmente sufrientes, forjaron los trazados en que la historia cuadriculó los pueblos y las ciudades, germen de mitos y guerras, que, en la perspectiva de De Rokha, son los verdaderos móviles históricos, y también del individuo. Y son, en ese sentido, su lenguaje, si consideramos que este es una cosa temporal, sucesiva: esos movimientos desentrañan la naturaleza de la humanidad en su aspecto más trágico, el de un idioma dionisiaco que el mundo, su único hablante, no puede comunicar con nadie, salvo gemir. Gemir a la manera de De Rokha en “Ofrecimiento”, en cuyos versos el poeta, obstinado, evoca a su Winétt muerta, en un eterno retorno al pasado mítico de su propia historia personal, su historia de amargura sentada junto a una tumba que, unas veces, fuera la del siglo y, otras, la de la amada, cuando el triste esposo “al pie de tu sepultura / en el crepúsculo de

hoy” se lamenta del dolor humano sentimental con el mismo grito con que, herido de hechos aparentemente desconectados pero intrínsecamente complementarios, lamenta el dolor americano continental cantando “en verso indo-latino”. Un verso que, si bien es el del Santos Vega o el Martín Fierro que ahí ensalza, guarda un sello épico en un grado que, al ser verso corto en poema largo y rimado, podría suponerse incluso a imitación del romance medieval. He ahí el idioma global que De Rokha, en este libro, quiere verter en “la épica americana / con toda la voz humana / del que da un vaso de vino / medio a medio del camino”: un idioma que una la voz más legendaria de la poesía con el bramido más ancestral de la especie, de los cuales el yo trágico es una de sus cifras mejor acabadas. O una de sus piedras más sólidas: es en su dureza donde se tallan, y quedan grabadas ad infinitum, la memoria de los sucesos macro y micro-cósmicos que edifican la historia y su lenguaje de símbolos en el que las partes y el todo están siempre mutuamente refiriéndose. Aunque siempre el lenguaje del todo es más que la suma de sus partes: el todo es la poesía que Pablo de Rokha escribiría realizándose en ella y con ella hasta el fin de sus días.

“Clamamos por la organización y la técnica, gritamos por industrializarnos, luchamos por la creación rotunda y definitiva de una gran faena de mar popular; mineros, madereros, pesqueros, agropecuarios, y vitivinícolas, a la caída del sol un enorme llanto de barcos sin construir, suspira por el ganado azul del pescado desplegándose a todo lo largo y lo ancho de



la Corriente de Humbolt, tiñendo las costas húmedas con resplandor amarillo, y el héroe precolombino naufraga en embarcaciones arcaicas o forjadas por la congoja; nó; la República insular volcánica de pellejo y musculatura, condecorada con la epopeya del mar, que, eternamente aúlla a su espalda, y a la cintura es el sable de Chile, o enarbolando un acordeón por corazón o por navegación suicida en Chiloé, poblada de lámparas y lágrimas de buzos fareros con tatuajes ensangrentados de sirenas o rameras, requiere un frente de gente de mar, y su destino de gran oda latina es volcánico oceánico como su estilo: enrolémonos el fantasma colosal de los lancheros del panteón del mar, cuando acarreaban las sandías de plata y los melones de diamante y oro a Nueva York, guiados por el destino nacional adentro de un lanchón maulino obscuro; al mar del mar encadenados a la epopeya de la libertad chilena naviera como los albatros”.

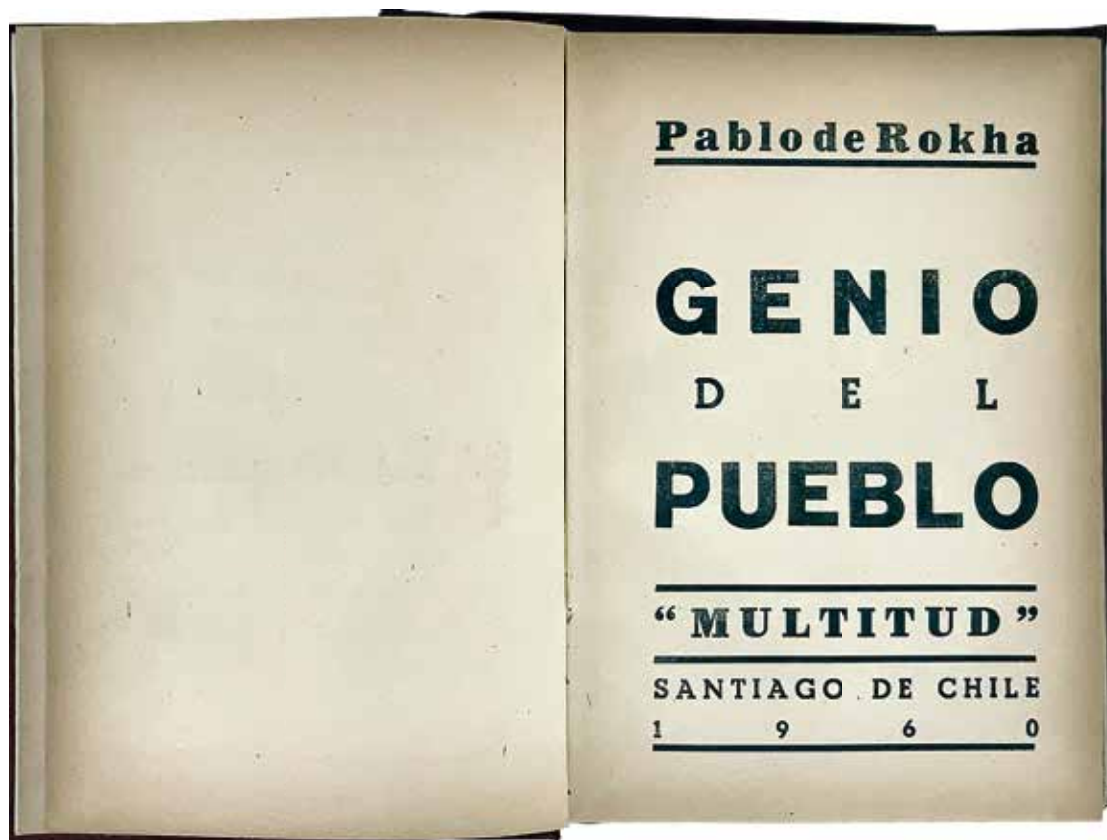
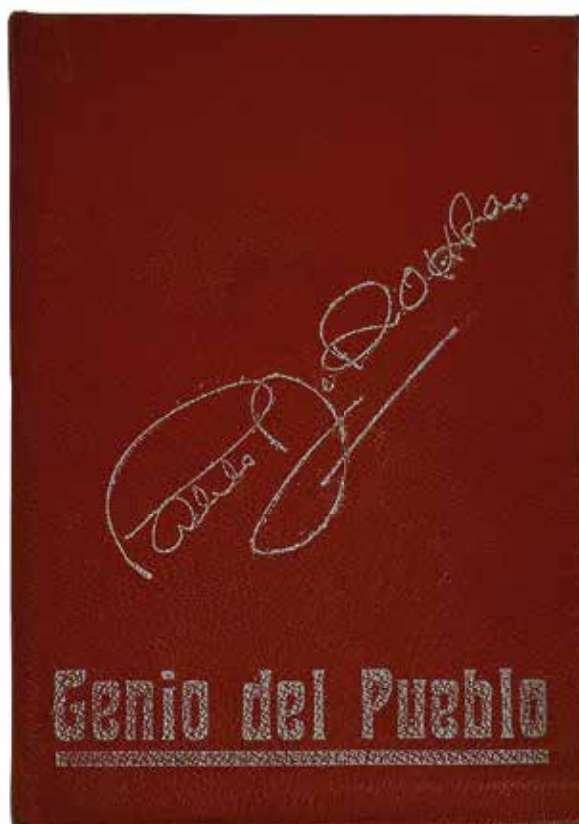


GENIO DEL PUEBLO.

Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1960.
27,5 x 19 cm. 134 págs. Encuadernación original del editor.

Reproducimos aquí el llamado por Pablo de Rokha: "Prólogo Póstumo a Genio del Pueblo", datado en Tierra del Fuego el año 1959, debido a que es una verdadera Declaración de Principios Estéticos, Éticos, Filosóficos e Ideológicos, que fue llevado a cabo en cada una de sus obras poéticas:

"Allá por los años lejanos y apasionados de la mocedad y del recién casado, emprendí la expresión de Chile en un poema que condené a la hoguera.



“Hoy por hoy, definitivamente viejo, definitivamente solo, definitivamente viudo, lo doy logrado como estilo y destino.

“Pero, este ‘Genio del Pueblo’, es, necesariamente, un poema y toda la historia de un poema, lo eterno, lo superatorio, y augural de un poema: un friso o un coro social de Chile, UNA GRAN TONADA DE POESIA DIALOGADA, REALISTA, CONTROLADA Y CATEGORICA, construída en verdades irremediables y pánico, la epopeya de la epopeya republicana, y el canto de los mitos anchos de la nacionalidad ecuménica que emerge íntegra en mis páginas, desde las bases originarias de la nacionalidad enfurecida entre la no expresión y el coraje: la multitud hablando.

“Es la dramatización general autóctona y vernácula, universalizándose en lo heroico, ‘la épica social americana’, la colosal empresa nacional que adquiere forma y estilo, porque aquí no hablan las personas ni los personajes, o típicos lamentables, pues devienen ley, aquí cantan o braman la personalidad y los arquetipos sociales de todas las faenas y las artesanías que dan la batalla de las lágrimas y las áridas matemáticas de las Pirámides, con la mano sudada o el cerebro.

“He aquí, ahora, el canto del trabajo y los oficios, como voluntad de seres sociales, el canto de los terrores del hombre. La universalidad humana del chileno, enorme e imponderable, lanza su rugido descomunal, y el estilo es equivalente al potencial heroico, equivalente a las praderas, a los desiertos, a las montañas y a las oceanías, es decir, es la dramatización de tales valores, equivalente a la religión nacional del roto, en la que convergen todos los ríos del avatar humano de esta gran tierra épica: roto-estilo, roto-arquetipo, roto-destino y escudo de Chile. Sabiendo cómo son muchos los hitos humanos y muchas las gargantas, ya no soy yo solo cantando, sino la rotología general de la República y la orquesta social, es vital e indiscutible. Es como un poema escrito por cien poetas y el denominador común y total de lo multitudinario, canto de masas y acto de masas, todo lo sencillo y difícil que entraña la problemática del hombre corriente y sufriente, o del héroe y los líderes caudalosos de poderío, como banderas de fuego. Están hablando así las grandes y anchas gentes y el conductor de pueblos. Lo cual da a la lengua humana un registro que, sobrepujando al sujeto individual se adentra en el objeto universal y en el panhumanismo cósmico de “los ditirambos-dionysíacos” de Goethe-Nietzsche y adquiere lo clásico contemporáneo, el estilo –barroco-gótico-, no se restringe al violoncelo o al contrabajo, sino que da toda la orquesta y el mundo se expresa en los tipos humanos como sumandos de una gran cantidad que, transformándose en calidad, adquiere un enorme dinamismo, magnitud y un enorme equilibrio expresional organizado. Entonces, la contradicción

dialéctica, es decir, el cataclismo general de la contradicción, se produce y se resuelve, y el poderoso contenido literario avanza en los escalones y en las espirales de las metáforas encadenadas con rigor profundo a una gran escala de valores en ascensión eterna. Y cada ser humano, al entregar todo lo heroico-social que contiene, entrega el potencial estético y el potencial dialéctico, y da poesía, es poesía, la poesía inminente e inmanente, es decir, expresa todo lo humano en él, expresa la sociedad, expresa el conflicto hombre-mundo, mundo-hombre, en una gran empresa que tendría por temario la Humanidad y su mitología.

“Como el nudo dramático no existe, tampoco existe el desenlace y el tiempo circula históricamente, en ámbito, la intemporalidad del vivir-morir simultáneos se sostiene en flagrante crisis de lo agonal, agonicidad en el filo del abismo del régimen de contradicciones y antagonismos y un presente atroz de ojo de muerto gravita en las imágenes, que son volición, organización, construcción categórica.

Sin embargo, yo emplazo a las generaciones a encontrar aquí su empuje vital y la heroicidad cotidiana, la alegría de las existencias épicas; y me parece que doy a la nación chilena un código cíclico, trágico y dionisiaco, y una lección de chilenidad histórica en las raíces mismas del ser humano, aunque toda mi obra es un romance de sangre a la patria amada, y un índice de Chile, y este libro fuerte y popular lo hicieron los chilenos; además yo lo único que hago es devolver a Chile el reflejo de Chile en mi naturaleza de chileno, a fin de dar un sentido universal chileno de la vida humana a todas las gentes del orbe.

“No es lo íntimo, es lo público el vértice originario de Genio del Pueblo, tampoco lo psicológico, no, la sociedad origina su poesía y da la tónica; con iglesias sin Dios, ateas, y catedrales épicas, o dólmenes antiquísimos con emoción de la ciudadanía; pero el pueblo no es un ingreso de corderos a la matanza del artempurismo o el concepto elemental de los elementales, es lo huracanado y terrible, la fuerza eterna de todas las almas sumadas del género humano, la problemática general de las multitudes y las muchedumbres, y eso gravita en tales renglones.

“Por debajo del subterráneo de la personalidad aúllan los ríos inmensos del ser, arrastrando las culturas despedazadas y las civilizaciones deshechas, las astillas de las banderas del historial humano, entre grandes dioses caídos, el corazón de la eternidad arrastrándose y levantándose como un perro de piedra; en ese debate me encuentro con mi yo desaparecido y saco estos cantos laceándolos o como cazados en el gran océano fundamental, en donde la muerte preña a la vida; y aunque se parecen al presente general internacional, son tan nuevos y tan viejos como una serpiente roja, tan arcaicos y estupefactos y tan no oídos y terriblemente modernos

y tremendos como la más oscura arma de guerra; no hay belleza sin el arrastre imponderable de todos los naufragios, y las más egregias plumas se fabrican con astillas de barcos de santo y sables de desastre; porque lo poético emerge del tesoro común depositado en los subsuelos de la conciencia caída, conciencia deshecha, conciencia fortuita, cuando la garra mágica del creador, con escombros enfurecidos, le talla la cara del idioma y lo hace notorio en los pueblos.

“Declaro que comprendo y acepto la responsabilidad de la terribilidad de las imágenes, su rol tremendo de ofidios y bestias feroces en las que la vida íntegra está jadeando, porque está pariendo la mortalidad infantil y escribo en metáforas a fin de dar unidad a lo heterogéneo en las vivencias del poema: “Las formas de ser no las puede el pensamiento extraer y deducir jamás de sí mismo, sino únicamente del mundo exterior”, dice Engels en el “Anti-Dühring”.

“Toda la historia del Arte Grande es la historia del arte ilegal, y en la ilegalidad creado, y el arsenal de un arte insurgente y combatiente desterrado, expósito, expatriado, no maldito como negativo, proscrito como positivo y beligerante, es decir, en contradicción con la sociedad de su época un arte popular y revolucionario, no de réprobos y escarnecidos sociales o desintegrados vitales, no demoníaco, opositor, constructor, contradictor; los premiados y congratulados, o son murciélagos de panteón o fosa común, o eunucos del Rey, tiñosos de comercialismo, o arribistas y sodomitas ladrones; ¿es posible otorgar alguna dignidad a esta comedia de tinieblas que emerge del infierno de la Dictadura de la Burguesía en naufragio, a la defensa de las formas caducas? Sí, por excepción heroica, cuando la recibe William Faulkner diciendo, en Estocolmo, el 10 de diciembre de 1950: “La voz del poeta no es solamente la historia del hombre, sino que uno de los pilares que la ayudan a perdurar y a vencer el destino”, dejando con la boca abierta a los antropófagos.

“Cuando van contra la idea, van contra la comida.

“En este instante, la politización copiosa de las masas y su proceso de ascenso al poder público, junto con dar posibilidades de comprender la gran empresa de un arte militante, lo transforma de un arte militante en un arte policial, de oportunistas y aventureros y rufianes o calumniadores (cuando lo ejercen oportunistas y aventureros y rufianes); es grande entonces y es terrible el oficio de escribir a estas alturas de la Humanidad que avanza “clase contra clase”; por eso requiero la honradez total y suicida en mi poema y el lenguaje directo y acerbo o gozador y pánico, oceánico y dionysíaco, augural y popular, complejo, no oscuro, de los momentos acusatorios, en los que no se arrean banderas, ni se abate la criatura apuñalada.

“Cuando yo estimo que el instante del balance grande, como es grande en totales desfavorables para la autocrítica del varón principal, justo y duro con su esqueleto, se aproxima y se avecina, he ahí que enfrentándome a algunas virtudes que frecuentemente son errores asesinados, y algunos errores que frecuentemente son virtudes asesinadas y mirando el pasado como el toro de las matanzas la antigua y proscrita majada natal, recuerde las palabras geniales y desventuradas de JOB: ‘el hombre, nacido de mujer, corto de días y harto de sufrimientos’...

“A la manera feroz del avión cruzando los acantilados de la gran altura que es terrible, rugiendo y cayendo en pedazos en los pozos vacíos del abismo, pero como cerro de acero, parado en sus motores, volando, nosotros peleábamos con nosotros mismos antaño; ahora la batalla por la alegría de la expresión es dolorosa y migratoria: comprendo que poseo un ‘Idioma del Mundo’, por el cual batallé con estupor de dios desde el corazón de la adolescencia, que hay ‘inmensas gentes’ que creen y comen y beben hoy, junto conmigo, y que lo que perseguí pateándome las entrañas, está logrado, atterradoramente logrado, domesticado el león de Jehová, atroz, y la tarea, tan horrenda, sudorosamente cumplida; pero aquel viento del Sur inmenso que peinaba los trigos maduros, ya no canta como los pájaros del sol en las arboladuras, y el huracán compañero se tornó asesino, porque toda y cualquiera vida es un fracaso; es precisamente, ésta la índole roja de esta epopeya hecha de escombros y padecimientos sociales, y sacada como una gran violeta de acero del corazón de la ciudadanía, cuando y como decía Marx: ‘ya no se dan las premisas de la epopeya clásica’, pero lo épico existe, como lo bíblico, canto de viejo, pero de viejo experimental y de caballería, el cual, como Satanás, sabe más por lo viejo que por lo diablo, canto de viejo que enfrenta la naturaleza con los brazos cortados del alma, ya quebrada para siempre; ‘en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño, Sancho hermano’, decía el ‘Caballero de la Triste Figura’; por todo aquello, los cien poetas que escriben ‘GENIO DEL PUEBLO’, y que son yo mismo íntegro, y entre los cuales, hay figuras líderes con contornos de gigantes descomunales y humildes, dan la sensación acerba de todo lo escrito por los anónimos del gran anonimato: agenda tan horrenda me consuela, si es posible que se consuele el inconsolable y sin consuelo; porque adentro de mí gran asamblea de la poesía y pugilato o parlamento literario de Latinoamérica, soy un grande y querido amigo de las generaciones humanas, paladeo y me regodeo con la costumbre vecinal, ilustre y plebeya, y como soy roto y soy apasionado de Chile, roto y huaso, roto y huaso nacional de los ‘irredimidos’, me complace la gente chilena; yo lo compararía a los antiguos libros escritos por los pueblos mismos, si no temiera la equivocación intencionada, es decir, mal intencionada de los demonios escandalosos de la literatura; ‘GENIO DEL PUEBLO’ no es arcaico, pero contiene lo arcaico, todo lo arcaico

y lo básico fundamental de la especie humana, el primer vagido y el primer espanto y el primer lenguaje del hombre, por el pánico fundador de la religión y el arte, las primeras artesanías heroicas en la cocina trascendental de Tubal-Caín, el que hizo el primer cuchillo, el latido de universos en desamparo de Prometeo, el ladrón del fuego del cielo, a fin de incendiar de sabiduría la conciencia humana, abierta como placenta colosal al gran enigma de la vida; peripecia vital sublimándose en epopeya social, mi escrito es un escrito que escribió usted, lector amigo, lector o lectora de todos los tiempos, y un escrito popular, elaborado con huesos humanos y médulas.

“Sé perfectamente que no es posible producir Realismo Socialista en ninguno de los pueblos en los que aún las premisas no están dadas por la conquista del poder de los trabajadores y que existen aventureros que lucran vendiendo tal mercadería; por eso genero Realismo Popular Constructivo, y no podría dejar de crear, en éste Régimen, Realismo Insurgente y Realismo Combatiente, Realismo Nacional e Internacional Chileno, hecho con hechos chilenos y clima chileno, en Chile, con estupor chileno, porque la Revolución Democrática Burguesa no es la Revolución Socialista, ni un “pedazo” de la Revolución Socialista, ni un “estadio” de la Revolución Socialista que no se ha realizado entre nosotros: digan como quieran, soy un incondicional del Partido Comunista y admiro el Realismo Socialista Ruso y el Realismo Socialista Chino, flor de grandes países, que son diversas formas del Realismo Socialista, logrado como Realismo Socialista, porque son muy diversos los procesos de ascenso hacia el comunismo integral en las dos inmensas repúblicas: la de Khrushchev y la de Mao Zedong.

“Además, como el arte es una superestructura y el lenguaje una estructura, una superestructura que posee el instrumental típico expresional de una estructura, la sobrecarga metafórica y el régimen de imágenes e imponderables que el arte impone al lenguaje es tan enorme, como no solo para enriquecerlo y modificarlo, sino para dar la cualidad de la cantidad por creación y ‘transubstanciación’, como diría la escolástica; por eso yo creo seres monstruosos y aterradores, extrayéndolos de la cotidianidad chilena, es decir, seres estéticos y seres poéticos de índole ecuménica; el proceso es complejo, la lógica metafórica, no es la lógica filosófica, hablando el idioma de la lógica y lo conceptual y lo real es relación social dinámica, no estática, en ir, en fluir, en devenir eterno y en eterno vivir y morir, entonces, el pan, por ejemplo, no ha de considerarse como un objeto solo, en la realidad desconectada de la realidad, sino tal como un hecho social-histórico y como un complejo entre complejos, ajeno a toda y cualquiera forma de elementalidad y sujeto a las transformaciones de la sociedad humana; ni fotografismo, ni naturalismo, el realismo implica un fenómeno de superestructuras que emergen desde las infraestructuras básicas; la cebolla de la etapa imperialista del capitalismo en Norteamérica,

no es la cebolla que comía el egipcio o la cebolla que comía el hebrero, con una carga bruta de dolor y sudor humanos y explotación clasista, con viejos milenios menos; he ahí entonces, el porqué de lo clásico como ‘la fijación de los caracteres típicos en circunstancias típicas’ de Aníbal Ponce; ahora los que hacen el arte prefabricado para la gente sencilla deberán, también, fabricar el ejemplar humano que requiere el contrabando literario fabricado.

“Toda realidad, absolutamente toda realidad, es una realidad histórica y la historia la condiciona, pero no es la historia, y todo gran poeta es un poeta de transición; dice Lenin en ‘Materialismo y Empiriocriticismo’; en ‘Ludwig Feuerbach’ –dice Engels– leemos igualmente, que “las leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, son dos series de leyes idénticas en cuanto a la cosa, pero distintas en cuanto a la expresión, en el sentido de que el cerebro humano puede aplicarlas conscientemente, mientras que en la naturaleza, y hasta hoy también, en gran parte, en la historia humana, estas leyes se abren paso de un modo inconsciente, bajo la forma de una necesidad exterior, en medio de una serie infinita de aparentes casualidades”; Engels afirma que ‘el cerebro humano puede aplicarlas conscientemente’ y con el ‘puede’, nos quedamos.

“‘Haz que surja la vida de la muerte’... reclama ‘El libro de los Muertos’ en el Capítulo CLII, en el CLXXXII: ‘Soy Thoth, dueño veraz y justo, que da la victoria al débil y venga al engañado y al oprimido’... ‘alejé la tormenta y llevé el viento a Un-nefer, el soplo dulce del viento norte, como si saliera del útero materno!’... ‘Le empujé a la mansión oculta, para que vivificase el pecho del corazón tranquilo’... y en el CLXXXIV: ‘Hathor, señora de Amentet, excelsa moradora de la montaña fúnebre... la de rostro bello en la Barca de millones de años’... Es, entonces, indiscutible mi filiación trágico-dionysíaca con los antiguos textos, porque yo estoy plantado sobre la misma línea continuándola y superándola: ‘Como zorros en los desiertos fueron los profetas, oh, Israel’... no clama Ezequiel, brama Ezequiel en el Capítulo 13 de su ‘Libro’ enorme; y el Lao Tse, gran poeta cosmogónico de la antigua China imperial, sobrepujada por la querida China Popular de hoy, en el ‘Libro del Tao’: ‘Todas las cosas tienen la cara en la luz y la espalda en la sombra’. La sabiduría de todos los pueblos reflejándose en la belleza, el espanto social de las grandes terribles hambres de la gran etapa aterradora de los patriarcas y los esclavos, arreados a latigazos por la Mesopotamia, los siglos egeos del gran Pan y los hombres-dioses encadenados, el ladrido de canes de hambre de las Catacumbas en las que la ratonería religiosa y criminal crucificaba el materialismo de Tales de Mileto, Heráclito, Zenón, Demócrito, el adagio funeral de bases sociales de los explotados y los expoliados contemporáneos, clamando por abajo, nutren mis páginas, heroicamente bárbaras.

“Estos son cantos hechos con pensamiento paralizado y estupefacto, que deviene estilo de metáforas, imaginación, caríátides de imágenes, cantos de macho montañés, ejecutados por una gran orquesta de cien instrumentos que dan la unidad contradictoria de lo contradictorio, con intuición salvaje, cantos del sacro y extraño corazón de Chile, enorme e irremediable, contruidos con infinito en cotidiano colosal y difícil.

“‘GENIO DEL PUEBLO’ demuestra la tesis precisa de la estruendosa y aterrada gran lengua cósmica que requiere la nación chilena, haciendo cantar proletarios y caballeros en su gran habla materna y mundial, y como lo violento, lo atrabiliario, lo grosero (según las bestias aviesas y coproláticas), se sumerge en la naturaleza del poema, congraciándose con los vocablos del vocabulario, cuando y cuanto fraternal a la necesidad y la realidad de su presencia, la ingenuidad paradisíaca emerge: el confrontamiento con lo chileno inminente e insobornable, impone, no la grandilocuencia que implica frustración entre forma-fondo, sino la gran-elocuencia del gran contenido, la gran-elocuencia equivalente a la gran nacionalidad que surge de entre laureles y catástrofes; entonces, lo prefabricado y lo disminuido intencionalmente marcan la cara del payaso nacional que lo engendró en la encrucijada histórica, y la gran trágica problemática estética se va tragando al comensal histrionizado, que se debate solo como loro de funeral entre los tremendos onomásticos que, naturalmente, arrojan contra la historia a las basuras que los engendraron y los negociaron y destacan a las personalidades en debate mundial cantando su propio y terrible himno de himnos, ‘Amaba lo recio, acerbo e incómodo y odiaba la blandura’, dice Goethe hablando del Gran Duque Carlos Augusto, en sus ‘Conversaciones con Eckerman’. Y aunque para mí no es el creador genial del Fausto, a quien bastante admiro y estimo como a un gran mediterráneo, apolíneo, no dionysíaco, quien deja la huella eterna del hombre en las montañas de la Humanidad, sino William Shakespeare, marcando con espanto colosal el paso del mundo, yo recuerdo aquellas grandes palabras como algo mío: los trágicos griegos cantan, con excepción de Eurípides, amores y dolores de dioses y semidioses, Shakespeare, de hombres.

“Definámonos en metáforas.

“Las raíces de Chile penetran la Oceanía y Tahití florece, como emergen la gran Asia arcaica y la Mesopotamia, los ojos oblicuos y el español barbudo y aventurero; mi poesía, cotidiana, infinita y real es como verdad estética, retorna a los orígenes, y ‘GENIO DEL PUEBLO’ está parado en lo remoto atrabiliario, tumultuoso y polvoriento, empavezado de pabellones crepusculares y banderas rojas, y hundida la cabeza en las estrellas del porvenir humano: aquí se escucha tronar el tambor guerrero de los aborígenes y la religiosidad sangrienta del antropófago

sacerdotal, comedor de Dios y acaparador del poder público; por eso, asciendo de adentro de la especie humana y el género como trayendo los milenios a la cintura, lleno del pelo oscuro de la muerte, ceñido de vestigios y hechicerías que devienen mitologías y estética, con Moisés y Jesús arrastrándolos por los cabellos de Hombres-Dioses; una gran figura de mujer muerta da majestad e inmortalidad a estas galeras dramáticamente tremendas; pero, la voluntad de vivir, sobrepujándome, y de morir, cuando los huesos del corazón estén maduros para el sepulcro, y el hombre entregue las herramientas, deviene sol, y enciende aquella gran hoguera de las victorias y los antepasados.

“Hablo al mundo desde mi Nación insular, a la orilla de la gran Mar-Océano del Sur, y mi voz refleja el toro universal de la patria continental y su avatar acuchillado de banderas.

“Anhelo dar a la nacionalidad la epopeya nacional que requiere a fin de encontrar su estilo y su destino, la conmoción categórica de héroes que posee y su debate en los términos contradictorios; ‘GENIO DEL PUEBLO’ no es un retrato de Chile, es Chile físico y psicológico, Chile-historia, Chile-epopeya, Chile-literatura y fenómeno estético, cuerpo y alma de Chile y voz de ‘Dios’ de Chile, saliendo del complejo de la eternidad de los pueblos, con las alas bañadas por la eternidad de la materia originaria; esta obra vieja y contemporánea, que anhela ser leída por las generaciones, es como yo mismo, un ser humano, y además, un país cantado, y un país hablando todas las lenguas sumadas.

“Soy un poeta trágico y dionysíaco, como lo afirmó Juan de Luigi, no epicúreo, mítico, y en lo épico, no como género, sino como ámbito, se desnuda mi hálito vital y se expresan socialmente mis contradicciones y la unidad de mis contradicciones.

“Es entonces, ‘GENIO DEL PUEBLO’, un puñetazo de la arracionalidad cósmica a la consciencia íntima y la sabiduría popular rugiendo, un alarido del infinito estremeciendo todas las formas del ser consciente, la pre-consciencia y la post-consciencia y todo el proceso del conocimiento general de Pavlov, una gran cantata social fuera de todos los géneros, imputa y oscura como el mundo, toda la consciencia frustrada y sobrepujada, la consciencia tronchada y su vocabulario en la Reflexología.

“¡Ojalá el adiós funeral que entraña mi actitud no entristezca la naturaleza!...

“Para un gran poeta renovarse es superarse, prolongarse, continuarse, ensancharse, estableciendo una contradicción entre lo que es y lo que fue, siendo él mismo.

“O se desgarra la espiral de la personalidad y la unidad estalla en un ataúd enorme de oposiciones antagónicas.

“Yo no soy y no devengo profetización bíblica, porque empleo lo premonitorio en condición de elemento poético estupendo, sino un marxista y un materialista dialéctico e histórico que

arrastra las entrañas de lo bíblico y lo épico, como bíblico y como épico específico, en los subterráneos del ser creador de belleza y está parado en la Humanidad antigua, forjando la futura.

“Arreligioso por convicción y ateo racional, no racionalista, la intuición de la religión me parece insobornable en el fenómeno estético, como subsuelo roto arcaico y antiquísimo, la intuición histórica, no la concepción histórica, la intuición histórica.

“Aunque camino y persigo lo popular definitivo, ‘GENIO DEL PUEBLO’ no es una llegada triunfal y coronatoria; nó; porque el objeto de existir es el camino y los caminos, el camino que no comenzó y no terminó nunca ya que la naturaleza hasta cuando se detiene, avanza tremendamente plantada, y si el corazón humano de repente se hiciese la pregunta de para qué existe, estallarí­a como el átomo, como el corazón del átomo.

“Jefatura rajada por la literatura, jefatura macabra del Capitán fantasma, la voluntad es una gran espada rota y en todos mis poemas se escucha un toque de tambores enlutados.

“No hay gran estilo sin imágenes, pues sólo las metáforas sumergen el espíritu en lo real’, dice Proust, y esto es absolutamente cierto, así: sin imágenes, no hay gran estilo en la poesía; ‘Estaba obligado a viajar durante largos meses por las más apartadas regiones de Irlanda, en compañía de extraordinarios eclesiásticos y de bárbaros hidalgos. Era un caballo de raza amarrado a un coche de alquiler’, dice Strachey, hablando de Newman, los dos citados por André Maurois en el ensayo sobre Lytton Strachey. Mi obra, que es mi vida, mi vida que es mi obra, están gritando, están clamando, están bramando en aquellas grandes palabras, a las que agregaría a la manera de un epitafio colosal abortado, los versos egregios de Jorge Manrique: ‘Por su gran habilidad / por méritos y ancianía / bien gastada / alcanzó la dignidad / de la gran caballería / de la espada’; porque el hombre de acción frustrado por la literatura blande grandes sables y un relincho de potros bravíos se levanta en el crepúsculo nacional de mi existencia; nací en función del mando con comando de mando, y debí haber mandado, encabezado, guiado hombres a la victoria o a la derrota, cruzando los desiertos, el mar o las montañas, ya que aquel a quien lo engendró su padre y lo parió con dolor su madre, para que actuase parado y enarbolase todas las banderas del guerrero fue y es un modesto campesino chileno, que escribe furiosamente sentado en el horror singular de las ciudades, y cuando lo perdió todo, se quedó solo, estupefacto, rugiendo y partido en dos a la orilla del abismo.

“La gran poesía es la gran capadora de las grandes empresas, porque como es una gran empresa y una gran empresa implica el poderío democrático, inhibido por la evasión estética,

agarra todos los hechos y no los conduce, los estruja y los arroja a la basura como a limones asesinados y emerge la obra cósmica; ‘Las letras nos amogan el filo de las lanzas’, decía don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, nacido en la Villa de Carrión de Los Condes.

“Voy a reiterar una afirmación hecha a todo lo largo y a todo lo ancho de una vida, mi vida, y a todo lo largo y a todo lo ancho de una obra, mi obra, y de ‘Arenga sobre el Arte:’ no únicamente se escribe poesía cuando se escribe verso, se escribe poesía, cuando se escribe en lenguaje de imágenes y de metáforas y no en conceptos; yo no escribo versos ni cuando escribo versos, yo no escribo versos, escribo poesía; la más grande poesía del mundo no la leo en verso, tampoco en prosa, sino en lenguaje de imágenes y metáforas: ‘El Cantar de los Cantares’, de Salomón, Isaías, Ezequiel, Jeremías, ‘El Apocalipsis’, de Juan de Patmos.

“Canto en apólogos, en imágenes, en metáforas, como el pueblo.

“Aspiro, en ‘GENIO DEL PUEBLO’, no a superar, a dar unidad a todos los géneros de la literatura, superando sus contradicciones. Esta epopeya mía, arrastra un océano poético en el cual todas las formas de la creación literaria van sumadas y convulsionadas en sus raíces, perdiendo su sentido y adaptándose a la organización concreta y planificada de esta arquitectura nueva. Ni poema, ni drama, ni novela, ni tragedia, ni comedia, por modo alguno Epopeya, ¿a la manera de las epopeyas clásicas?; nó, epopeya, es decir, adentro de lo épico trascendental, ardiendo, codificando lo estético informulado: poema-drama-novela-tragedia-comedia, epopeya. Además, los géneros, permaneciendo, se transforman, como las especies, por ejemplo, la especie humana. Y así como el hombre de Cro-Magnon es hombre, como es hombre Einstein, y es distinto y diferenciado del gran profesor del mundo, y si es un pigmeo emputecido, siniestro es exactamente igual a cualquiera bestia, ni mi epopeya es la Odisea, ni la Odisea es mi epopeya, y las dos son épocas, o yo creo un género, lo hago híbrido, es decir, cruzando zorros con lobos, doy origen a una familia de canes ilustres, que le arañan el trasero a los antologistas podridos y degenerados que roban la obra ajena con el editor delincuente, y le muerden las bolsas furiosas a la CRITICANALLA.

“El intuicionismo arracional artístico es justo, el intuicionismo consiste, precisamente y exactamente, en que el forjador, al plantear la batalla de las formas nuevas con las formas viejas, se suicida personalmente, porque engendra muerte-vida, desgarrar la morfología general, y ofende al pariente, pelea con todas las familias, la sociedad y los antepasados, y se convierte en asesino de cretinismo y la reacción oligárquica.

“Las cortesanas más prestigiosas de la catolicidad, levantándose las polleras le escupen obscenidades con aroma a yegua y a mula.

“Escarnecido, crucificado, enfurecido, apedreado y ensangrentado, la sociedad lo está lamiendo como una gran perra. Entonces, él, solo entre todos (‘soy la multitud y estoy solo’, escribí yo en el ‘Folletín del Diablo’, ha cuarenta años), solo entre todos aprieta la criatura tremenda entre sus brazos de héroe de lo inaudito. Crea la belleza.

“Es el destino de los grandes poetas de todos los tiempos: insultar con su poesía, provocar la ofensa personal de los desintegrados y los reaccionarios y engendrar enemigos con el estilo, al implantar las formas nuevas, contra las formas viejas.

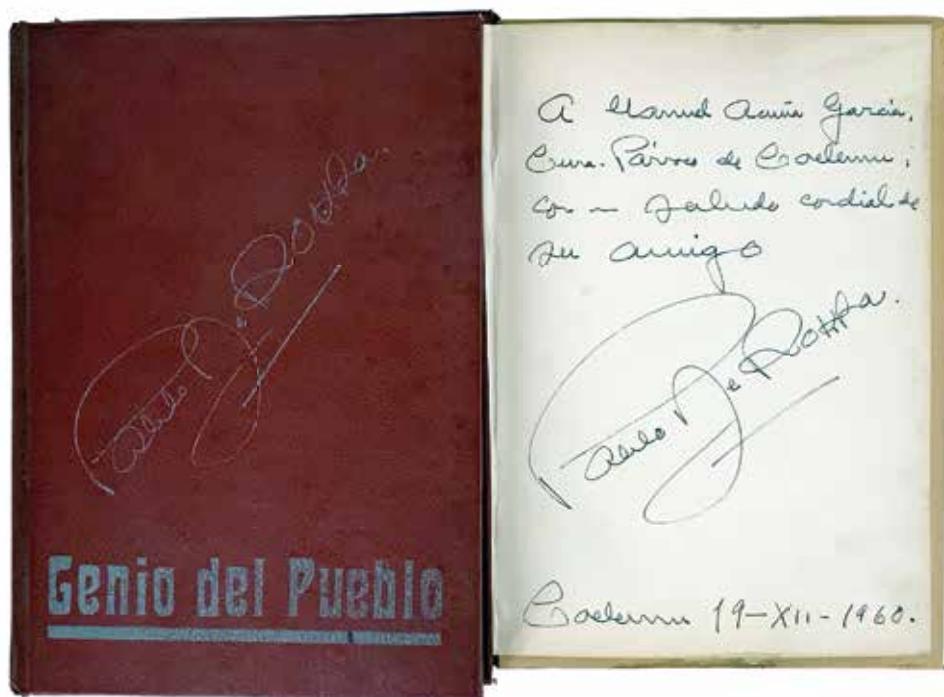
“Por todo aquello es imprescindible retratar al Hediondo Juan Blanco de Paz, gran ejemplar de fraile de cárcel y patíbulo, y a Lope de Vega, trial contra infernal, verdugo del abismo, que arrancó de los sobacos del Infierno “El Quijote Apócrifo”, o la pelirroja Ana Franca, borrachona y putañosa, a fin de entender la tragedia descomunal de su obra en Miguel de Cervantes y Saavedra, quien no difamó, sublimó la caballería, lagrimándose y lagrimándola.

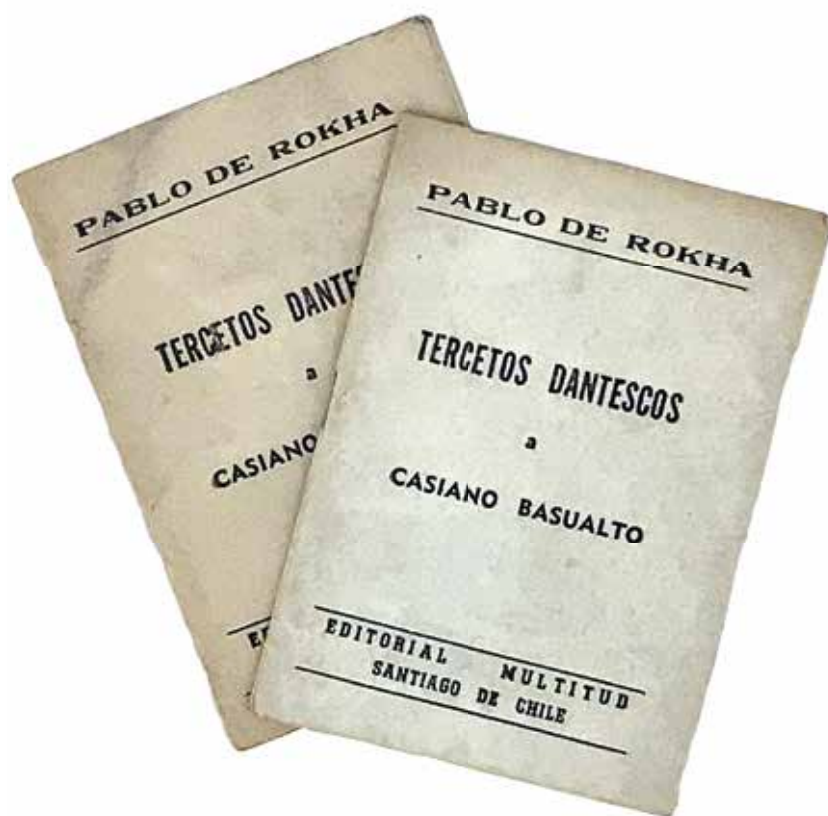
“Porque el arte es la voz del pueblo, de todos los pueblos, a través del gran artista.

“Tallado con espanto en el corazón de la Humanidad, las generaciones atónitas dice: ‘el arte rupestre se parece a Picasso y Picasso se parece al arte rupestre, como el arte rupestre se parece a Picasso’... en lo que tienen bastante intuición histórica.

“Lo cual demuestra que el arte no es precisamente un hecho de consciencia y que ‘el conocimiento por el sentimiento’ no evoluciona de la misma manera que el conocimiento por el pensamiento.

... “La existencia del mundo no parece justificarse sino como fenómeno estético’, dice Nietzsche en ‘El Origen de la Tragedia’, y aunque Nietzsche, el genial e ilustre Nietzsche, fue un compañero de jornada en la adolescencia, hoy lo escuchamos como pasado muy lejano, coincidiendo, en trances vitales, contradiciéndolo y contradiciéndonos, sobrepujándolo. El yo multiplicado, pero no disperso, agranda la tónica del himno en este debate mundial. Canto del mundo universal, nacido y criado en las posadas de la aldea de la adolescencia, ‘GENIO DEL PUEBLO’, emprende el viaje sin retorno a la eternidad, acumulando el sentido común como lo heroico y sublime”.





TERCETOS DANDESCOS A CASIANO BASUALTO.

Santiago de Chile, Editorial Multitud, agosto de 1966, s/f 13 x 9,5 cm. 16 págs.

Si en el poemario *Sátira*, de 1918, Pablo de Rokha debutaba en la poesía chilena satirizando la insincera actualidad de su tiempo, atacando los vicios sociales de una época terrible pero con las virtudes poéticas de un poeta elegante que se complace en escribir lo que él denomina una “sátira

espeluznante” en la que “aquellos que se sientan aludidos, son precisamente a los que se alude”, ahora hacia el final de su obra y su vida, en *Tercetos dantescos a Casiano Basualto*, de 1966, igualmente satírico pero en la elegancia del terceto dantesco, aludirá directamente a alguien: a Pablo Neruda. Pero alude a él no por su nombre, sino por otro simbólico: Casiano Basualto. Casiano, seguramente por Casio, quien junto con Bruto traicionara a Julio César, el primer emperador del decreto providente en Roma, ambos puestos por Dante Alighieri en su *Infierno* en el cuarto recinto del noveno círculo, la Judeca, donde los traidores a sus benefactores son condenados a ser devorados eternamente por Lucifer; y Basualto, por el segundo apellido verdadero de Neruda, negado al igual que el paterno, en una especie de traición a lo nominal original. En estos tercetos contra Neruda, De Rokha, de alguna manera, es el Lucifer que condena a Neruda, tildado por aquel un traidor al comunismo, y a la vez a la poesía, al arte de decir, lo que podríamos llamar, la *kalokagathía* aristotélica, lo bello (*kalós*) y lo bueno (*agathós*) de la realidad, a través de los poéticos símbolos del lenguaje.

No obstante lo satírico que contra Pablo Neruda estos *Tercetos dantescos a Casiano Basualto* suenan, a diferencia de las sátiras del primer Pablo de Rokha, los tercetos de este último no molestarán “tal como un moscardón sonando en los oídos” al estilo de las denuncias en *Sátira*: ahora la injuria rokhiana, incluso en su más alta irreverencia, ocultará un sonido, que, como los versos de *Infierno* de Dante Alighieri, aun transmitiendo condenaciones resultan en

su ritmo consecuente. De Rokha, sin perder su tono tribal, chileno, ahuasado, no decaerá en el componente dionisiaco: en este caso, el soberbio aunque informe espíritu de la música verbal. Así, desde los primeros tercetos, “Gallipavo senil y cogotero / de una poesía sucia, de macacos, / tienes la panza hinchada de dinero” y “Defeca en el portal de los maracos, / tu egolatría de imbécil famoso, / tal como en el chiquero los verracos”, notamos un cuidado minucioso en la métrica endecasílabo, que permite reír y entender ágilmente la burla rokhiana hacia un Pablo Neruda que, traidor a la causa marxista, saquea de la URSS lo que lo vuelve famoso en un Chile al que a su vez oprobia: “Astuto, ruin, tarado, voz gangosa, / saqueas a la URSS, envilecido, / con la tremenda mano estropajosa” y “Flojo arribista, tonto y bien comido, / dijiste de este enorme pueblo ardiente: / ‘Chile, país de cafres’, ¡gran bandido!”. Y en esas dos críticas podría resumirse todo el odio de De Rokha a Neruda: no es un odio hacia el poeta, no es un odio hacia la poesía, es un odio directamente hacia la persona, hacia el rostro de guiño hipócrita detrás de la máscara de grito impostado que Neruda para De Rokha significa: “no importas tú, ¡importa tu impostura!...”, culmina y fulmina en el último verso del poema. Y esos serán los temas principales en torno a los cuales es esforzará en disminuirlo, por ejemplo sirviéndose del intertexto con los títulos y versos nerudianos para constatar a Neruda no solo como un hombre falsamente comprometido con la poesía y la política, sino sobre todo como un autor que plagió a otros sin honrar –como lo hiciera con el suyo paterno– sus nombres: “Y las pelotas del ‘estravagario’, / juegan al campeonato del canalla / en el gran orinal crepusculario”; “Chillas por eso pidiendo la euforia / necio-anormal de ‘un puntapié en el culo’, / y el ser pro-imperialista es tu victoria”; “Toda tu obra, mal robada, imita: / ‘Macchu-Picchu’ es Ramponi, el argentino, / a quien plagiaste su ‘Piedra Infinita’”; “El fusil colonial de Inglaterra / entre biblias y whiskyes y serpientes / engendró ‘Residencia en la Tierra’”; “A alguna menopáusica de acuario, ‘tu Farewell’, ¡de Blomberg!, le produjo / alteraciones en su calendario”; y “Sabat Ercasty te dejó con pujo / sangriento, y ‘El Hondero Entusiasta’, / es la baraja y el moco del brujo”. En este sentido, la injuria contra el hombre echará mano a los propios productos literarios de aquél con tal de condenarlo igualmente en la ley de su lenguaje personal, empleado en su poesía comunista pero en traición de la poesía y la humanidad. Y, así como a la poesía nerudiana, De Rokha potenciará su declamación y reclamación refiriendo además nombres igualmente condenables, recurso que le brindará a sus tercetos una categoría más contextual, en la que todo alrededor del mundo poético y político en que ambos poetas políticos se encuentran situados funcionará con pertinencia a este ataque, o más bien contraataque –después de Neruda y yo–, con que De Rokha intenta derribar a este Neruda recién encumbrado por los premios y homenajes, solo que ahora lo hará desde el intertexto contextual de ese mismo mundo que eleva al traidor: “Por

tu gran colección hermafrodita / sin que falte una loca Concha sola, / la Reacción mundial te felicita” alude acaso a Edmundo Concha, quien en 1964 en *Anales de la Universidad de Chile* publicó “Homenaje a Neruda: introducción en la poesía de Pablo Neruda”; y “Y hasta el cura pro-nazi aranedita / llorando se arremanga las polleras / en honor de tu gran guata ‘bendita’” alude acaso a Fidel Araneda, otro que ovacionaba a Neruda, al que en la década de 1970 le dedicará varios artículos en *Las Últimas Noticias*. Adicionalmente, De Rokha tomará la alusión al Premio Nobel de Literatura de 1956, el poeta Juan Ramón Jiménez, quien opinara mal de Neruda y es por lo mismo citado por De Rokha, en otro terceto escrito como los anteriores, o sea con una belleza verbal musical en el fiero ritmo y expresión conceptual de su forma y fondo: “‘Gran mal poeta’ (engendro del infierno), / te llamó Juan Ramón en ‘Españoles / de Tres Mundos’, Caín de más de un cuerno”. En última instancia, entre todas esas técnicas para agredirlo, De Rokha se manifiesta dionisiaco, casi como revelándose en la fastuosidad de un héroe que, contra aquél otro falso odioso, se adjudica la empresa, ardua empresa de –como en sus ambiciosas épicas *Estilo de masas* y *China Roja* lo dejara constatado– talar las selvas del lenguaje literario y extraer de sus árboles la sabiduría filosófica requerida para construir la verdadera épica social americana, no la de la impostura del traidor al comunismo que, saqueando las ideas de Karl Marx sin entenderlas (lo revela como un literato adherido a una ideología, sin reflexión filosófica propia) con una comprensión acabada, enriquece sus arcas para comprar whisky y antigüedades: De Rokha, comparable al Ezra Pound de los “descensus ad ínferos” de *The Cantos* contra la usura y el capitalismo, nietzscheano e intempestivo, pretende la auténtica katábasis grecolatina en Latinoamérica, el perfecto descenso al Infierno dantesco de experimentar en carne propia la vida –y muerte, como dos años después– del proletariado: “La épica social americana / la escribo yo, rugiendo pueblo adentro, / con mi pluma-fusil (gran hacha humana)”.

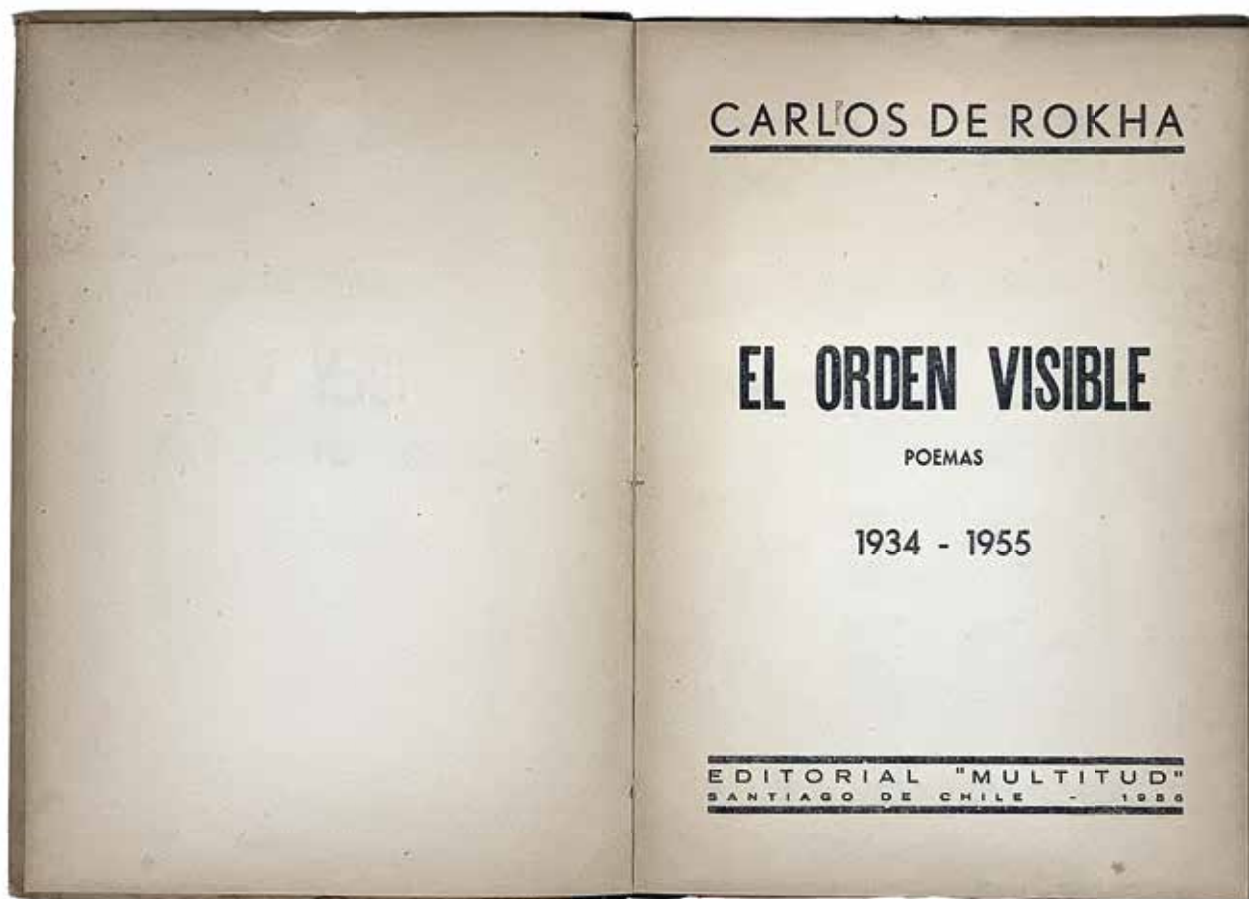
Lo que Pablo De Rokha en sus Tercetos dantescos a Casiano Basualto logra es, en suma, reinsertar en la palestra de críticas literarias de su época los grandes asuntos que sacudían indignado al Pablo de Rokha de Neruda y yo, de 1955, el libro en prosa que escribiera contra su enemigo intelectual. Es así como De Rokha, que en 1927 en su libro-poema *Satanás* empatizara con el Lucifer lúcido, portador de un saber luminoso, en sus sátiras dantescas antinerudianas se convierte en ese Lucifer que viene a castigar, a devorar no con los filosos dientes como el de Dante sino con la severa lengua según su estilo, a dicho traidor: De Rokha es el juicio divino de Dios condenando a Neruda. O, bien, De Rokha es la roca que, como a un Tántalo con el agua hasta el cuello en el Inframundo, amenaza con aplastarlo en la hora de la muerte de sus utopías.

HOMENAJE A CARLOS DE ROKHA

CANTO PROFÉTICO AL PRIMER MUNDO. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1944.

EL ORDEN VISIBLE (1934-1955). Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1956. 104 págs. 27 x 19 cm.

MEMORIAL Y LLAVES (POEMAS 1949-1961). Primer Premio en los Juegos Literarios Gabriela Mistral. Ediciones de la Ilustre Municipalidad de Santiago de Chile, 1964. 19 x 13,5 cm. 72 págs. CARLOS DE ROKHA 1920-1962: Palabras de Enrique Lihn en el homenaje a Carlos de Rokha, organizado por la Sociedad de Escritores de Chile, con motivo del segundo aniversario de la muerte del poeta.





PAVANA DEL GALLO Y EL ARLEQUÍN. Primer Premio de

Poesía en los Juegos Literarios Gabriela Mistral. Ediciones de la Ilustre Municipalidad de Santiago de Chile, 20 de diciembre de 1967.

Cuando Sigmund Freud escogió la tragedia de Sófocles Edipo Rey para representar en la misma el origen de las tragedias más oscuras del individuo, logró una explicación irrefutable debido a que los distintos elementos literarios de dicho relato se ajustaban con precisión a los asuntos humanos que traicionan la consciencia de las personas. En el caso del hijo de Pablo de Rokha, Carlos de Rokha, igualmente poeta que su padre y cuya muerte a temprana edad y circundada de poesía desgarradora acabó por desfigurar la rocosa fisonomía espiritual del Amigo Piedra, podríamos esgrimir algo edípico, al menos en lo que a lo literario y lo interpretativo concierne. Sin embargo, y a propósito de la afición de Pablo de Rokha hacia el dios Dionisio en tanto fuerza subterránea que dinamita desde dentro al individuo, cabría pensar en el hijo en términos también de lo mítico dionisiaco. En el origen del mito de Dionisio, este era otro dios, un dios niño, Zagreus, hijo de Zeus con su hija Perséfone, es decir fruto del dios del cielo y la diosa del infierno, y a quien el padre de los dioses pensaba destinar su sucesor en el gobierno del universo: pero los titanes devoran al niño Zagreus, quedando intacto solo su corazón, que Atenea recoge y entrega a Zeus, que lo clona en el vientre una mortal, Semele, que a su vez le exige al Cronión manifestarse ante ella en toda su divinidad, lo que la termina incinerando, y esto obliga a Zeus a rescatar el embrión de Zagreus y tejerlo a su propio muslo, desde donde finalmente nace con el nombre del dios dos veces gestado, “Dionisio”, y con los atributos del tiempo cíclico y el eterno retorno de lo viejo en lo nuevo y la destrucción y el sufrimiento individuales como formas de purgación universal. Carlos de Rokha, en su poesía, se nos revela acorde al hijo que, en su estilo y su talento, prometía ser el próximo Pablo de Rokha en la historia de la literatura, pero que entregado a su propia esencia dionisiaca acabó padeciendo, y en la flor de su juventud, el mismo destino trágico que su padre: la muerte del alma y, en efecto, del cuerpo.

El primer poemario de Carlos de Rokha, “Cántico profético al primer mundo”, de 1944, resulta en realidad profético, solo que no para el mundo sino en la vida misma de su autor, hijo pródigo que, a diferencia del bíblico, llega a su padre Pablo de Rokha no para traer alegría a la casa: antes bien, muerte, la del hijo, el horror supremo. Pero Dionisio, desde su pre versión en el dios niño Zagreus, siempre fue, precisamente, el dios del horror, el dios del rostro más visceral de lo humano, que le revela su tragedia primordial y lo dinamita de destrucción, la destrucción necesaria para la creación de algo nuevo, en el caso de Carlos una poesía que Enrique Lihn elevó en su consideración al nivel de un Jean Arthur Rimbaud, pero destrucción al cabo,

el mítico sacrificio del ser en el altar de la poesía y sus palabras e imágenes inframundanas. “Sobre toda porfía el hombre aviva su sagrada soberbia porque quiere volver al principio del mundo”, arranca el primer poema de Cántico profético al primer mundo, y el hablante advierte que el humano “De ningún modo podrá ese exorcismo cumplir si abandona su gloriosa esencia”: se trata de una invitación comparable a la de Friedrich Nietzsche en *El origen de la tragedia* cuando ofrece la vía de la música dionisiaca y su soberbia imprecación como camino de regreso a las Madres del Ser, al núcleo original en que Dionisio, dios filosófico, le muestra al sujeto el rostro de lo inhumano, cuya visión solo puede ocurrir, según Nikos Kazantzakis en *Los salvadores de Dios* postula, a través de la excitación de lo más primordial humano, su arrebatado, su insolencia. Arrebato e insolencia que, en los versos de Carlos de Rokha, se alzan contra la realidad en la afirmación del yo y su rocosa dureza: “Igual a mí mismo voy lleno de fugaces poderes e irreparables pérdidas” espeta el poeta, y en esto nos recuerda al Walt Whitman de *Canto de mí mismo* y su fundación del mundo a partir del verbo poético y profético extendido hacia la humanidad, solo que en forma de ángel terrible, que en la expresión “barcas llenas de ojos que son los del ser, angélicos y feroces, luego brillan” y otras posteriores nos evoca al ángel de la belleza de lo terrible que Rainer Maria Rilke en *Elegías de Duino* nos describe. Y es que en la poesía de Carlos, como en la de Pablo, lo sagrado adopta la forma apolínea del sentido solo para conjurar la estirpe maldita del poeta en general, y, cabe agregar, del hijo del Amigo Piedra en particular: “Hago brotar lo sagrado apenas estalla en mi memoria revestido de admirable sentido”, “Mi corcel mojado en la lengua de los ancianos parecida a lúcidos testimonios de promisión, recibo la heredad endurecida de la muerte y su ceniza retengo”, “Otorgado a mi sangriento linaje el sueño obra tu rostro he de poner contra el día en secreta obstinación”. Y entonces viene la sentencia que, en el resto del poemario, a la manera de un estribillo, no cesará de repetirse: “Somos llagas de carnicería divina y masacre”. Carlos de Rokha, hijo dionisiaco, extirpado a la manera del Zagreus pre-Dionisio desde el vientre cósmico incinerado, se presenta oriundo del fuego, que en la filosofía de Heráclito es el primer y el último elemento del universo: “Descúbrase el gemelo natal de mi vida: éste es el fuego”. Y Dionisio, gemelo natal de sí mismo, en su condición de dios de la tierra y la cosecha, asume igualmente el fuego, destino hecho de carnicería de dioses y masacre de humanos: “Todo vuelve al mudo e invisible sino y allí la bestia natal destruye su corazón al roce de los soles sumergidos”, porque “Yo canto lo terrible; lo terrible es más bello que lo diáfano oh ciega memoria temporal de lo que somos: efímeras llagas nocturnas de carnicería divina y masacre”, efectos colaterales de que “La bestia y el ángel luchan en mí hasta destrozarse en lujuriosos soles”. El poeta Carlos de Rokha, a través de los símbolos y arquetipos, viene a encarnar no solo la disonancia hecha carne que su padre y toda la humanidad involucran, sino ante todo un verbo herético que, en su orgullo dionisiaco

que nos recuerda el orgullo luciferino del poeta de Satanás de Pablo de Rokha, confiesa “Ser el hereje que se levanta a símbolos”, pero divino en su impureza, así como el Zaratustra de Friedrich Nietzsche, en su andar crístico, descendía de las montañas al pueblo en busca de sus primeros compañeros, los anunciadores de los superadores de la humanidad, los Superhombres dionisiacos: “Todo dios es impuro, mas su impureza es divina; en el estiércol recogeré su testimonio para transmitírselo a los hombres”. El hijo poeta rokhiano vuelve, así, a aparecerse en la figura de un Zagreus destinado a la deformación y su consecuencia, el nacimiento de lo nuevo, de un ser que, no obstante, adivina su propia inminente aniquilación: “Llevo grabado en mis manos a un niño que no sonríe, que se penetra en oráculos: me espera vestido de luto ante las puertas que jamás se abren”. Ese niño es el habitante del reino de los hijos, el *Kinderland* nietzscheano, exiliado del reino de los padres, el *Vaterland* nietzscheano, y quien desde su isla viene a confirmar, robustecer la energía cosmogónica que mueve a todas las cosas y los seres en su flujo y contraflujo de devenires, la guerra, la oposición de fuerzas unas con otras: “Yo predico la justicia del crimen, la necesidad de la guerra: hundid vuestro puñal en el corazón del que os abraza y habréis pagado con amor un acto de odio”. Y en ese niño superhumano, en esa energía intempestiva cómplice de las fuerzas más oscuras, más dionisiacas del ser, el único objeto, se redime el esfuerzo herético de Carlos de Rokha de desentrañar desde su médula un primer poemario que, en su psíquica catarsis, purgue al mundo mostrándole a este su verdadera expresión: “El hombre necesita un dios para su debilidad, un dios para su amor. Pero yo busco un dios para mi crimen, un dios para mi herejía idolátrica. Somos llagas de carnicería divina y masacre”.

Después de Cántico profético al primer mundo, Carlos de Rokha escribió otros tres poemarios, de igual desgarró que aquel: *El orden visible*, de 1956; *Memorial y llaves*, de 1961; y *Pavana del gallo y el arlequín*, publicado de manera póstuma en 1967. Los dos últimos recibieron el primer lugar en los Juegos Literarios Municipales Gabriela Mistral de Santiago, respectivamente en 1961 y 1962, y la publicación póstuma del penúltimo incluyó una introducción de Enrique Lihn celebrando el estilo poético de Carlos de Rokha. Esto último evidencia la notoriedad que el poeta, más allá de su genealogía, empezó a adquirir en el mundo literario chileno. *El orden visible* iba a consistir en una obra en tres volúmenes, pero de los cuales se publicó solo el primero, que Carlos dedica a su madre, Winétt de Rokha, fallecida unos años atrás. El poemario consta de siete partes, cada una con varios poemas, entre los que ya desde el primero destaca “Oda a Lina Odena”, en tono de lamento, pero, a diferencia de Cántico profético al primer mundo, en *El orden visible* empieza a aflorar una afinación técnica y estilística de inclusión

de un lenguaje naturalista que, a ratos, nos recuerda el de Winétt, cuyo reflejo en este segundo libro se asoma acaso más que el de Pablo en el primero: “¡Cómo crear el cielo dispuesto por ti!”, “Digamos el mar de tu árbol de peces” y “Tú morías de abejas y de espejos de nieve” son versos que constatan esa influencia, a la vez que nos adelantan una figuración metafórica de animales simbólicos que en el resto del poemario abundará. Otro tanto, pero en relación con elementos naturales inertes como el agua, las algas, las rosas y el viento se percibirá en poemas como “Cascada de copa” y sus versos “Decidme / Cuántos ángeles pueden nadar en una gota de agua” y “Vestigio” y sus versos “La marea como nunca adiestrada en el oído de las algas” y “Entonces nacen rosales jóvenes en los cofres del viento”. En “Si sirven los caprichos”, reaparecerá en todo su esplendor el drama del poeta que, en su verso, no alcanza a abarcar la lejanía cifrada en el tiempo y el espacio que se distancian del orden visible que intenta capturar del universo: “yo pido ser el huésped de una eternidad demasiado inmediata”. Y, en este punto, a propósito del cantor destrozado que gime en su descenso al inframundo del inconsciente y el subconsciente, Carlos de Rokha asumirá la máscara de dos personajes: el bíblico profeta Isaías y el moderno poeta Jean Arthur Rimbaud. Profeta y poeta, ambos se conjugarán en la articulación de un deseo de lo más álgido de las cumbres humanas del pensamiento y la imaginación. En “Isaías o el condenador de los perfumes”, en un tono que nos evoca el del comienzo de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y con un estribillo que nos conecta con un lenguaje veterotestamentario, se lee: “No tinieblas ni castillos sin dulce leyenda / Más príncipes que sangre ofrecían al mar”, “Los jardines consagrados al placer / Me evocan bellos peces”, “Más allá de Tarsis donde la noche es más negra”, “Yo veo a Isaías con un cordero de miel arrodillado en sus rodillas / Veo bajar de la colina al blanco cordero de la profecía / Lo veo transfigurarse desde esa noche sumergida / Más allá de Tarsis donde la noche es más negra”. Y, en “Jean Arthur Rimbaud o la suite negra”, entre ensoñaciones tan considerables como las de *Una temporada en el Infierno* de Arthur Rimbaud, pero además recobrando al ángel rilkeniano de Canto profético al primer mundo y exponiéndolo en su versión permeada, mitologizada con las furias y los faunos de la Grecia arcaica y el Leviatán y el hijo pródigo de la tradición judeocristiana: se lee: “El, que jamás ha osado poner precio a sus sueños, / Vió a los centinelas escupir los más espléndidos tapices, / A ellos, los mismos que un día negaron las uvas del delirio. / El Festín de las Gracias lo había maldecido”, “Bebía un licor de oro extraído de todos los pantanos. / Donde la más bella aventura se perdía en su propio misterio. / Mientras los aldeanos le veían salir de Les Ardens”, “Ángel por demonio su ensueño se ha saciado. / Con los heliotropos mea las estrellas. / Cuando las Furias le soplaban las orejas. / Y su cabeza de fauno ardía por las hidras. / Por el ángel que afeitan vive siempre sentado. / Prófugo de sí mismo quienes le adoraban eran los malditos, / Los que

pedían sus visiones a un Leviathán de los paraísos infernales. / Ellos han besado sus manos igualmente lamidas por larvas en desorden. / Ellos amaban al infante prodigioso”. Hasta ahí, el intento de Carlos de Rokha en *El orden visible* por entrelazar la totalidad de referentes materiales o espirituales para un ordenamiento y visibilización de la cosmogonía intempestiva que asola al individuo, ofrece un panorama de conjunciones del mundo natural y conjunciones del mundo textual asimilándose hacia un mismo objetivo: dar cuenta de la tragedia dionisiaca que acontece en el fuero íntimo del sujeto y que prevalece en el pozo profundo de la literatura. Y esto devuelve la progresión figurativa de carácter nietzscheano del libro a la cuestión del crimen en Cántico profético al primer mundo: un crimen del cual el acusador es el propio poeta, que “Devorador de panteras yo soy quien me denuncia / Yo me acuso a mis ídolos terrestres” escribe en “Cielo de tierra”. La única serenidad del hablante lírico de *El orden visible* llega casi al final del poemario, en un extracto de la prosa poética “Pavana a la durmiente”, con la palabra “pavana” preanunciando el título del que será el último volumen de Carlos de Rokha, y con el cantor contemplando a la amada en tanto escultura eterna que, con sólo ser, le ofrece a aquél la eternidad que decía nunca poder alcanzar: “Si pudiera llevar la noche a los lívidos espejos de tus uñas, sé que ya habría nacido el misterio. Si te fuera dado revelármelo, sé que tendría para mí una espléndida dicha. Pero sobre la noche que refleja extraños cisnes en tu cuello y sobre el alba que los borra (como surgiendo de un camafeo delicadamente conservado) estás tú, que eres la abolición del tiempo, porque a tus pies yacen las sombras del abismo, y tu cabeza, coronada de centelleantes resplandores, es la anunciación y el trofeo”. No obstante, el poeta, a la manera de un Zagreus-Dionisio eternamente destruido y reconstruido, no puede escapar de la cíclica fatalidad cosmogónica, que se le presenta aun más eterna que la imagen anterior de la amada y su sello cristalino, para nada cercano al fuego heracliteano de los versos de “Perecer”: “Adoré el fuego, pues creí que consumiéndome. / A mi propia agonía podría sobrevivir. / Pero ya ni siquiera invocándolo me salvaré. / Ya no me salvaré de perecer”.

Carlos de Rokha de esencia dionisiaca es también un Prometeo a quien inevitablemente lo aguarda el destino fatal. La promesa de Carlos de Rokha el Prometeo, quedó trunca. ¿Acaso no se cumple aquí el destino fatal? . No le devoraran el hígado cada día después de renacer, tal fue el castigo de dos dioses por desafiarlos. El morirá antes de tiempo. Lo dionisiaco se encargará de la muerte prematura.

Un hijo muere, un padre vive. Se altera el orden del universo y del parentesco poético. El padre vivirá para padecer día a día la muerte del hijo. El duelo como un ave oscura en silencio realiza su trabajo inexorable.

Carlos de Rokha encarna entonces una doble acepción, la del hijo poseso por Dionisios y por Prometeo. Y esta doble encarnación se presenta en el profeta bíblico Isaías y en la de Rimbaud.

En *Memorial y llaves*, de 1961, Carlos de Rokha, en varios poemas, sugiere una entrega más esperanzadora e incluso reivindicadora en lo relativo al vitalismo, ya no pesimismo, con que aborda la fatalidad inherente a la existencia. En “Plenitud” se lee: “Mira la noche: sólo es la llama que nace / del centro de la rosa / y estalla entre sus bordes como un vino. / ¡Oh, prisión contenida! / Es entonces que las hojas se le transforman / en peces con aletas llenas de sonido / y presagios. / Si estoy sobre la piedra / invoco la plenitud de su esfera. / El río que me nutre me dispersa y libera: / ¿desde qué límite para de él huir hacia mí mismo / y en el centro de mi ser tocar la llama de la noche, / que es la rosa de la sangre? / ¡Multiplicadme, raíces del amor, / llaves de un sacro fuego: traspasad ya mi esencia! / Para que todo lo que me disperse al fin me una / a lo que sangra en suma de coral o ventana”. La noche, en relación a la cual el Zaratustra de Nietzsche afirmaba ser la noche más profunda del ser, solo que circundada de luz, en Carlos ofrece un panorama en el que, según de ese fragmento se desprende, el fuego destructor traspasa al espíritu no por mero desgarrar sino por comunión: comunión de lo humano doliente con el universo igualmente dispersado en lo acuático del coral o lo celestial de la ventana. Pero el eterno retorno de la tragedia es irrefutable, y en *Memorial y llaves* los versos no solo abren el cofre de nocturnas llamaradas que emulan rosáceos fulgores: también recuerdan la soledad con que, en el medio del universo con que se aspira comunión, se transita. En “Transito solo”, el poeta lamenta: “Quiero decir que grito y me sale un sollozo. / Me sale un corcel muerto por la espiga / y por la estrella me abundan dinosaurios. / Me da miedo la lluvia cuando pienso / que habré de entrar desnudo entre sus arcos. / Me duele el abedul de hoja egipcia / y el grito de mi mar por ser espuma. / Me duele tanto todo y siempre digo / que he de volver, pero me acalla un eco. / Quiero decir que grito y me sale un sollozo”. Y en el poema que le da título al libro, “*Memorial y llaves*”, la noche que anticipaba una absolución insiste una vez más en derribar al cantor con sus imágenes concretas, de animales sufrientes y niños agonizantes que aquel en sus palabras constela: “Pues atravesé la noche en busca de otros mundos, / Y no encontré nada sino bestias degolladas / ensangrentando los caminos, / Nada sino pájaros heridos en los muros tejados / Y niños que morían sin alcanzar el velero / de sus sueños, / Apostados frente a tierras baldías / que desde los pies los devoraban / Y contra ellos lanzaban los lobos del silencio / Y los puñales del abismo que una mano / invisible blandía. / Cada vez que sus cantos llenaban la mañana / con corales de júbilo y espera”. Lo mismo sucederá en el poemario *Pavana del gallo y el arlequín*, de 1967, que en su calidad de póstumo nos retrata las últimas tinieblas a que Carlos de Rokha descendió para, como en “Salmo en azul” escribe, capturar lo imposible mientras aullaba “¡Ah!, olvidé mi ser entre estos puros recursos del retorno / ¡y nada existe ya, nada, nada; / sólo la quintaesencia imposible del hombre!”: todo el pesar humano quedará congregado en fracasos de esa dimensión, que el cantor ni siquiera podrá olvidar al destellar la belleza

diáfana de, por ejemplo en “A la altura de las gaviotas”, la metáfora de la unión del mar y el cielo cuando describa “El amor vive entre espejos / como un mar que sube a la altura de las gaviotas”, 35 “El fuego sube a los espejos / donde el amor vive de su azogue, / de su estrella, de su terrestre columna ya celeste, / de un pez que pasa sobre las sienes como un aceite rápido, / de un ángel furioso que se duerme entre los párpados”. Y es que la belleza, desde la perspectiva desperdigada en Canto profético al primer mundo y sus motivos dionisiaco-nietzscheanos, en el porvenir del hijo de Pablo de Rokha, nunca alcanzó a superar la paradoja que ya en la poesía de su padre encarnaba: la de lo terrible. “El cielo se hace trizas a medida que caen sus pájaros / El mar no sabe qué hacer con tanto tiempo con tanta eternidad con tanta altura”, se lee en “Puerta de escape”, y el resto de la estrofa, en su magnífica extensión, aun con sus hermosas figuraciones de lo onírico y lo oceánico, no conduce a otra conclusión que no sea la del destino del Zagreus mítico en una especie de versión de niño poeta que, jugando a ser dios a través de las posibilidades que conjugar infinitamente el lenguaje le permite, nos evoca la mitología arquetípica de la cíclica destrucción del ser: “Los dioses de cabezas de piedra de ojos devorados por los peces / Los dioses que eran hermanos de los hombres porque nacieron de su sueño / Y bajaron al mar en busca de otros cantos / Como el poeta baja al fondo de sí mismo / En busca de su sangre del vino y los puñales / El poeta viaja hacia sí mismo en busca de otro tiempo / Y sólo encuentra un niño llorando en la colina / Es el alba. No se ven más que los dioses / Sólo el mar lo redime de su angustia / Sólo el mar le devuelve sus esferas / Sólo el mar entra en sus venas como un vino / Sólo el mar le lava su costado por diez flechas de plata herido ya en la espera / Sólo el mar es la flecha que lo hiere / Sólo el mar talla su imagen en los espejos de la arena / Sólo el mar es más eterno que los dioses / Sólo el mar es el que abona las galaxias / Sólo el mar es el que dora las espigas y dio un azul de abismo a los tallados dóricos / Sólo el mar es el que vence noche a noche a la ceniza y a la muerte”. El poeta, viajero nocturno, rastrea en la belleza del universo su genealogía, pero, cuando se percata de pertenecer a una estirpe que, siendo divina, sin embargo promete dioses aniquilados, no puede evitar desear la ausencia y el silencio, en una necesidad que en “El viajero de la noche” ya nos acerca la desesperación que despierta el ansia por morir: “Que se muera mi sangre es lo que pido / a los ríos que vuelven de los ríos / y se olvide mi olvido de su olvido / y se seque la tierra cuando lloro”, “Que se vaya la vida, el universo / rueda a los abismos más profundos / y la belleza sea horrible mueca / y grotesca miseria el amor puro”. Y es que “En vano te esfuerzas por comunicar algo de lo que descubres a diario / en cada hoja de papel o en alguna mariposa que se hace polvo al sol”, se lee en “Pavana”, antes de pasar al poema definitivo, el que le da título al poemario, “Pavana del gallo y el arlequín”, que intenta, después de tantos gemidos, deleitarnos con una danza ritual cuyos

motivos criollos nos retornan a lo original, al huevo primordial desde donde el ser dionisiaco, entre vinos y bailes, bien podría referirnos a la entrada mesiánica de Dionisio: “El gallo ebrio de luz en el azul de las esferas / Y el arlequín a medio filo con un laúd antiguo entre sus brazos / Los dos bailan un paso de danza en la floresta / Vengan todos a verlos en esa bella instancia / La pavana y el coro del arlequín y el gallo / El gallo azul dá vueltas la rueda del molino / El gallo azul derriba las doradas colmenas / El gallo azul se sube a las torres del cielo / Y su cola dibuja un tapiz en la noria / Y sus plumas se escapan en busca de una estrella”. Y la invitación del hablante lírico a La pavana del gallo y el arlequín pareciera ser la invitación de Carlos de Rokha a su propia muerte, que, en tanto episodio cíclico del eterno devenir del universo y su secuencia de creación y destrucción, implicaría el mito de Zagreus, el pre-Dionisio que, a la manera de un arlequín de paja, no puede brillar más que por un breve período temporal, antes de ser despedazado por los titanes de la consciencia: “Venga el niño con hojotas con su volantín de papel transparente y el organillero / con su música y el loro de la suerte. / Venga el abuelo con su pena vieja y su guitarra de nácar y su jarra de vino soleado. / ¡Venid, venid al alba cuando el gallo azul canta! / ¡Venid, venid al alba antes que el arlequín de paja / termine su pavana!”.

En la introducción a *Memorial y llaves*, que había sido un texto leído en el primer aniversario de la muerte de Carlos de Rokha en la Sociedad de Escritores de Chile, Enrique Lihn escribe: “Entre los pocos títulos de poesía chilena que he conservado en mi biblioteca, hay uno de Carlos de Rokha publicado bajo el sello de Editorial Multitud en 1956, y dedicado al que esto escribe en agosto del mismo año: ‘El orden visible’”. Y, más adelante, después de lamentar la muerte del poeta y situarlo dentro de la tradición de la poesía chilena más torrentosa, junto con su padre Pablo de Rokha, Lihn cita otro texto suyo en torno a Carlos, una nota introductoria que publicó en los *Anales de la Universidad de Chile*: “La poesía de Carlos de Rokha es de las que saldrían gananciosas si se historiara, verdaderamente, el total de nuestra literatura. Con caracteres propios e inconfundibles la obra de De Rokha registró todas las inquietudes expresivo-formales que han coadyuvado al desarrollo de una pequeña pero brillante tradición literaria”. Baste lo dicho por Enrique Lihn para concluir este homenaje de análisis literario meticuloso de toda la obra poética de Carlos de Rokha, como Jean Arthur Rimbaud, en su *katábasis* dantesca al Infierno del individuo, al no encontrar salida a la desgracia, acabó su poesía interpretando una pavana que, a partir de motivos criollos pero de alcance mitológico, universaliza sus composiciones a la altura de las de los ritos dionisiacos que dieron origen a la tragedia y a la catarsis, elementos sin los cuales ni Friedrich Nietzsche ni Sigmund Freud hubiera podido articular su pensamiento, tan vitales –y letales– en la poesía de Pablo de Rokha como en la de su hijo Carlos de Rokha.

Fragmento de Elegía a Carlos de Rokha

No hubo dolor en el momento justo
de oír sobre tu muerte. Fue como si tú mismo la hubieras anunciado
en uno de esos absurdos llamados telefónicos que solías hacer a tus
amigos:
una broma sangrienta.
Y la inocencia que, a esas horas, se volvía irritante, la cigarra de una
voz chirriando
en la paja seca del día. No hubo dolor
pero sí, Carlos, la inmediata certeza
de que contigo se eclipsaba la noche
sobre el desierto de un día estable y es como si cayera
un poco de ceniza del cielo sobre tierras eríáceas.
Me he llamado a lo real. Pero qué peso insoportable
tendría ahora un guijarro sobre la palma de la mano.
Todas, todas estas pobres historias
diurnas no son sino desgarradoras. Aquí, también, esta visión confusa
y demasiado nítida de caras conocidas.
Si la vida no es más que una locura
lo que importan son los sueños y aún el delirio, la mentira piadosa
de las palabras en libertad arrojadas
al millar de los vientos nocturnos,
como en tu poesía: la oscuridad vidente:
palabras como brasas, balbuceos del fuego.
Tenías que morir acaso así, como quien
despierta de sí mismo en un acceso de sangre;
es sorprendente, pero natural,
la poesía ha muerto, entre nosotros, fue un sueño
tú sabes qué difícil de conciliar entre otros:
palabras y, en el fondo
sigue a la exaltación un cansancio profundo,
sólo una rabia negra que tiende a confundirse
en la oscuridad. Así
todo era destrucción para ti a ciertas horas
tan fácil recaer en la locura aullando
por un poco de paz en el exceso del bosque.
"Vuelvo al bosque" —escribiste a tu familia a una edad que tendrías
para siempre—
hijo el más pródigo de todos, tan dócil
como Isaac pero irrecoverable.
Abraham fue el victimado y el ángel
de la poesía enzarzado en las alas
mal te pudo salvar del autosacrificio
si el mismo era un temblor de hojas, un grito pánico.

Oveja negra como todas las noches
de una misma soledad de cuarenta y dos años.
No es verdad que extraviaras el camino, sólo cabía girar
sobre tus propios pasos en un desierto espeso.
Ella —la poesía— al menos fue tu sombra.
No iba a encender en el hueco de la mano
temblorosa, a la siga de un ciego blasfemante
ninguna luz que no fuera tempestad.

ENRIQUE LIHN CARRASCO

Fragmento de Carta-Perdida a Carlos de Rokha

La existencia la viviste como quisiste, la viviste con la glotonería superior de la imaginación de un Rabelais, y esto te compensa de “El Terror de Existir”, que planteó tu madre y yo deploro en “Morfología del Espanto”, viviste apasionadamente, o acaso, desafortadamente, desde el vértice del instante en que te filiaste revolucionario con el ejemplo “descomunal y soberbio” según las palabras de don “Alonso Quijano, el bueno”, y adentro del cual huracanabas las vías públicas del Gran Santiago, con tus hermanos y hermanas, clamando “Bandera Roja” y “Multitud”, o estabas encalabozado, recio como reo político, hasta la última vez que llegaste desde todo lo hondo de la noche tronada de aquel Setiembre lluvioso y horrendo.

Rodeado de compañeros y amigas muy queridas, que seguramente te amaron admirándote y perdonándote, como es menester ser amado, y que te acompañaron con emoción estremecida hasta la caída del gran sueño inmóvil de la nada, paladeaste esta contradicción negra y gozosa de ser, en la cual nos hundimos azotándonos: el amor humano, humanamente humano fue tu ley “divina”, y la amistad fue tu ley humana. Te mató, entonces, la superabundancia emocional, no apolínea, furiosamente dionisiaca, y el deslumbramiento inmortal del arte. Se escucha llorar en tu recuerdo un llanto herido de grandeza, esta familia nuestra Los De Rokha, recibió la conmoción horrorizada, y pasarán largos y muchos años en que estés siempre presente entre nosotros, toda tu obra se va volviendo piedra, tu madre te recibe de muerto a muerto, eterna en la materia maravillosa y criminal, y yo abrazo tu sombra clamante.

Después de haber muerto tu madre épica, Winétt de Rokha, la heroína de las poetisas mundiales, y después de haber muerto tú, al cual llamaban “el Rimbaud chileno”, viví en París, en Moscú, en Pekín, en toda la inmensa, gran República Popular china, Carlos de Rokha y me acordé de ustedes desde los atardeceres tremendos a los amaneceres tremendos y el día clásico.

Ahora, tú sabías que nosotros los viejos andados, golpeados, licoreados por el destino social de los héroes, no nos arrepentimos de nuestros errores, nos arrepentimos de nuestras virtudes, no de lo que hicimos y pudimos hacer y debimos porque quisimos hacer, y como yo aludo a mujeres y vinos, que tu madre me perdone, grandiosa, el enorme y gran afán colosal de las capitanías en todas las formas de todas las cosas viriles; por eso escribo estos renglones póstumos, entre póstumos; escucha, en la tumba, entonces, no la emoción de París, la conmoción de París, la conmoción de Moscú, la conmoción de Pekín, que tu padre, tu anciano padre, enfurecido contra la vida caída, te transmite de las tres ciudades tentaculares, que tanto hubieras tu amado en el recuerdo inmortal de Winétt, la gran amiga mía.

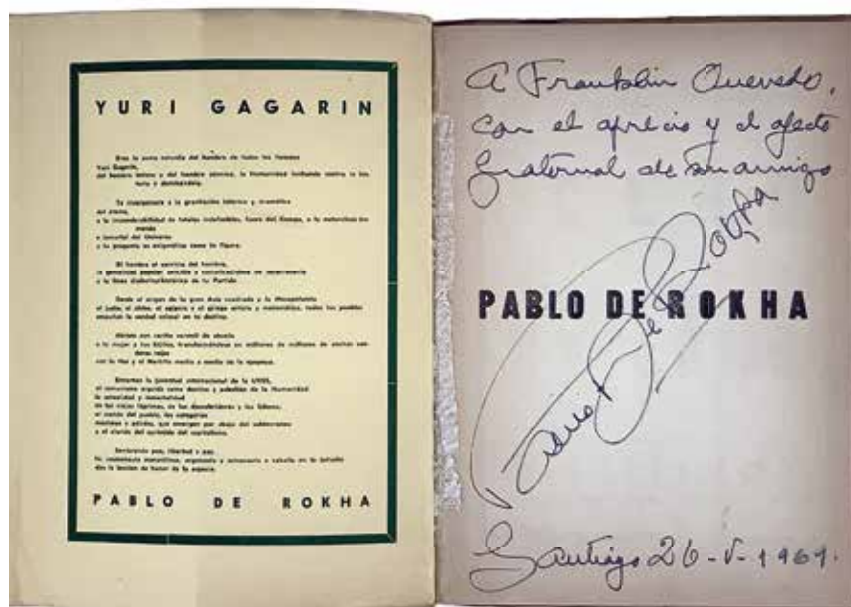
Adiós Carlos de Rokha, hasta la hora en que no nos volvamos a encontrar jamás, en todos los siglos de los siglos, aunque sean vecinos de vestigios, los átomos desesperados que nos hicieron hombres.

PABLO DE ROKHA.

Santiago de Chile, Junio-Julio de 1965.

ACERO DE INVIERNO. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1961.

96 págs. 17,5 x 19 cm. FE DE ERRATAS. Primera Edición Extraordinaria Limitada y Numerada por el Autor. ÍNDICE: 1).- Oleaje de Eternidades. 2).- Rotología del poroto. 3).- La Épica Social de los Analfabetos. 4).- Canto del Macho Anciano. 5).- Poesía del Mundo Socialista. 6).- El Gran Asesinato. 7).- Elegía a Elías, hijo del Pueblo. 8).- Colofón a las Equivalencias. 9).- Oda a Cuba. 10).- Vieja Epopeya Negra. 11).- Yuri Gagarin (impreso en las contraportadas) y Epitafio a una Tragedia, Juan de Luigi. Primera Edición Limitada y Numerada por el Autor.



Génesis de la Era Atómica: “Sentado a la sombra inmortal de un sepulcro”, verso en la génesis del “Canto del macho anciano” de Pablo de Rokha, sea acaso uno los mejores inicios de poemas en la historia de su obra: la antítesis entre la sombra inmortal y el sepulcro donde yacen restos mortales ofrece una fórmula verbal-visual como si la sombra de lo que es trascen-

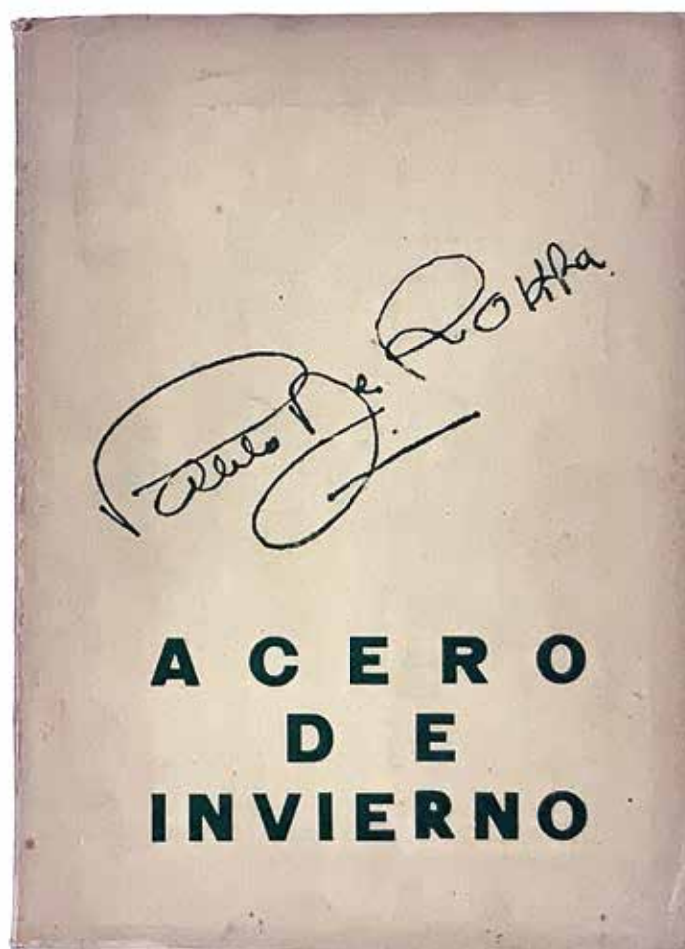


diera la vida humana y fuese más real en el tiempo. Este poema de Acero de invierno de Pablo de Rokha, merece una atención especial no solo porque otorgue un lenguaje de manera orbital y cíclico al sentido trágico de la humanidad, dicho texto brilla además a la luz de la crítica del poeta español y doctor

en filología hispánica Pablo Acevedo, quien lo considera el mejor poema de senectud jamás compuesto en lengua castellana. Si antes De Rokha ya había escrito épicas sobre temas poco comunes, como las comidas y bebidas nacionales, ahora retoma un motivo clásico que, desde el rey Príamo de Homero hasta el J. Alfred Prufrock de Eliot y pasando por el Rabbi Ben Ezra de Robert Browning, da plenitud a la poesía universal con aciertos: el de la vejez y sus enfermedades, que son los del destino humano. Pero el anciano rokhiano incluye una precisión: se trata del macho, ese ente cultural de Chile que, encumbrado o despreciado, integra la historia nacional y, en específico, el estilo de ser del hombre provinciano. Ese macho, como en Raimundo Con-

treras se leía, se asocia, más que al machismo, al arquetipo del campesino hesiódico que, en sus trabajos y días entregado a la vicisitud del terruño, desgarró su existencia, mientras se lamenta con palabras e imágenes provenientes de ese contexto: “escarbo los últimos atardeceres”.

En esa edad en la que “ya todo es inútil” y “los candados del infinito crujen en goznes mohosos”, el longevo ya escucha “el regimiento de esqueletos del gran crepúsculo, / del gran crepúsculo cardíaco o demoníaco, maníaco de los enfurecidos ancianos”; en el “Canto del macho anciano” de De Rokha, como en el verso de Pound sobre Odiseo “un hombre en quien el sol se ha puesto”, el ocaso deviene el humano y el humano deviene el ocaso, de manera que el corazón de la persona y el pulso de la Tierra se vuelven homologables en un irremediable sentido hacia lo trágico de la nada: el de, como se lee en “No entres dócilmente en esa buena noche” de Dylan Thomas, la furia contra la muerte de la luz. En el huaso rokhiano, el pesar por esa noche que se acerca resulta evidente: “la hora vestida de pánico” no es el mediodía del resurgir de



Zaratustra en “Desde altas montañas” de Friedrich Nietzsche, sino el atardecer nietzscheano de ese ídolo que fue el macho “hermoso como un toro negro” que “tenía las mujeres que quería / y un revólver de hombre a la cintura” pero al cual ahora le fallan las gónadas, en una imagen verbal que podría implicar una especie de fracaso genital telúrico, símbolo de la extinción de lo dionisiaco individual. Ese hombre que muere es, sin lugar a dudas, un arquetipo que cae: en un período en el que la mujer en Chile y el mundo empieza a reivindicarse, De Rokha entiende que “Ahora la hembra domina, envenenada, / y el vino se burla de nosotros como un cómplice / de nosotros, emborrachándonos, cuando nos / llevamos la copa a la boca dolorosa, / acorralándonos y aculatándonos contra nosotros / mismos como mitos”.

En el “Canto del macho anciano”, el mito del macho chileno se deshace no solo en su propio devenir mortal: también en la historia, cuyo flujo lo anula, y lo deja balbuciendo inconsolable “Estamos muy cansados de escribir universos sobre universos”. He ahí una batalla interna sin precedente existencial en el ciclo del individuo: el hombre ya no se desgarrar por escribir versos épicos con lugares míticos, el hombre ya no se debate esforzado en abarcarlo todo en el poema, el hombre ahora se pregunta “¿En qué bosques de fusiles nos esconderemos / de aquestos pellejos ardiendo? / porque es terrible el seguirse a sí mismo cuando / lo hicimos todo, lo quisimos todo, / lo pudimos todo y se nos quebraron / las manos, / las manos y los dientes mordiendo hierro con fuego”. Y los recuerdos ya no son muy distintos de esos pellejos de carne marchita, “desaparecidos los amigos / más queridos, nuestro viejo tiempo, la época / y tú, Winétt, colosal e inexorable”. El poeta clama: “y yo voy muerto andando”, y en ese avanzar hacia la nada, más adelante, se compara a sí mismo en su vejez con uno de los motivos literarios más potentes del progreso industrial, las locomotoras, quizá porque el humano que se va ve su pasado como un tren que nunca pudo alcanzar, o que alcanzó pero partió hacia atrás, volviendo en el tiempo a los recuerdos, y así incluso a la sensación de fracaso literario en el caso de De Rokha en la década de 1960: “A la manera de la estación de ferrocarriles, / mi situación está poblada de adioses y de ausencia, / una gran lágrima enfurecida / derrama tiempo con sueño y águilas tristes; / cae la tarde en la literatura y no hicimos lo que pudimos, / cuando hicimos lo que quisimos con nuestro pellejo”. La búsqueda de la verdad a través de la historia y la política convocadas en la literatura, al vivir en carne propia ese Chile y su Estado y su Iglesia y ese mundo y su miseria social devastados bajo modelos económicos que fracasan, lo lleva a gemir: “el dolor nacional es mío, el dolor popular / me horada la palabra, desgarrándome, / como si todos los niños hambrientos de Chile / fueran mis parientes”, porque “Anduve todos los caminos preguntando por / el camino, / e intuyó mi estupor que una sola ruta, la muerte / adentro de

la muerte edificaba su ámbito / adentro de la muerte”. El macho anciano rokhiano está dolido igualmente por esa falsa intelectualidad que delata un mundo corrompido de imposibilidades para el progreso sapiencial, en una realidad en que no solo las faenas campestres ceden a la industria mecanizada sino también el conocimiento cede a la inconsciencia, en un proceso en el que De Rokha equipara el peso de dichas labores propias del huaso y el peso de dichos saberes propios del filósofo, uniendo así dos de las vetas principales en que la poesía rokhiana siempre se ha movido: “Ya no se trilla a yegua ni se traduce a Heráclito, / y Demócrito es desconocido del gran / artista, nadie ahora lee a Teognis de / Megara, ni topea en la ramada coral, / amamantando con la guañaca rural de / la República, / el subterráneo familiar es la sub-conciencia o / la in-conciencia que alumbran pálidas / o negras lámparas, / y todos los viajeros de la edad estamos como / acuchillados y andamos como / ensangrentados de fantasmas y catástrofes, / quemados, chorreados, apaleados del barro con / llanto de la vida, / con la muleta de la soledad huracanando / las veredas y las escuelas”. Por eso el cantor no titubea en advertir “Voy a estallar adentro del sepulcro / suicidándome en cadáver”: porque la decadente situación del trabajo y de la ciencia humanos provoca una circunstancia en la que “el denominador común humano total / se muere de hambre / en las cavernas de la civilización, y ‘La cultura / capitalista’ desgarr a dentelladas / la desgracia de la infancia proletaria con / el Imperialismo”.

Pareciera que la única posible esperanza para el macho anciano son las visiones del pasado que opacan el presente de la senectud: “Y como yo ando buscando los pasos perdidos de lo que no existió nunca, / o el origen del hombre en el vocabulario, la raíz / animal de la Belleza con estupor y errores / labrada, y la tónica de las altas y anchas / muchedumbres en las altas y anchas / multitudes del país secular de Chile, / el ser heroico está rugiendo en nuestra épica, / nueva, condicionado por el espanto / nacional del contenido”. El viejo poeta, en sus destellos imaginales, llega aun más lejos: evoca a otros escritores pretéritos refiriéndolos con familiaridad al decir “recuerdo al amigo Rabelais y al compadre / Miguel de Cervantes, tomando mi cacho labrado / en los mesones de las tabernas / antiquísimas, las bodegas y las chingaras / flor de invierno”. Esto, en un intento por elevar la retórica mundana, rescatarla del discurso cotidiano y elevarla en la de la poética rokhiana de este ocaso en el que “el canto del macho anciano, popular y autocrítico / tanto al masturbador artepurista, como / al embaucador populachista, que entretiene / a las muchedumbres y frena las masas / obreras” viene a anunciarles una “sociedad nueva” cifrada en un “poema / enrojecido de dolor nacional”.

Los nueve poemas restantes de Acero de invierno pueden ser resumidos en cierto comentario de Naín Nómez en el que afirma que dicho poemario incorpora “tres estilos y temas primordiales: el de una épica nacional-popular, el de la angustia frente a la muerte y el de los cantos de estilo social”, de los cuales el segundo es el que encontramos en soberbia sublimación en “Canto del macho anciano”, mientras

el primero y el tercero incurren en asuntos ya previamente concertados en casi toda la obra precedente: “Ya sea cantando al poroto o al campeonato de rayuela, el poeta revive su contacto con las raíces vernaculares que había iniciado con las comidas y bebidas. Hombres, mujeres y objetos se transforman en actos y hechos simbólicos que muestran facetas de la vida humana generalmente incomprendidas por la lírica tradicional”. Lo que diferencia al “Canto del macho anciano” en lo particular es, sin embargo, que, siguiendo con lo enunciado por Nómez, “expresa toda la angustia del Yo degradado por el paso del tiempo y la decadencia social e individual”, en “una lucha mortal entre este presente que aniquila y el pasado mitificado por la memoria que lo transforma en un paraíso”, de manera que “El único encuentro posible se produce en un futuro que el poeta canta en imágenes visionarias”. Desde luego, en la última estrofa del poema, De Rokha recurre a una vieja técnica literaria que, en su ocaso personal, los poetas suelen desenterrar: hermanar su nombre a una genealogía incontestable, en un cierre de versos que, al fin y al cabo, acepta la muerte del mundo en la muerte del yo, en la medida en que “El Díaz y el Loyola de los arcaicos genes / ibero-vascos están muriendo en mí como / murieron cuando agonizaba en tu perfil colosal, / marino grecolatino, vikingo, / las antiguas diosas mediterráneas de / los Anabalones del Egeo y las walkirias de / Winétt-hidromiel”.

Recordando un verso de César Vallejo: “Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él”, como una intuición de su obras Idioma del Mundo, Genio del Pueblo y Acero de Invierno. Y como el mismo Pablo de Rokha lo dice en CANTO DE FUEGO A CHINA POPULAR: “Así como tu idioma es el gran poema de un gran poeta: el pueblo”.



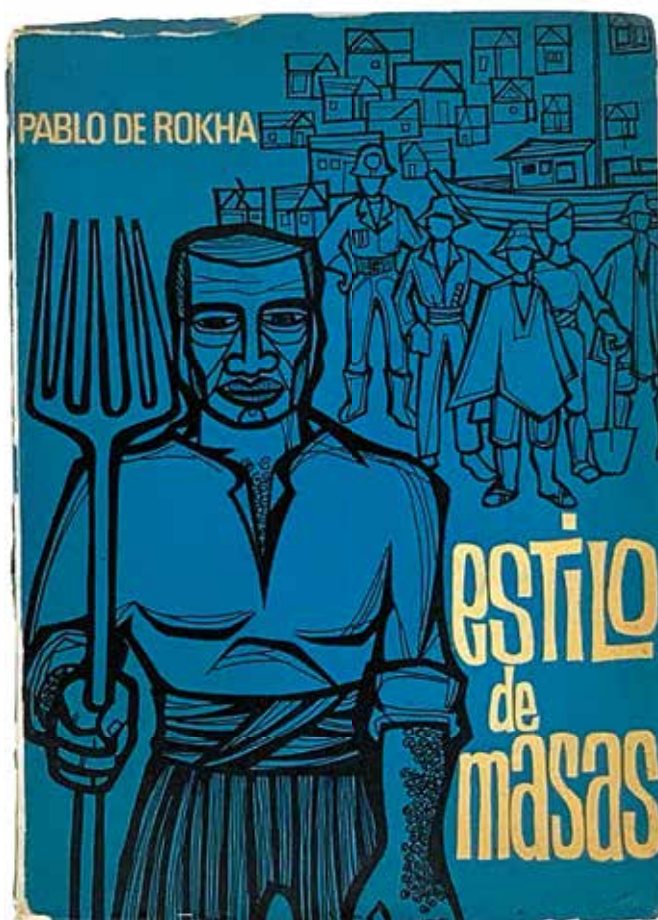
ESTILO DE MASAS.

Santiago de Chile, 1963-1964, PLA, Prensa Latinoamericana, 1965. 160 págs. 19 x 13,5 cm. Carta Perdida a Carlos de Rokha, 13. Los Rotos Chilenos, 21. Oceanía de Valparaíso, 35. Campeonato de Rayuela, 69. Tonada a la Posada de Don Lucho Contardo, 77. San Juan de la Costa, 135. Heroína de Antaño, 143.

La dedicatoria de Pablo de Rokha en su poemario *Estilo de masas*, publicado en 1965 en Santiago y que procedió al del año anterior en Pekín, China Roja, empieza así: “A la inmensa China Popular y a Mao Tse-tung, su líder máximo”, para luego seguir mencionando a las demás naciones y los otros mandatarios del orbe marxista-leninista. Tal referencia a Mao

Tse-Tung, en complemento al título del texto mismo, nos remite a una idea que aquel líder en una charla de 1942 respecto del lenguaje artístico literario desarrolla: para acabar con el yugo de las bases materiales de la existencia y así purgar a las clases proletarias de su eterno sufrimiento a través de la historia, debe hacerse hablando en la lengua colectiva del pueblo, única contenedora de la experiencia de vida social que los oprimidos enfrentan. En el caso del poeta revolucionario, este ha de conocer primero la lengua del pueblo, y solo después de ello hablar de su padecer ininterrumpido. No a partir de la fuerza de la superfluidad estrambótica, sino de un decir sincero que exprese lo popular, según Mao, en un “estilo de masas” en el que “las ideas y sentimientos de nuestros artistas y literatos deben confundirse con los de las grandes masas de obreros, campesinos y soldados”. *Estilo de masas* de Pablo de Rokha, entre la inclusión de la prosa al hijo muerto, Carlos de Rokha, que abre el libro y el poema a su esposa muerta que lo cierra, logra ese rigor maoísta con especial impronta en el poema más largo de dicho volumen: “Tonada a la posada de don Lucho Contardo”.

Una posada, en tanto lugar donde se alberga a personas en tránsito, traza un punto de inflexión en el cual lo que siempre está en movimiento alcanza cierta quietud: pero quietud



que a su vez implica la conexión con lo otro que igualmente detiene su movimiento. Tratándose de humanos, se diría según el Zaratustra nietzscheano que invita al amor al lejano en vez de al amor al prójimo, en la posada los lejanos se encuentran: sus frecuencias, a la manera de las cuerdas de una guitarra, se armonizan. Cuando Pablo de Rokha en “Tonada a la posada de Don Lucho Contardo”, desde el comienzo, describe esa casa como una guitarra, en realidad nos está diciendo que ese espacio es un ombligo cósmico, un omphalós, donde el universo retorna a su centro medular, dionisiaco, dando en lo uno asilo a lo múltiple: “se emparentaba a una guitarra la Posada de don Lucho / Contardo, alta y ancha / e innumerable, como los hijos de Abraham”. Y lo criollo, sea en la posada o la vihuela o la bodega, delata la esencia báquica, sufriente purgativa, de los visitantes: “no únicamente el huaso, sino el roto del corvo a la / vihuela, y el aventurero / nacional-provincial-departamental, empujaban la carretada / de lamentos, el pellejo de vino y el cencerro / de la tropilla colosal”. Entonces De Rokha nos muestra el rostro heroico de don Lucho Contardo, aquel que lucha contra la muerte ofreciendo el símbolo y la paradoja de su aún viva existencia, cifra del dolor quijotesco de quien, entre los recuerdos viscerales que su poética desentierra, ronca al igual que lo harán a lo largo del poema el aposento consumido en sus “Tejados como cansados de ser, marchitos, / en los que la lluvia inmensa de las provincias dejó su / terror de invierno, de metafísica y días-domingo, / con estupendas remoliendas dieciocheras” y en los huéspedes instalados que “merodeaban arreando murciélagos amarillos, lamiendo o / mordiendo el portalón y sus ferreterías, como las / algas pegadas a un navío descomunal”; ese don Lucho de cadena dorada que “brillaba sobre / la panza cuadrada del futre tunante, que deviene / posadero”, en la eternidad consabida del canto de De Rokha, acaso acumulaba en su memoria las mismas telarañas que en su posada: “Se oía el relampaguear del don Quijote agonizante, / adentro de los aposentos; / los ronquidos acumulados del caballero de la inmortalidad / llenaban la casa de telarañas terriblemente / solitarias y llantos de pólvora, / en aquella noche inmensa de flor oceánica”. Y, entregados a las comidas y bebidas habituales de ese entorno, la narración, épica y homérica narración, pero no de guerras mundiales sino de penas humanas, nos confiesa además la historia personal, la retrospectiva que, dentro de un Estilo de masas que partía con el hijo muerto, ahora nos adentra a la evocación del padre, cuando el propio poeta y amigo de piedra era hijo, y observaba a su progenitor comportarse con el honor del huaso con buen apetito, el huaso de apetito chileno, el huaso que después caracterizará al vástago que en su adultez nos convidaba a una epopeya de las comidas y bebidas chilenas y que ya en su vejez nos invita a su pasado transcurrido, inmortalizado en la posada del dionisiaco don Lucho Contardo: “Y mi padre comía el causeo de patitas, / con

diez limones debatiéndose contra la roja cólera de / los ‘ajises’, / que apuntan sus carabinas
 tremendas / del sol sumado, del sol reconcentrado en átomo, y el / caldillo de mariscos que
 está lamiendo los océanos / rugiendo lanchones del Maule, y recuerda / las galeras empaveza-
 das y el velamen con vientos egeos / o nórdicos, tronando Ródano abajo, / la molleja femenina
 y desnudita y el chunchul invernal, / azotado con espanto inexistente, oliendo a / harina de
 quinoa”. He ahí, en el sutil hecho de saber decir y hacer verbo las comidas y bebidas, la versión
 rokhiana de la axis del estilo de masas, de la lengua del pueblo, del detalle imperioso que Mao
 Zedong consideró fundamental al momento de retratar a las gentes proletarias: en el comedor
 como “gran catedral histórica”, el espíritu “sacrosanto y solitario, en su graduación alcohólica
 de / enorme ‘dios’ borracho y desmemoriado”, en don Lucho Contardo y en sus allegados, y
 en la posada hecha carne humana cargada en un barco pirata “de jubilados, / propietarios,
 empleados, / dueños de fundo, militares y usureros y policías, patrones / y peones, nó, peones y
 patrones, marinos, / labradores y pescadores, / toda la forma rota y perecedera de las personas”,
 se volvía poesía gastronómica desmenuzable en versos antes de llegar a la imprenta, en escenas
 en las cuales “amanecía la ‘Epopéya de las Comidas y las Bebidas de Chile’”, según De Rokha en
 el poema, autorreferentemente pero al mismo tiempo imprescindiblemente, menciona, como
 declarando el sustrato vivencial donde surgió una de sus obras más celebradas. En el medio de
 dicha infinidad de episodios transcurre la vida de la masa: van apareciendo los nombres y pseu-
 dónimos de las gentes, en un relato de lo nominal-medular chileno tan gozoso que quizá solo
 admita comparación con la prosa de Manuel Rojas en Hijo de ladrón cuando en la comisaría
 se describe el juego de máscaras y esencias en los apodos de los ladrones y policías hechos un
 mismo pueblo. Pero De Rokha lleva el recurso aun más lejos al referir también las historias que
 aquellos contaban: “‘El Capitán King’ y sus mentiras descomunales de / ‘héroe’ / de la ‘La Gran
 Serpiente-oceánica’, una que tenía las pupilas / de rubíes ardiendo y echaba llamas doradas,
 / o ‘El Pájaro Azul’, que miraba y mataba con la mirada negra, / y ‘El Perro de Fuego Verde’,
 ‘Que se parece’, decía, ‘a / un culebrón enorme y a una bandera de luto, / que emerge de entre
 calientes aguas, / o por adentro del ‘Mar de los Sargazos’, en el cual las / ánimas desesperadas
 de los que murieron por / ahogamiento, / lloran a solas, estrellándose contra el fantasma del
 buque / pirata, ya arriadas todas las banderas’”. Aparecen también los objetos que hombres y
 mujeres portaban, y que develaban sus identidades, y que el hablante lírico al final de la secuen-
 cia parece proponer como contrarios a su propia riqueza de miseria proletaria dionisiaca: “El
 ‘Waltham’ inmenso de don Lucho Contardo / le cruzaba la panza con su cadena de oro, como
 un toro / un camino real, y el mariposón Arratia ‘correteaba’ / guarangas de belleza triste, / que

emputecieron por dinero, miseria y misericordia”; “Me acuerdo del ‘Macfarlan’ de don Juan Urzúa, / y del gran paraguas cosmopolita del Coronel Peñaloza / y Piedrabuena’ / de los botines acharolados de la Julita Romero, / que parecían pidenes o chincoles taconeando el corazón de la / feligresía, / y bebo mi cacho de pobre ‘guarismaqui’ pobre, pero con / acero”. Y así, entre tipos humanos y vicios mundanos que van haciendo pasar toda la historia social y cultural del país y del orbe por esa posada que sugiere un universo infinito, la casa, ya mitológica, en el cierre de semejante canto epopéyico en clave de lo que no solo un Mao Zedong marxista-leninista sino también un Ezra Pound mal alineado al fascismo denominaría el idioma tribal de las masas, una lengua que, al estilo del hogar en que se habla con fervor, trona, crepita, se extiende hacia confines cósmicos que solo el poema, conectado con el omphalós del universo, puede articular: “Estrellándose mar afuera, ya extensa y sola, / definitivamente sola, / tronaba la ‘Posada de don Lucho Contardo’, de tumbo / en tumbo, resonando, bramando, restallando, de / tumbo en tumbo, de tumbo en tumbo, y la / bandera / de lo grandioso premonitorio clavada en la Cruz del Sur, / lanzaba la lazada al infinito...”.

Si en China Roja Pablo de Rokha describirá a los personajes del mundo proletario chino con una familiaridad que los hacía parecer casi como sus vecinos de toda la vida, al año siguiente, en *Estilo de masas*, lo mismo hará con esos otros exponentes colectivos de la lucha marxista-leninista que son los del pueblo chileno. El poema de dicho libro “Tonada a la posada de Don Lucho Contardo”, punto de convergencia del resto incorporados en el volumen, así nos lo evidencia: a diferencia de ejemplos paralelos de incorporar al pueblo en carne y sangre, incluso de un ejemplo tan sublime como el de “Alturas de Macchu-Picchu” en *Canto General* de Pablo Neruda, el intento rokhiano, ya desde el título de su tonada en honor al lugar de don Lucho donde toda la gente se congrega y coincide, le otorgará rostro y nombre al sujeto proletario. De Rokha, reciente Premio Nacional de Literatura poco antes de publicar *Estilo de masas*, con ese poemario, pues, reafirma lo que a lo largo de toda su vasta obra su estilo de poesía siempre sugirió: un hablante que, más que su propia voz lírica, le extiende al lector, cual megáfono de roca y densidad cósmicas, la voz épica de las masas y sus rebeliones.

“La Posada de don Lucho Contardo”, siendo este poema una verdadera historia de un Chile que siempre estuvo fuera de la consideración de los historiadores y de sus libros y estudios, debido en parte a que el lenguaje expresado por esa chilenidad, con esa “patriedad” de la nos habla en Idioma del mundo, era definitivamente discriminado por la academia como toda la obra de Pablo de Rokha.

PABLO DE ROKHA

CANTO DE FUEGO A CHINA POPULAR

Embanderada de milenios, con arena a paloma de las entrañas de la tierra, tus antepasados se confunden con los abuelos y los tatarabuelos de la eternidad, y la esposa inmemorial de la Gran Muralla, cibe tu estatura grande y fuerte, con un cinturón de ópalos.

Con desgarramiento de placentas, braman cadenas rotas en tu "Calendario" inmortal, y emerge la Gran Revolución Popular, toda a historia y a clavos de sangre aliendo, como el amor, "que es fuerte como la muerte", pero trayendo por adentro la felicidad humana, no matando al hambriento, matando al hambre, al hambre, al hambre cultural, asesinando los asesinatos de la explotación del hombre por el hombre, sembrando el pan, la paz y la libertad, en donde el hombre inicia la sociedad futura.

Son como canastos de naranjos y manzanas del mundo los niños siguiendo el ejemplo del coneto de la mariposa de las plazas públicas, su poder comunal es popular y democrático de infante, pero el verbo creador del hormigón armado tiene el carácter de las corazas y de las espadas.

Nación de ancho pecho, país de alto vuelo, fino y duro como las piedras preciosas, ensangrentado y conyugal, acerbo y tremando en la convulsión dialéctica, que de la molida de las uvas maduras, tu complejo social es hondo y problemático, como el lomo de un dios caído a lo infinito, y vas hacia arriba, por abajo de los arcanos salterinos mundiales, con tu linterna de minero de invierno, que engendra la primavera luminosa y la cerviz de columnas del verano.

Un tumulto de olas te remeje el florecer socialista de la construcción socialista.

Frente a frente a ti, minúsculo y dramático, un gran criminal de guerra, que es un gran alacrán que parece hombre, ofende al alacrán y da vergüenza al ser emancipado, se esconde entre las polleras de Norteamérica en Formosa, lo apodan "Chiang Kai-Shek", sus cómplices, que son los amos que lo compraron y lo pagaron pateándolo, adulándolo, vomitándolo exactamente como a todo traidor o violador de bandos, subproletario y enemigo del Género Humano, y posee aquella faz cruzada de abismos de los demonios



MAO TZE-TUNG

UN LIDER MAXIMO

niños escandalosos, que venden mujeres o naciones, añadido a lo simoníaco con clavos ardiendo, cargado de escupos y puntapiés, el desprecio de la opinión pública del mundo, empuja el desprecio que le destinan al gran "democrático" comprador-vendedor y es menester el no ofender al Judo-mosé, comparándolo, porque esta nueva bestia es como el latido solo de esa vieja bestia de tragedia: como un revólver enfurecido y imberil y a semejanza de la dentadura del tiburón, anillado en océanos incendiados, traicionó, como un saltador nocturno, a China herida y ensangrentada y como los rigurosos degenerados, no se rebela o se degüella, sino que plantea la sumisión y besa la bota que lo colorea y lo patea; la fufarronada criminal de hoy entrega su cabeza

al Imperalismo de Kukulaklandia, autorizando el espionaje con terrorización permanente, el bloque platónico y diabólico que pretende engendrar la neurótica helica en la ciudadanía pacífica, el Pentágono y el Guantánamo, cloacas de agrotos provocadores,

y la inquietud mundial, a cuyas espaldas los sucios negocios turbios de las mercaderías averiadas y el contrabando, proliferan

como los hongos envenenados en los pantanos, como la prostitución clandestina en la agenda de la burguesía imperial, como los portadores y los demagogos en la izquierda de la derecha, desparqueando la mentira y la calumnia oficializada, pagada, estandarizada;

mientras tú cantas la tonada del trabajo, con el fuel al hombre del pueblo, sonriente y valiente, irreverente a la esquila y la masonería, con una gran confianza en los pueblos que insurge directamente del marxismo-leninismo, su filosofía y sus grandes estatuas de montaña.

Oh! poblador tranquilo, y, por tranquilo, ametrallado con ensañamiento, por el verdugo internacional y por el sirviente del verdugo internacional, los dos bandidos y los dos mercederos-misioneros-comerciantes y "civilizadores", cuando al siquiera tú romas tu linda y sabroso nido de palanquilla, al la colimba aceda, tan agria como la uñada de bombón de los Señores, de los Señores de la Guerra,

y si al traucano lo asesinan con alcohol y "winchester" y lo saltearon y lo humillaron y lo patearon sus ladrones,

a ti, bastión imperial-"refeste" de las catástrofes de entonces, patria del alma comunista de hoy, te saquean la grandeza los escualos ensangrentados, que invaden tus hogares universales.

Emergió un cosmos del caos, el cosmos potencial de las culturas antiguas de los marfiles y la ornamentación preciosa de idioma, tal como sucede con toda gran obra de arte, y el arte enorme, organizado, da cunila y doctrina popular a China Popular, trabajadora; sentadas las premisas del destino creador, revolucionario, surgen del orden enorme, como bramando en la ancianidad del mamano, el brote enorme, precursor, con respaldar adentro, los nuevos estilos y los nuevos destinos de los nuevos contenidos,

MULTITUD

REVISTA DEL PUEBLO Y LA ALTA CULTURA

AÑO 22 - 10.ª EPOCA - N.º 89 - EDICION EXTRAORDINARIA - SANTIAGO DE CHILE - DICIEMBRE DE 1963

CANTO DE FUEGO A CHINA POPULAR . MULTITUD,

Revista del Pueblo y la Alta Cultura, Año 22, 10^a Época, Edición Extraordinaria, Diciembre de 1963. 55 x 39 cm. 6 págs. Imprenta Fantasía, Ahumada 340, Local 30 (Sub), Fono 89828.

En 1963, Pablo de Rokha escribe el primero de sus dos largos poemas dedicados a la China de Mao Zedong: “Canto de fuego a China Popular”, que publica en el número 89 de la revista Multitud.

Si en Idioma del mundo de 1958, Genio del pueblo de 1960 y Acero de invierno de 1961 el poeta, a partir de personajes campesinos cotidianos de Chile y el mundo que dialogan la plenitud de las cosas sencillas a pesar de la muerte, intenta hacer hablar la historia poniendo en comunión lo micro y lo macrocósmico siempre mutuamente refiriéndose el dolor humano universal que afecta a todos los seres humanos; si en esos libros el poeta procura esa magna empresa desde el rostro humano de la nación, en su poema sobre la China Popular perseguirá la misma pretensión pero ya no a propósito de describir los individuos proletarios, sino la resistente estructura impersonal que componen: la nación. Una nación que De Rokha, además de con lo propiamente identitario de China, presentará en relación con lo universal chileno y lo personal rokhiano, en un poema a China que en esta incluye toda clase de atributos políticos, lingüísticos y artísticos.

La nación China que Pablo de Rokha en 1963 en “Canto de fuego a China Popular” empieza a ofrecer contiene todos los aspectos de vitalidad que un imperio requiere para ser narrado en un esfuerzo de épica: “Embanderada de milenios, con aroma a paloma de las entrañas de la tierra, tus antepasados / se confunden con los abuelos y los tatarabuelos de la eternidad, y la epopeya / inmemorial de la Gran Muralla, ciñe tu estatura grande y fuerte, con un cinturón de ópalos” constituye un inicio en vigor de un poema que busca hablar de la historia y cómo en esta las vidas y tareas humanas de índole individual llegan a fundirse en un solo movimiento que mantiene el pasado y el presente conjugados hacia un futuro que viene a prometer la felicidad universal “no matando al hambriento” sino “matando al hambre”, o sea fundando la justicia en la guerra contra el hambre y sus agentes, “asesinando / los asesinatos de la explotación del hombre por el hombre”, asesinando la muerte, en vez de al hombre mismo, la vida. Y esta vida, ya desde el comienzo de “Canto de fuego”, se prefigura igualmente que como se leerá en China Roja: si en esa partida se refirió a los abuelos, acto seguido vienen los niños, “los niños siguiendo el ejemplo del soneto de la mariposa de las plazas públicas”. Los niños que, ciertamente, son un símbolo del propio De Rokha sumando a su obra un nuevo sello: el de, desde Chile, con sorpresa infantil, con candidez infinita, cantar lo que sucede en China y ponerlo

como ejemplo para todo el resto del mundo. Pero lo vital aparece no solo en lo natural, el niño que crece e incuba la sociedad del porvenir, sino también en lo artificial: en “el verbo creador del hormigón armado”, que “tiene el carácter de las corazas y de las espadas”. Y lo artificial, los trabajos generados, a su vez, son comparables a la literatura más colosal de la historia humana, igualmente cifra de una ingeniería pitagórica que el cálculo de planes socialistas chinos: “Tus trabajos no son humanos, son sobre-humanos y aterradores como la Tragedia Griega o Rabelais u Homero o Cervantes o Virgilio o las solitarias mesetas tibetanas o el caballo del mongol arcaico, / y cuando arrancas terrenos de arado y sembrado, a los ríos furiosos, o los atajas, acumulando diques con dioses muertos o dragando o plantando árboles-pulpos o trazando el tajamar a sudor y dolor de soldado o campesino o trazando / a base de sangre sudada, la planificación de las defensas contra la sequía o las inundaciones”, “la poesía de la ingeniería, la poesía matemática y colosal de los números pitagóricos, / me troncha la boca del espíritu”.

De Rokha, a lo largo de su Canto de Fuego por la China maoísta, aun resaltando la industrialización, siempre regresa a las alusiones de la naturaleza de China: “Un tumulto de olas te remece el florecer oceánico de la construcción socialista”. Así, destaca la potencia nacional como si esta y sus mejores atributos, desde lo artesanal hasta lo lingüístico, fueran efecto directo de aquella, o como si el Gobierno de China –a la manera de lo que José Martí en Nuestra América proponía para los gobiernos americanos– surgiera de las leyes mismas de la geografía del territorio, en una creación comparable al proceso artístico en que las vanguardias van progresando la múltiple expresión del ciclo vital humano interponiendo unos brotes a otros y así hasta trazar la imagen dialéctica de aquello que, sin carecer de historia, siempre deviene, sin embargo, en algo mejor: “Emergió un cosmos del caos, el cosmos potencial de las culturas antiquísimas de los marfiles y la ornamentación preñada de idioma, / tal como sucede con toda gran obra de arte, / y el orbe enorme, organizado, da comida y doctrina popular a China Popular, trabajadora; / sentadas las premisas del destino creador, revolucionario, / surgen del orden enorme, como bramando en la ancianidad del manzano, el brote enorme, precursor, con resplandor adentro, / los nuevos estilos y los nuevos destinos de los nuevos contenidos, / y se engendra la pelea materialista de las nuevas formas contra las viejas formas o caducas o arcaicas, que pretenden sobreponerse”. En otros versos, De Rokha intensifica esa idea, pero a propósito de lo que él en su obra ya ha denominado el idioma del mundo, en esta ocasión considerando el chino una fuerza natural artística que, en lo ideogramático, integra una especie de cosmogramática capaz de hacerse cargo de toda la belleza del sistema natural del fenómeno del clima y cultural del oprimido del mundo: “El lenguaje chino ¿es lenguaje o más que len-

guaje, literatura, pintura, arquitectura, música y escultura, o todo aquello como una gran oda, se habla, se escribe, se canta en aquellas orquestaciones tremendas del mar o el huracán de los desiertos o el vendaval de los sepulcros, o por ideográfico-arcaico-monosilábico asume la politonalidad de un ‘idioma del mundo’ en el arrullo azul de la paloma enamorada, el murmullo feliz de la gotera o los relampagueos del hacha en la garganta del esclavo...? (como una gran oda!). Y es que el chino, en tanto lengua para expresar los embates históricos, solo puede provenir de una China en la que el tiempo y la tragedia estuvieron igualmente sojuzgados también por la naturaleza, como sucediera con las crecidas del río Huáng, el río Amarillo, que De Rokha conoce desde lo que la poesía en la mención del término “huáng” significa en el pasado feudal hasta lo que el triunfo en su control por parte del progreso simboliza en el presente proletario: “a las antiguas inundaciones de los antiguos ríos heridos les sucede la faena agropecuaria, y el gigante río Amarillo –Huang Ho–, río-mar, río-sol, río-luz, / no asesina ya, alimenta generaciones de varones y mujeres sanas de amplia maternidad de masas y conducta fiel, en el pantano de antaño, tierra de siembra hogaño, y gran vaca parida...”.

Pablo de Rokha, en su lucidez, sentirá su canto a China como una forma político-estilística que, más allá de la identidad nacional, más allá del ser chileno y no chino, y manteniendo en sus versos las consideraciones del mundo natural y la pureza infantil presentes en el ambiente del campesinado, imprimirá en su orgullo humano una identidad internacional, facultada para sentir como propio y decir en estilo de lengua chilena lo lejano, en este caso la revolución propiciada por Mao Zedong: “Tu Revolución se parece a la Revolución de Latinoamérica como una sandía a una sandía / de los amplios veranos de Chile, exactamente a los dos pechos de la niña agraria, que probablemente oliesen a toronjil, a chicha madura en las bodegas de junio y julio (y agosto), o a las ancas de la potranca más guitarra y más tinaja, / y desde las praderas viene el gran incendio”. Y luego De Rokha sigue con esa conexión sino-chilena al punto de establecer una conexión entre la grandeza milenaria china sintetizada en la revolución moderna y la grandeza mitológica chilena representada en el roto huaso: “Yo te canto mi ‘Canto de Fuego a China Popular’, sintiendo como chileno internacional, soldado-estilo, tu Revolución en las entrañas, y como soy roto y los rotos son huasos lanzados a la mitología, soy roto con montura, caballo, espuelas y rebenque en la literatura”. Pero un roto huaso que está al tanto de toda la filosofía milenaria china, a partir de la cual explica la dialéctica materialista occidental como efecto de una mística superior que ya prevalecía, la de la filosofía del Tao: “el ‘yin’ y el ‘yang’ del Tao, ya adivinaban los términos antagónicos de la contradicción dialéctica”, porque “el hombre está viviendo y muriendo simultáneamente”. Y es que, para De Rokha, existe un idioma

universal, una dialéctica proletaria y burguesa, en la que pueden ser cantados todos los heroísmos y cosmogonías: “como un idioma universal encima de lo contradictorio universal, y por adentro del ‘genio del pueblo’, creador de las cosmogonías y los héroes”, el idioma chino “es un gran poema de un gran poeta: el pueblo”, en una guerra en la que todos los humanos que ensayan la libertad están “por todos luchando como si todos fueran uno”. No obstante, ese pueblo consta de un tribuno, Mao Zedong, que, siendo un símbolo de la voluntad comunitaria, guía la marcha hacia la victoria, y el cual a lo largo de todo el “Canto de fuego” emergerá en tanto personaje colectivo en quien convergen la poesía y la política, los poetas y políticos clásicos y la escena poético-política que De Rokha ahora contempla al observar el ascenso de dragón de la China Roja: “Mundo nuevo del viejo mundo, vienes llegando desde los orígenes acumulados a la espalda del abismo, / o goteando por los barroes cósmicos, o azotado / por el huracán de la existencia humana, y tu lenguaje es la sabiduría, a los viñedos / de Li-Tai-Po, le opones, continuándole, los anchos peldaños cosmogónicos, / del Laotzé y el Confutzé geniales, con la equivocación esplendorosa de los errados iluminados que escarban las tinieblas con barretas de humo, y los superas contradiciéndolos con Mao, el claro, el que construye el marxismo-leninismo en poeta-líder, / el hombre-especie, que relampaguea como un toro de oro”. Y, así como De Rokha siente a China tan cerca que, en un intento por respetar la fonética china, incluso en vez de escribir la deformación nominal “Confucio” lo anota según la original “Confutzé”, se mostrará además como un poeta que conoce también el funcionamiento interno de esa China, su estructura política, émula de la fórmula marxista-leninista, pero en la cual la cabeza ejecutora es simultáneamente una mente escritora, y en ese sentido hermanable al propio trabajo, diríamos, rokhiano-confuciano de rescatar la edad dorada en la historia del maoísmo actual y enseñar su filosofía para sus contemporáneos: “Mao Tzé-Tung, escritor-poeta y militar del Ejército Popular de liberación, Mao Tzé-Tung, escritor-militar, gran poeta-estratega de la paz estratégica, / te conduce prudentemente, rodeado de sindicatos y comunas, desde las Asambleas Populares socialistas, que son ‘el Gobierno’, él y sus colaboradores, sus colaboradores y él, porque Mao Tzé-Tung es la cima querida de una gran montaña: el poder público del pueblo y el pueblo del poder público, en donde existe el Ejecutivo únicamente como un hecho de masas, únicamente”.

El amor con que Pablo de Rokha escribe sobre la China maoísta se hace evidente en el “Canto de fuego a China Popular”: abraza desde el idioma hasta la historia chinos y los condensa en versos que, llameando una cosmogonía más que una ideología, resultan comparables incluso con los versos más logrados que en otro tiempo el poeta le dirigiera a su esposa Winétt

de Rokha, quien fuera su paz en medio de la guerra. Ella, de hecho, en una de las estrofas del poema dirigida a Mao Zedong, aparece como amada no solo de De Rokha, sino de todos, un todos indefinido, enigmático, pero que trae la presencia de esta Beatriz del chileno y le infiltra una cuota de amor en sus poemas más políticos: “Aquellos que perdieron hasta las entrañas del alma y haciendo con muertos una gran estatua a la vida, no se desintegraron, te entienden, o los que, rodeados de catafalcos, sufrimos mucho, porque quisimos mucho a aquella idolatrada, inmensa y pequeña Winétt que ya no existe y era tan hermosa ...!”. Para el cantor de la China Roja, el amor por ese Lejano Oriente que rebosa en sus poemas gozará de una genealogía espiritual alineada a Winétt, que le infundirá la capacidad de enunciar, seguir enunciando con fuego dionisiaco la realidad política, aun la lejana, en este caso la del único vestigio del marxismo que hasta nuestro tiempo persiste intacto: la de la China Popular, de la que De Rokha expresa que “Calibras tu voz a la manera de tu corazón”, y de la cual ya anuncia- ra enfatizando “Enamorada de la paz, discutes los caminos estratégicos de la paz, discutes / la táctica y la línea fraternal, y no la paz, discutes con tus hermanos en la paz, la paz, precisamente porque no deseas la guerra, sino la victoria de todos los pueblos” y “tu industrialización vertical es la paz actuando, la paz brillando, la paz cantando, sin aceptar la provocación, ni la humillación ignominiosa”.



CHINA ROJA



I

China Roja o el Amor a la Humanidad

China Roja. Obra original e inédita en forma facsimilar mecanografiada, corregida a mano y firmada por Pablo de Rokha. 124 Folios de 28 x 22 cm. Índice: Pág. 1, Gentes y calles de Pekín. Pág. 2, Mao Tse-Tung. Pág. 4, Las Comunas Populares. Pág. 6, Alegría pekinesa. Pág. 7, Amplias masas. Pág. 9, Tien An Men. Pág. 11, La Gran Muralla. Pág. 13, Visión de Hanchow. Pág. 16, Obreros y Soldados. Pág. 18, Niños chinos. Pág. 20, Canción de pasión a Shangai. Pág. 24, Contra la mentira. Pág. 26, “El callejón de la calabaza”. Pág. 30, el gran ejemplo. Pág. 33, Epopeya y odisea de la Gran Marcha. Pág. 36, Palacios de cultura popular. Pág. 38, Himno rojo a Pekín. Pág. 43, Shenyan. Pág. 46, Carta abierta al Imperialismo Norteamericano. Pág. 53, Experimentaciones. Pág. 56, Trova al agua de regadío. Pág. 58, Los comuneros. Pág., 61, A Anshan, Capital del Acero. Pág. 64, Los viejos obreros siderúrgicos. Pág. 67, Cuba desde China. Pág. 70, La Camarada Mon Tai. Pág. 72, Gran oda secular al río Yangtsé. Pág. 77, La seda moderna y antiquísima. Pág. 81, Chang Chun. Pág. 83, Así se forjó aquí la historia. Pág. 85, El “Ave Fénix” de Shanghai. Pág. 87, Minorías nacionales. Pág. 89, Las mujeres chinas. Pág. 92, La muerte de los dioses. Pág. 95, Denuncio del asalto imperialista yanqui. Pág. 96, El poema de las evidencias. Pág. 99, Figura del árbol. Pág. 101, La orquesta gastronómica. Pág. 104, El pequeño tractor moderno. Pág. 106, La sencillez azul. Pág. 108, Las queridas artesanías antiguas. Pág. 111, Cantar de Harbín. Pág. 115, El gran litoral oceánico. Pág. 117, República poética. Pág. 119, La voluntad revolucionaria. Pág. 121, Casas de respeto para abuelos. Pág. 122, El azote catástrofico. Pág. 124, La amistad internacional. Pág. 126, Las cavernas inmortales de Yenán. Pág. 128, Adiós a China Popular.

El autor, quien, desde la década de 1930 en Chile, escribe cantos épicos en torno a interpretaciones épicas y poéticas de individuos históricos legendarios y destacables tan disímiles como Moisés, Jesucristo, Mahoma, Karl Marx y Máximo Gorki, y también en otros poemas puramente combativos a favor de los ejércitos comunistas y en contra de los abusos capitalistas, había sellado una época rotunda de producción de literatura con una mirada filosófica materialista dialéctica, y que en 1960 y 1963 aparece reafirmada con espléndida convicción respectivamente en Genio del pueblo y Canto de fuego a China Popular, ahora en 1964, ya no desde Chile sino desde China (invitado por Mao Zedong) y contando con esos previos trabajos

a la manera de preámbulo de lo que emergería, publica en Pekín y le traduce al chino Chao YinPin el libro-poema China Roja. China Roja, obra acaso cúlmene en su género, se diferenciará de esas de los años treinta y estas últimas de los años sesenta en que no abordará ni individuos específicos ni colectivos proletarios, sino el todo que la suma ofrece victoriosa: la república. La República Popular China de un Mao Zedong que, más que una persona o un regente, encarna un símbolo, el de una fuerza macrocósmica y poética-filosófica cuyo vector que la dirige es la acción microcósmica: la del pueblo, esa multitud histórico-universal que en el siglo XVI el historiador renacentista Francesco Guicciardini llamara un monstruo multicéfalo, pero que en esta épica rokhiana, desde la primera estrofa, adquiere otro rostro, heteróclito de imágenes disímiles pero acompasadas a las calles pekinesas en que la revolución conquistada va transi-tando con genio y fuego: “A esta marea enorme de rostros que parecen / banderas y fusiles y capullos, guiada / por la Revolución victoriosa, se ofrecen / las posibilidades de toda gran jornada”.

Por primera vez en su trayectoria materialista, en China Roja, Pablo de Rokha, que en otro tiempo cantara a Raimundo Contreras al estilo de un Hesíodo que enaltece la guerra contra la tierra por sobre la guerra contra el humano, ahora adoptará el estilo de quien, se lee en textos antiguos, fuera rival de Hesíodo: el de Homero, el del canto de la guerra eterna entre lo justo y la desmesura, lo ejemplar y el desacierto, China con su progreso económico alineado con su política comunista diferente del resto del mundo. Y aquí resulta capital que el poeta insista en la cuestión de la justicia: esa China que, “Dominada la congoja / de antaño” progresa “como una bandera roja” poniendo “en la paz su esperanza” pero sabiendo que “la paz se conquista”, es una nación que “prefiere / peso justo en la balanza”. En este sentido, De Rokha escribe a la manera de un Virgilio: busca componer el poema épico fundacional intempestivo de un imperio en constante despliegue. Y China lo entendió: De Rokha fue, diríase, el espectador excéntrico que llega, con pureza en la mirada, a contemplar lo portentoso (como diría Gonzalo Rojas) y a plasmarlo en una obra de arte verbal que, en las imágenes que sus palabras refieren, se torna visual, un cuadro lúcido de la más alta mutación de los embates políticos y económicos ejemplificados en el caso de China. Pablo de Rokha no optó por lo que a Pablo Neruda lo volvía popular, cantarle a Rusia, sino por tener una visión en torno a lo popular en su máxima conquista, que fue permanecer en el tiempo de la historia y extenderse en el espacio del mundo: De Rokha bien eligió cantarle a China, y hacerlo desde adentro, siendo testigo ocular de las marchas en la Plaza Tien An Men y anotándolo en versos honorables como “Viejo poeta de Latinoamérica, / poeta viejo y revolucionario, / doy a la multitud que aquí converja / un racimo de aplausos”.

Después de la muerte de Mao Zedong. Su sucesor Deng Xiao Ping enviaría las tropas del ejército contra la rebelión de los estudiantes, manchando de sangre, para siempre, este lugar visitado por Pablo de Rokha.

II

Fundamentalmente, China Roja de Pablo de Rokha consiste en un poema épico en rescate de la historia nacional china del siglo XX pero que siempre recurre a ejemplos del pasado, incluso feudal, para constatar la idea del progreso material en el estilo de vida social. Pero, en la estética rokhiana, lo hemos visto ya en sus poemarios anteriores, tampoco deben negarse las estructuras expresivas tradicionales que permitirían retratar con éxito esa historia: uno de esos recursos es la literatura. Dentro de la literatura, está la poesía, y una de las formas más efectivas de la poesía para evocar la gloria política, histórica y económica de un imperio es la poesía épica, la misma de Homero y Virgilio. En una conferencia de 1942 a propósito de arte y literatura en tanto movimientos necesarios para la vía revolucionaria, Mao Zedong invita a dedicar las letras a los obreros del pueblo: a escribir pensando en los trabajadores que revolucionan las bases materiales de la existencia. Pero señala además que eso no significa que la literatura deba obviar las formas expresivas aprendidas en el pasado: “Debemos tomar posesión del rico legado dejado por el arte y la literatura del pasado, tanto de China como del extranjero, y continuar sus bellas tradiciones; pero tenemos que hacerlo con la mirada puesta en las grandes masas populares”. Luego explica: “Una obra artística o literaria es, ideológicamente, el producto del cerebro humano, que refleja la vida de una sociedad. La literatura y el arte revolucionarios son productos cerebrales de escritores y artistas revolucionarios que reflejan la vida del pueblo. En la vida del propio pueblo reside la mina de materias primas necesarias para el arte y la literatura, es decir, cosas en estado natural, cosas toscas, pero también extraordinariamente vivas, ricas y fundamentales”. Y más adelante: “El punto de partida fundamental del arte y la literatura es el amor a la humanidad. Ahora bien, el amor puede servir de punto de partida, pero existe aún uno más fundamental. El amor es un concepto, un producto de práctica objetiva. En lo fundamental, nosotros no partimos de un concepto, sino de la práctica objetiva. Nuestros artistas y escritores que provienen de la intelectualidad aman al proletariado porque la vida social les ha hecho sentir que ellos comparten el mismo destino que el proletariado”. En Pablo de Rokha, al menos desde Escritura de Raimundo Contreras en adelante, se aprecia precisamente

ese esquema: el de un recorrido por las vivencias socioculturales del individuo proletario y su condensación en el ciclo vital de lo que llamamos el pueblo: una colectividad que, en el estilo rokhiano, evidencia ese amor al pueblo al que Mao invita, un amor en torno a un destino compartido que, por lo demás, en una perspectiva como la de Friedrich Nietzsche asumida por De Rokha, podríamos relacionar con el amor al prójimo, solo que ya no en el sujeto en su particularidad, antes bien en el ser entendido como parte de una universalidad.

De entrada, y siendo China Roja un texto inédito, advertimos el intento de Pablo de Rokha en relación con China por volverse lo que Virgilio para el Imperio romano cuando revisamos dicho manuscrito con las correcciones de De Rokha, propias de alguien que busca, a la altura de lo que Ezra Pound ensayó con la Italia de Benito Mussolini, esculpir el molde en yeso de su siglo hasta immortalizar su forma en lo imperecedero: desde el título en adelante, que primero era Canciones a la China inmensa, las tachaduras rokhianas nos revelan a ese poeta escultor del lenguaje que sabe que está forjando algo que no requiere parafernalia, algo que con el encabezado de China Roja, así a secas, puede soportar todo el peso de lo que un poema épico en sí mismo significa. Correcciones desde versos en estrofas hasta signos de puntuación denotan un amor hacia la lengua poética no siempre visto y leído, y terminarán siendo, paralelamente a la China Roja en su progreso diacrónico, trascendentes en su multiplicidad (los versos que siguen son las añadiduras sobre las tachaduras ilegibles): “Si una gaviota pura, / que nunca estuvo sola, / resbala a la altura / de la ola, / a algunos les parece, / jugando, / mientras que ella crece / luchando, / porque todo el latido / del mundo, / tiene un doble sentido / profundo. / La China de hoy construye, / viviendo, / su destino, y lo influye / sonriendo, / y dicen los malvados / hampones, sin atender, errados, / razones: / haciendo un comunismo / estoico / cae en el pesimismo / heroico... / El necio sólo entiende / al necio, / o al rufián que defiende / un precio, / y el gran país cabeza / de siglos, / les parece tristeza, / vestigios, / cuando esta gente sería / de nombre, / ya aplastó la miseria / del hombre”. Más aun, en el original de China Roja, encontramos incluso marcas en “x” al lado de una que otra estrofa, sugiriendo que De Rokha quizá la eliminaría, pese a que algunas son reveladoras, como esta en la que se describe la central política que Pekín significa y el modo en que en su interior los poderes van llevando a un grado fáctico el germen de la idea teórica inicial: “Como un cerebro de oro en tu cerebro...”.

Si bien ya en el segundo poema de China Roja aparece un casi afectivo homenaje a Mao Zedong, China Roja no es un texto en honor de nadie, sino de una historia impersonal que se reproduce en todos, pero que solo unos pocos, como Mao y otros personajes, encumbran y devuelven a su foco primigenio, el de la memoria histórica, en este caso de una nación, China, nacida en la idea de un hombre cuya historia personal “es, por lo dura y por lo densa, / la historia

de la China inmensa / reflejándose en su memoria”. Pero antes del de Mao venía un poema a la gente que transita las calles pekinesas como él, “Hombre sencillo, hombre correcto” en quien “la larga Gran Marcha es él mismo”, lo hiciera primero juvenil y ahora en su madurez: “es alegre ver líderes del futuro, / en estos niños hechos de lágrimas y cantos, / o esos tremendos viejos que emergen de lo oscuro / de antaño y son hogaño más héroes que santos”, son versos en los que se advierte en la inocencia del niño y del viejo un único heroísmo. En especial en los niños, el poeta, que en el libro siempre parece otro niño hablando entusiasmado, verá un leimotiv fundamental en el quehacer revolucionario: “La historia de las rebeliones / del campesino, / está escrita en estos enormes / líderes-niños” que “Son la expresión de la alegría / y la poesía del régimen / de la construcción socialista; / felices como los laureles / e innumerables como espigas”, y que, habiendo conocido el pasado infame del hambre en la sangre de sus abuelos y ahora al tanto del presente combativo en la lucha contra USA, aun así “usan alas de pajarillos” (18), “con su pañuelo rojo al cuello”, y van “en las vías públicas, / cantando, danzando, viviendo / a la Revolución, o urbanos, / o en el vientre de las Comunas”. En esa bazaría De Rokha incluirá, sin embargo, a todos los actores sociales como uno solo, “Ancianos y adolescentes, / grandes madres proletarias / o campesinas, agrarias / como manzanas, valientes / niños y niñas rugientes, / de ideal, en las Comunas / Populares, ven las lunas / sangrientas de otras edades, / surgiendo en comunidades / felices entre las gentes”. Pero se trata de una gallardía que desde el inicio y a lo largo de todo el libro insiste no en el mero heroísmo, sino en la sonriente felicidad de la multitud pekinesa avanzando “con su gran lealtad” directo “a una doctrina recta”, una idea que evidencia su materia en las avenidas públicas, entre calles igualmente rectas en la estética de esas rokhiano-crísticas matemáticas espirituales de Jesucristo, solo que en la China Roja “cargadas de edificios, fábricas, institutos” levantando los “gigantes frutos” de la modernidad, aunque en la cual entre la “risa llena” del pueblo las almendras, los melocotones, los árboles en las praderas, coexisten con la misma cabalidad con que lo hace la poesía en la política. Esa turba que, así como en el caso de Mao, de lo personal, pasa a la masa, lo impersonal, en momentos en el libro vuelve a lo personal, pero lo hace para destacar la empresa socialista desde sus entrañas culturales más medulares, por ejemplo en el aprecio humano hacia la fuente de trabajo, como sucede con el amigo Mon Tai, “Forjado en acero, lo mismo / que un taladro, este hombre llameante / va en la empresa del socialismo / relampagueante. / ‘Quiero a mi horno más que a mis ojos’ / dice, con sencillez estoica / y enfrenta los fogones rojos / la faz heroica”; o en la sonrisa en medio de fábricas que instalan en la vieja patria la nueva alegría, como sucede con las mujeres chinas, que “Tranquilas como un río / odian la guerra injusta; / pero el fusil

lo mismo / lo empuñan”, en su talante de “Muchachas de las fábricas / o las Comunas, todas / con la misma constancia / anónima”, porque “Como un dolor amargo, / como un terror acerbo, / va la mujer de antaño / sonriendo”, “Heroína estupenda / de un régimen macabro, / patria Vieja en la Nueva, / ¡pasado!..”.

El esfuerzo de Pablo de Rokha por escribir una épica de dimensión virgiliana logra su éxito debido a que él, precisamente, sabe en qué tiempo y espacio está parado como poeta venido de los campos, poeta agreste, cuya misión es dar registro de la historia y lo magnificante, como lo hará en el poema a Pekín al relacionar su asombro ante la ciudad con su deber literario confesando “Gran Capital, Pekín, mi modo agreste, / de obrero fiel de la literatura, / como un mundo gigante te comprende, / Gran Capital, que alumbras el Oriente, / porque pareces una estrella roja”. Y es que De Rokha, pese a lo épico de su tono, a veces abandona lo impersonal, pues entiende en qué empresa invicta se sitúa al ser un poeta, y en específico al ser un poeta huaso chileno que acude a honrar a China desde su mirada que capta la imagen total de esta China a la vez gregariamente milenaria e industrialmente evolutiva que, por ejemplo en la descripción de Shenyan, aquel destaca: “Admiro el grande empuje industrial que sustentas, / la virtud ancestral de tus gentes contentas / de ofrecer hospitalidad, / y como soy chileno de la caballería / de la montaña, entiendo la inmensa poesía / de tu carácter forestal”. Y es probable que entendiera además la poesía de su carácter sonoro, si consideramos que la raíz china “shan”, que está también en “Shanghai”, significa “montaña”. Pero De Rokha se reconoce igualmente latinoamericano, y no puede pensar en China sino pensando en Cuba, abordando lo desconocido a partir de su propio mundo experimentado, porque pareciera ser que China es el espejo de toda la historia universal, y así la voz de China habla como la de toda Latinoamérica: “Comprendo que contemplo desde la misma órbita / política, la isla-sol de Latinoamérica; / la China Popular es la gran línea roja, / marxista-leninista, y el rumbo de la historia / de todo el mundo lo demuestra” y “Hay una inmensa voz, que va de China a Cuba, / que va de Cuba a China; la América Latina / la entiende, es su destino, la entiende como suya; / [corrección ilegible] se encuentran en una exacta ruta, / que es la gran China comunista”. Otro tanto con Chang Chun siendo evocada a partir de Chile: “Evoco a Chile en las praderas fuertes / que te sonríen y te agrandan; / la reforestación da un pulso alegre / a tu fisiología, y es potente / tu producción de máquinas”. Las tierras, en la visión rokhiana, son hermanas, mantienen entre sí una conexión de camaradas, algo que De Rokha siente al hablar por ejemplo de Harbin no como objeto sino sujeto, “gran camarada”. Por eso se da también que el océano chino recuerda al mar chileno, que hace decir a De Rokha que, como él a China, China canta a Chile, canta a la poesía chilena,

una variante de la lengua que, leyendo toda su obra, el lector llega a aceptar de que es la piedra angular del lenguaje de los chilenos: “Soy chileno oceánico, volcánico, / montañés y dramático de origen; / y la China marina está cantando / en otro idioma, el lenguaje de Chile”. De Rokha capta lo local chino, que es muy parecido a lo local chileno, y lo hace al mirar hacia esas ciudades, pero a su vez, variante en toda su obra, mirando hacia lo pequeño, lo invisible. Esto, por ejemplo, en la seguidilla de poemas referidos a: los árboles de la reforestación impulsada por China: “La reforestación es un poema / de la Gran China Popular”, y que aún al ser talados calientan “con la gloriosa llamarada roja / los sanatorios o las bibliotecas”; la gastronomía de la tradición culinaria china: “Como los guisos son eternos / hay un poema en cada cual” que De Rokha, afecto a la comida local de América, ahora en China “cenando / parece que comiese sol”, a la vez que “Brama el Asia en el araucano, / robado como antaño tú, / hombre de Oriente, y es hermano / de quien come maíz o bambú”, en un plato que eleva la Revolución “proclamando su juventud” (103) y que “remonta los milenarios / y sin embargo es actual” (103); el tractor que trabaja los campos siendo útil a toda la tierra, lo que supone que “Aquí hay un destino / nacional, lográndose: / ¡lo inmenso en lo mínimo!..”; las artesanías que, en el caldero, en las miniaturas, en la caligrafía, emulan lo que el cantor hace: “Quien escribe un poema en una piedra dura / grabándolo a cincel tremendo / es sólo un chino más, y, sin embargo, abruma / ver tanta destreza en juego”. Otro aspecto de lo local sencillo rescatado por De Rokha lo leemos en su poema a los asilos de ancianos: “Ser abuelo o abuela es un honor en China / y es un baldón en muchos países de la tierra; / el anciano es sagrado aquí; la gran consigna / es comprender, sin destruir, lo antiguo / superándolo”.

En la estética rokhiana sobre China, prima no solo la masa viva, sino además la masa inerte de la arquitectura de plazas y avenidas y palacios: así, por ejemplo, la plaza Tiananmén, como lugar magnificante donde ha transcurrido la historia de “Oro y sudor y tiempo, sangre y lágrimas”, y en el cual el entorno de calles y edificios llenos de la acción del pueblo se vuelven una “majestad arquitectónica” que recibe “luz de Género Humano”. Y el recorrido de Pablo de Rokha por China no se detiene: de dicha plaza pasará a la Gran Muralla, que carga con el pasado pero se proyecta en el presente y hacia el futuro: “Surgiendo de lo remoto / como un huracán, levanta / la época feudal al hombro / y jamás está cansada / la Gran Muralla”; para después regresar a un pueblito, Hanchow, donde la naturaleza se alza con imponencia propiciando disfrute ya no solo al invasor que pisoteó la cultura de los oriundos, antes bien de toda la gente, para la cual “la naturaleza / de la ciudad-jardín es tan hermosa, / que hace olvidar la lágrima tremenda / y popular, y únicamente resta / la colosal liberación de ahora”. Eso, entre otras

bellezas afloradas en el poema dedicado a los palacios populares, referidos como “ámbitos revolucionarios, / casas del alma colectiva!”, es decir con el talante más de templos que de meros palacios, solo que ahí “Juegos, orquestas, coros, danzas / e innumerables bibliotecas / dan a la superestructura / un valor popular de masas, / y en la vieja emerge la nueva / literatura”.

El tema de lo nuevo emergiendo en lo viejo, en China Roja de Pablo de Rokha, se refleja aun más en Shanghai, antes un punto de comercio del Occidente imperial que la volvió un casino global de rufianes, pero que ahora las masas del 1 de julio de 1921 reivindicaron: “Y el Primero de Julio del año veinte y uno / el gran Partido asoma la cabeza genial, / en tu pecho de hierro, Shanghai, y un grande júbilo / llega a la clase obrera y al campo, en la verdad / marxista-leninista a clarear. / Hoy por hoy, el Gobierno del Pueblo da la línea / marxista-leninista, concreta y general / de la Reconstrucción, y la ideología / de la Revolución, alcanza la unidad / de la masa y la hace flamear. / Y todo el mundo come, produce, vive y siente / como trabajo propio el trabajo social: / ancianos y mujeres, muchachos, hombres fuertes, / no escuchan los cañones masacras sin piedad / al país que van a saquear”. Shanghai es la ciudad que, desde luego, se levantó del polvo y los piojos para proyectarse en avances científicos adelantados a todo tiempo: “y tú, Shanghai, te erguiste entre los lodos / antiguos, / porque estás construyendo el socialismo / científico”. Cuando De Rokha escribe, ya no son ni el saqueo ni las plagas lo que asola a Shanghai, sino que el daño ocurre afuera, en los medios: por eso, con todo este historicismo poético, De Rokha lo que busca es reivindicar la verdad, limpiar la mala campaña política internacional contra China que la acusa de tener a su gente muerta en hambre, cuando en realidad “La China Popular está sembrada / de punta a punta de su territorio / y es un ancho mar forestal; / trigo, frejoles, mijo, maíz, papas / y viñedos en flor, llenan el área / de su estructuración total. / Hay carnes y pescado en abundancia, / en los campos regados y frondosos, / o queso y leche y vino y pan; / y en las ciudades industrializadas, / la mercancía y la herramienta o máquina / de progreso en progreso van”, todo lo cual combate la mentira internacional respecto de la bancarrota de una China “que nunca estuvo, ni está en compra-venta / por el error de aquella gran potencia / que ha desviado el compás”. Así, De Rokha da luz para mostrar una nación envuelta en la justicia. Pero una justicia sin colaboracionismos e internacionalismos con USA: “Internacionalmente proletario, / sí, pero no colaboracionismo; / no, jamás, no el proletariado / universal como el toro caído / de rodillas ante el chantaje atómico, / del yanqui que babea sórdido...”, porque la Revolución implica guerra, lo intempestivo, en la misma línea nietzscheana que a lo largo de toda la obra de De Rokha justifica la beligerancia como reactividad que impulsa el progreso intelectual y tecnológico de “la vanguardia de los que desean / la felicidad en la tierra” e intuye la división ideológica de China y Rusia, quien abandonará la Guerra Fría para establecer relaciones

diplomáticas con Estados Unidos de América del Norte. Y aquí entran a ser narradas la Gran Marcha y otras campañas políticas que, según De Rokha, trajeron el nuevo mundo a aplastar el viejo, pero en un marxismo que actúa con la justicia de la esperanza, no con la incitación a la venganza: “‘El Ejército Rojo no provoca, castiga / al agresor, arrancándolo de la misma guardia / criminal, que esconde al cobarde; / nos autocriticamos para ser más prudentes, / valoramos al fuerte y apoyamos al débil, / y no nos vengamos de nadie’. / Como oyeron los pueblos aquella voz histórica, / toda la China entera fue una bandera roja; / el humillado, el explotado / o los que irían a ser asesinados, todos / unidos en un frente de acero y sol heroico / respaldaron el cañonazo / épico / que hundía el mundo viejo y abría el mundo nuevo”. Un mundo nuevo de ciudades como la estratégica Anshan, que produce el hierro con que la república se defiende del invasor que antaño la sojuzgara: “Por la producción de cien mil trabajadores, / a Anshan, Capital del acero / converge la mirada internacional, como / a todo gran penal popular, el asombro / innumerable de los pueblos”.

La China es como el agua de regadío que Pablo de Rokha canta en China Roja: el agua de las inundaciones de otros tiempos, los feudales, en la China Roja, se vuelve un gigante domado en la hermosa labor del riego y la prístina lengua del río, y “es hoy la hija querida e incomparable / del comunero, el agua clara y amplia / del regadío, en el que se retrate / a la naturaleza organizada”, a la vez que también el terreno en torno a esa agua se organiza, pues ahora “Hay represas y embalses y cisternas, / diques-estanques o pozos umbríos, / o entona en los canales la modesta / y gran canción del agua en los suelos floridos”, un canto que es poema, “el gran poema / de la alimentación, que es carne y sangre / para todos los pueblos de la tierra”. Es la misma agua del río Yangtsé, esa otra bestia que, igualmente convocando a la estabilidad geopolítica como lo hacen los niños y ancianos siempre alegres de la China Roja rokhiana, “Y hasta comparte los cantos y las danzas, acercándose, / en su corazón, al pánico general de las catástrofes, / las maldades y las calamidades públicas de antaño, / y del cruel temperamento, si era la bestia rabiosa”, que hoy “Cuando las amplias masas y los estadios de la gran industria, / cargando los barcos del tránsito fluvial, de multitud y máquinas, / van distribuyendo tractores, automóviles, camiones / en urbes, ciudades y Comunas, el Yangtsé sonríe con júbilo”, mientras “Hasta los niños chiquitos lo cabalgan sin montura / al león inmensamente feroz y despavorido / del pasado, y él parece un dios-caballo, jugueteando / con los pequeños amigos, contentos de la alta hazaña”. Y es que en China todo es armonía, intercolaborativo, y así su naturaleza y su tecnología parecen materia poética de vanguardia hecha república: “País de poesía, / nación de

convivencia / fraternal, / desde tu omnipotencia / a tu caligrafía / musical, / lo artístico circula / por tus venas gigantes, / y tu ser / de espejos rutilantes, / parece que calcula / proceder, / con distinción rimada, / y aún en lo pequeño convivir / poéticamente dueño / de toda la jornada / de existir. / Tus campos y tus ríos / son como pabellones / al clarear; / con nombres de canciones / se asoman tus plantíos / al gran mar. / Todo en ti es melodioso, / como una mandolina, / y tu sol, / atardecido en China, encuentra en un grandioso / arrebol, / su verso más hermoso”.

III

Se podría decir que la poesía de Pablo de Rokha en torno a la China Roja, al proponer una relación causal entre la vieja China y la nueva China y entre los abuelos de aquella y los niños de esta supeditados todos a una misma idea, constata una contradicción y, así, se vuelve inconsistente. Pues el estilo rokhiano, fiel en toda su obra a las filosofías de Friedrich Nietzsche en cuanto al sujeto y de Karl Marx respecto de la historia, precisa para funcionar de la contradicción, o más específicamente de lo que Mao Zedong en un texto teórico de 1937, desprendido de la universalidad de la contradicción tratada por la dialéctica materialista desde Karl Marx hasta Iosif Stalin a propósito del movimiento de las cosas y los seres y así de la revolución, denomina la particularidad de la contradicción: “Toda forma de movimiento contiene en sí su propia contradicción particular. Esta contradicción particular constituye la cualidad particular que distingue a una cosa de todas las demás. Esta es la causa interna o, como puede llamarse, la base de las mil y una maneras en que las cosas del mundo difieren una de otra”. Y en otro escrito, de 1963, el líder chino establece que las ideas correctas “Sólo pueden provenir de la práctica social, de las tres clases de práctica: la lucha por la producción, la lucha de clases y los experimentos científicos de la sociedad. La existencia social de la gente determina sus pensamientos. Una vez dominadas por las masas, las ideas correctas características de la clase avanzada se convertirán en una fuerza material para transformar la sociedad y el mundo”. El caso de China Roja de Pablo de Rokha se sirve de ese principio de la particularidad de la contradicción presente en todo proceso para sintetizar una imagen verbal-visual, o bien un producto artístico, que dé cuenta de qué es China, ese complejo entre lo viejo y lo nuevo, entre la tierra y lo industrial, entre los niños y lo proletario, entre la poesía y la historia, que en su épica sobre dicha república distingue cada componente, menor o mayor, del caso chino del comunismo, y lo expone en la totalidad de antítesis que determinan su concepción dentro del mundo. Un mundo que es reflejo del lenguaje, y no cualquier lenguaje, sino el poético que a De Rokha le parece el más propicio para conjugar la poética del tiempo y el espacio literarios

que la Revolución implica. Esto, por supuesto, dirigido a una finalidad ideológica que, a través de la producción artística e intelectual, como idea correcta, ajustada a un contexto dado de mejoramiento sociocultural y sociopolítico, siempre persistió: la práctica social que promueve el cambio de las bases materiales de la realidad mediante el complemento íntegro de sus componentes, incluida la unión de lo poético y lo histórico que, en esta épica virgiliana que China Roja encarna, De Rokha procura.

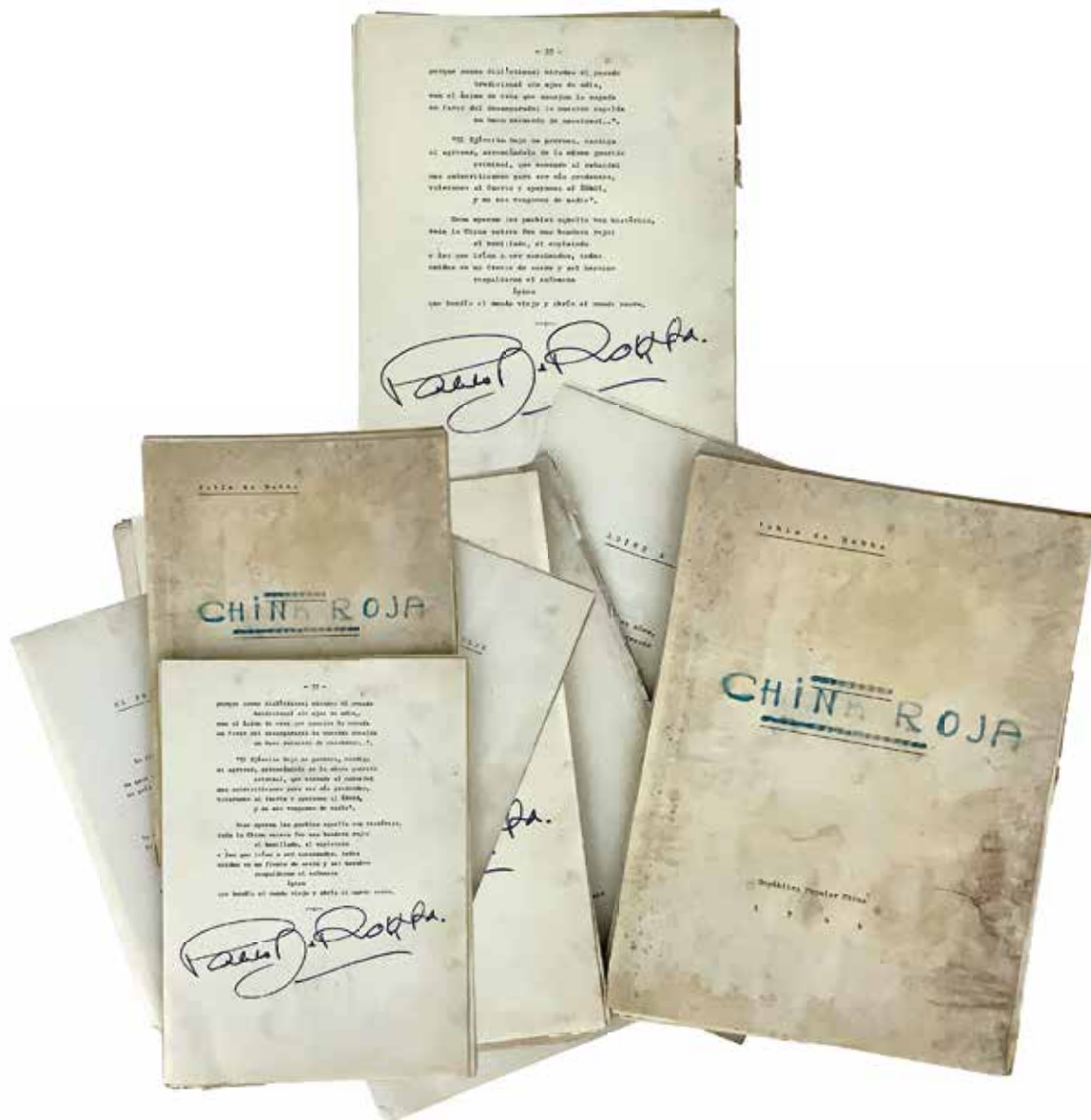
En la poesía de Pablo de Rokha en torno a las masas el lector asiste a una comprensión de la importancia del proletariado pero que, en los textos, acude al mismo lenguaje del pueblo para expresar la vida social. En su poemario *Estilo de Masas* aquel logró acaso la mayor muestra de esa lengua colectiva. Pero en *China Roja*, pese a no escribirlo en chino, De Rokha recurre a todo lo local chino con tal de abordar su identidad más auténtica –no por nada en 1964 el libro se publicó en Pekín en idioma chino–, solo que lo hace sirviéndose de ese estilo poético chileno que leemos en *Estilo de masas*, *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile* o *Escritura de Raimundo Contreras*: como ya antes se ha dicho, habla de la realidad de China mediante el lenguaje de Chile. Desde la perspectiva de Mao Zedong en su conferencia sobre arte y literatura de 1942, esa es precisamente la labor esperable del quehacer artístico revolucionario: para hablar de la gente se necesita conocer su lenguaje. La idea maoísta dice así: “Muchos artistas y literatos, como permanecen apartados de las masas y llevan una vida vacía, naturalmente no se hallan familiarizados con el lenguaje del pueblo, por eso sus obras no solo son insípidas en cuanto al lenguaje sino que, además, contienen a menudo expresiones estrambóticas que crearon ellos mismos, y completamente ajenas al uso popular. A muchos camaradas les gusta hablar de ‘estilo de masas’, ¿pero qué significa esto? Quiere decir que las ideas y sentimientos de nuestros artistas y literatos deben confundirse con los de las grandes masas de obreros, campesinos y soldados. Para realizar esta fusión deberán estudiar concienzudamente el lenguaje de las masas”. Y el propio Mao, en sus treinta y siete poemas conocidos escritos entre 1925 y 1963, procede según lo plantea. Sarandy Cabrera explica: “Lo mismo que su obra teórica –basada en una vida intensamente consumida– la poesía de Mao, acusa su origen vivencial. Relativamente breve en su parte conocida, también se ve como hija de la práctica y del fragor de la lucha”. Esto basta para pensar igualmente en la poesía de Pablo de Rokha en *China Roja*. Y ciertos versos de Mao, en la traducción de Jorge Enrique Adoum, hablen de la naturaleza de la nación o de las embestidas de la guerra, en su ajuste a la idea respecto del movimiento progresista de la vida en calidad de principio de contradicción, nos confirman esa similitud entre los poetas Pablo de Rokha y Mao Zedong: “Solo, de pie en el frío del otoño, / contemplo el río Siang que

fluye hacia el norte. / Desde el vértice de la Isla de la Naranja / veo millares de colinas teñidas escarlata / con el rojo de los bosques superpuestos. / Sobre las vastas aguas, intensamente azules, / cien barcas se lanzan a competir en su corriente, / el águila golpea el espacio infinito, / los peces cruzan al fondo de las aguas tenues: / todas las criaturas pugnan por la libertad bajo un cielo de escarcha”, se lee en el poema “Changshá” de 1925; y “Tantas tareas por delante / y todas urgentes. / El mundo gira, / el tiempo apremia. / Es demasiado largo diez mil años; / hay que aprehender el día, el instante. / Los Cinco Mares se agitan, las nubes y las aguas braman, / los Cinco Continentes se sacuden, rugen el huracán y el trueno. / Hay que exterminar todas las plagas. / Somos invencibles”, se lee en el poema “Respuesta al camarada Kuo Mo-jo” de 1963.

China Roja de Pablo de Rokha culmina con la inmortalidad, con las cavernas de Yenán donde se escucha el discurso dirigido a los intelectuales: “Resuena hoy ‘El Discurso a los Intelectuales’, / con la ancha voz potente de ayer, y la palabra / genial del grande hombre, trae un eco gigante / de poema y de arenga, y un tono de proclama / universal en su mensaje”. Una recepción de la que De Rokha como poeta y ensayista pero con el talante de un funcionario más del imperio sin duda participa, de la misma manera en que en su ser chileno en el último canto toda la China participa, “Carne y sangre alerta, / de poeta obrero / de la pluma, ¡inmensa / China inmensa, adentro / de mi ser chileno / te llevo!..”. Un ser chileno que, diría Martin Heidegger a propósito de Friedrich Hölderlin, es un ser instaurado por la poesía. Porque China en lenguaje poético rokhiano se escribe Chile.

Bibliografía

- Lenin, Mao Tse-Tung. “Arte y literatura”. Arte, literatura y prensa. Editorial Grijalbo: México, D. F., 1973.
- Zedong, Mao. “Intervenciones en la Conferencia de Yenán sobre arte y literatura”. Arte, literatura y revolución. Ediciones Godot: Buenos Aires, 2015.
- Zedong, Mao. Los 37 poemas de Mao Tsetung, versión de Juan Enrique Adoum. Schapire Editor: Buenos Aires, 1974.
- Zedong, Mao. Cuatro tesis filosóficas. Ediciones Letras: Santiago, 1971.



MUNDO A MUNDO. Epopeya Popular Realista. Estadio Primero: FRANCIA. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1966. 38 x 27 cm. Obra impresa en cartón ilustrada con siete linoleums de Carlos Hermosilla Álvarez. Encuadernada con alambre de cobre. Edición de 500 ejemplares numerados.

Hacia el final de su vida y su obra, en 1966, viniendo de publicar en los últimos tres años el largo poema "Canto de fuego a China Popular" y el libro poema China Roja, ambos en torno a la China de Mao Zedong, y después el poemario Estilo de masas, que recoge el estilo de poeta que le habla al pueblo que uno lee en dichos textos, Pablo de Rokha empieza una empresa ambiciosa en tres poemas largos: Mundo a mundo: Epopeya popular realista, dividida en un estadio primero dedicado a Francia, un segundo dedicado a la URSS y un tercero dedicado a China. Antes del fin de sus días, alcanzó a terminar solo el primero: Mundo a mundo: Francia. Al igual que con



sus escritos-epopeyas anteriores respecto de China y la URSS y también Cuba y otros casos de victorias ideológicas en el mundo, con Francia el poeta mantendrá su forma épica auténtica de expresar mediante imágenes antitéticas entre sí la síntesis nacional en la victoria del pueblo comprendido como la mayoría de la población de un país y del mundo.

El poema a Francia de Pablo de Rokha acude a la dialéctica como flujo que rige el curso de la historia entre tesis, antítesis culminando en una síntesis, en este caso la revolución: “Pulso del mundo burgués, flor y esplendor de la Europa capitalista, rumbo del mundo burgués, truco del mundo burgués, arado y rajado de mártires agonizantes, y líderes y héroes de material eterno, en constantes descomunales”, expresa el poeta acerca de la Francia histórica, cuyos procesos rozan cierta dignidad mítica concedida en el concepto marxista de la contradicción: “y ‘el doble lenguaje contradictorio’ de Lenin, levanta la tapa del alma de Francia, cantando, bramando, llorando, interfiriéndote por debajo del subterráneo de la contradicción dialéctica, a la manera de un fenómeno estético, que aúlla desgarradoramente”. La secuencia de devenires que, en todas las páginas del poema de De Rokha, acusa a la burguesía y desemboca en el triunfo popular de 1789 implica una contradicción: la de las fuerzas oponiéndose que, en la teoría de Vladimir Iliánov Lenin y Mao Zedong como en la de Karl Marx y Friedrich Engels, dirige el flujo de hechos en razón de la contradicción, fuente del movimiento progresivo de las cosas y los seres y, así, garante de la evolución política y cultural mediante la revolución. Desde luego, la propia descripción del París reconstruido tras la Segunda Guerra Mundial evidencia esa antítesis impulsora de progresos: “y tus trabajadores manuales e intelectuales / hacen historia grande reconstruyendo los acantilados de ‘La Comuna’, desde las vías públicas, figuras de columnas y multitud de la Gran Capital contradictoria, enjuician el neo-colonialismo del neo-imperialismo ‘democrático’ del General De Gaulle”. Pero el pasado de opresión de esta Francia que De Rokha encumbra tampoco es meramente condenable: el poeta llega a advertir incluso una consigna estética al abordar “tu gran historia contradictoria y de piraterías en descomposición poética, la cual, sudando, levantó espanto de médulas y espinazos quebrados y atrabiliarios, gritando, con musgo oscuro de milenios, y bosques de torres escarbaron lo infinito, arañándolo, agarraron lo infinito, pateándolo, y estrellaron el puñetazo de tus catedrales, con ‘Dios’ adentro, contra el ‘Dios-robot-ilusión-mixtificación, padre del arte de la enajenación de los hambrientos, camposantos parados aullando”, todo lo cual involucra la percepción rokhiana de la realidad en el contexto de su afición nietzscheana por su propio dios poético filosófico, Dionisio, quien en sí mismo ya simboliza esa “contradicción hecha carne” con que Friedrich Nietzsche definió al humano, y que en el caso de la Francia rokhiana podríamos denominar contradicción hecha nación, en ambos casos asumidas hacia el vector del progreso.

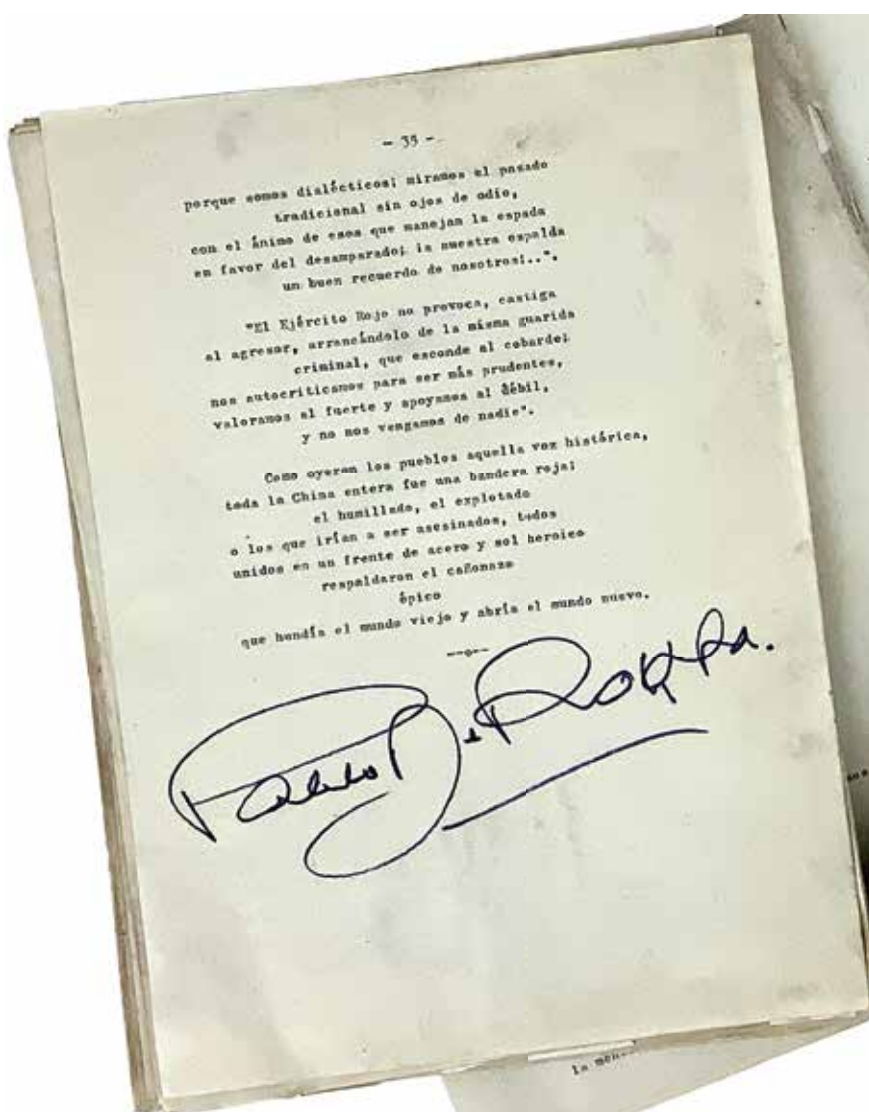
La contradicción nacional que históricamente Francia en el verso de Pablo de Rokha simboliza solo adquiere solución en lo colectivo proletario: “tu corazón burgués no es tu corazón francés, porque tú te sublimas y te extralimitas, superas, como pueblo solo y sólo como pueblo, la propia órbita, surgiendo del subsuelo prenatal de tus contradicciones, surgiendo / con encantamiento tremendo, gran hipnotizadora universal de multitudes y de muchedumbre circulatorias, celestial e infernal en la epopeya y la odisea demoníaca que le planteas a la naturaleza, problemática, subterránea, oceánica, dominándola, utilizándola, aplastándola, madre de geniales hijos del mundo o aventureros o guerreros o filibusteros”. La síntesis perfecta de las antítesis que desbordan de sangre al pueblo se alcanza únicamente cuando este se une en una única voluntad intempestiva que, desde lo dionisiaco subterráneo, se levanta “enarbolando la Hoz y el Martillo de la heroicidad trágica”. Porque lo apolíneo, en clave rokhiana, es lo burgués, de manera que lo proletario, en su veta visceral, viene a ser instaurado en el espíritu trágico nietzscheano, en el cual lo dionisiaco traza no solo las tensiones inherentes al ser, sino también su expresión artística, en el caso de De Rokha verbal, y en un flujo turbio que forma parte de una genealogía casi aristocrática de poetas entregados a la conjugación del dolor eterno humano: “No eres lo medido apolíneo, eres lo dionysíaco y la ebriedad total de la existencia, desde Francois Villon a Apollinaire, el pantano, la montaña, el abismo, todo el todo en la batalla por la unidad definitiva, y su síntesis”. He ahí una fuerza que, consagrándose a las leyes de la contradicción que echan a andar la historia revolucionaria y le permiten volverse autosuficiente en sus procesos también técnicos, integra en su quehacer incluso a la máquina para ponerla a sus pies en función de su victoria: “todos los modos de producción de todas las épocas convergen a lo trágico contemporáneo, y tú das la síntesis tradicional y ornamental de tu morfología en la industria maravillosa, entra a escena la máquina poetizada en la literatura y estandariza, avanza y alcanza el cristal-robot, contralor e hipnotizador de snobs y aventureros, / comercial e internacional como el Capital y contrabandista, comercial e internacional y cosmopolita como la puta burguesa, eclesiástico, y arrasa las aduanas / pero el fuego del genio de las arterias galas, echando llamas azules, empuñando el pabellón enlutado de campanarios, y copas de sombra de copas o sol de sus contradicciones, construyendo por destrucción los cimientos oceánicos de su gran estilo nacional-internacional, hiriendo, retrocediendo, mordiendo etapas de montañas heracliteanas, / conquista la victoria, montando el caballo de los espantos acumulados”. Si Zaratustra enseñaba que para construir algo nuevo hay que primero destruir todo lo viejo que aún se pudre en uno, De Rokha extrapola esa idea a la situación de Francia y su historia: el cambio, factor arquetípico heracliteano indiscutible y predominante en la visión rokhiana

de lo micro y lo macrocósmico. Y, hasta el final del poema, él insistirá en la fortaleza que esos cambios significan, para terminar Hermanándola con un guerrero ejemplar medieval y, así, con lo literario legendario, Ricardo Corazón de León, ofreciendo en ello De Rokha una imagen entrecruzada de entidad cristiana y consciencia revolucionaria, con tal de expresar el portento de los opuestos colocados en una especie de simbiosis estética a disposición del canto épico: “canto la Francia heroica y popular, que cruza la historia, relampagueando a caballo del asfalto de las catástrofes, apoyándose en las catástrofes, toda completamente roja, por debajo, como el corazón del león...”.

Junto con la historia política y cultural de Francia, De Rokha –y esto lo practicaba igualmente al abordar lo chino exótico– refiere además aspectos de su propia historia desde un Chile al que, para dar mejor cuenta de dicha nación, tiende a evocar en relación con su sello personal de gustos instintivos, dionisiacos, que pasan de la filosofía a la literatura y de aquí a la gastronomía, todo esto en el esfuerzo de ofrecerle al lector un recurso analógico que exalte con aun mayor fuerza lo que de Francia canta. Así aparece, por ejemplo, la conexión en la que París, aun desde ese modelo de lo refinado con que se la asocia, en sus bebidas y comidas, se vuelve un espacio de vitalidad para el poeta campesino de Chile que la reivindica en la expresión de lo originario que, incluso mediante referencias intelectuales a dichos ajenos, devuelve al ser a su herencia ancestral, lo medular presente en lo comestible y bebestible, insertado por cierto en la misma categoría de los placeres sexuales: “y yo, huaso chileno, y yo, roto chileno, de Licantén, descendiente de vinicultores, que hoy son racimos de huesos podridos, que patean, envinecidos, y monturas de fantasmas, creador de ‘epopeyas populares realistas’, lenguaje de imágenes saliendo del pecho del pueblo hacia todos los pueblos de todos los tiempos del mundo, como no escribo, de escritor a escritor, para los escritores, hago tu canto con vino ardido, entre banderas, puñales, barajas y monumentos, hago tu canto con vino ardido, entre botellas, puñales, espadas y conocimientos del matadero continental, brindo mi vino a tu vino, agachándome y agarrándome al idioma de la cabeza de las tinieblas y las estrellas, contradiciéndome, a fin de ir creciendo en la espiral heracliteana, y recuerdo a Jacques Deramond, diciendo: ...‘el amor al arte y el amor al vino’ (‘el amor al arte y el amor al vino’!...) se confunden heroicamente, en la larga historia de las civilizaciones’, o al buen Monsieur absolutamente y estupendamente francés M. A. Bormard: ...‘la gloria de la viña y del vino, saturan en todas partes, las artes de Europa’, o a aquella bien nombrada Mme. Germaine Beaumont’: ...‘la Exposición de Pintura El Pan, el Queso, el Ajo, el Sexo y el Vino: Francia, ‘la Exposición de Pintura El Pan y el Vino... nos ha devuelto el recuerdo de lo que no perdimos nunca’, sí, ‘el recuerdo de lo que no perdimos nunca’”.

El sentido que ocupaba la vasija de lo exótico de la China maoísta que Pablo de Rokha, previo a cantar a Francia, entonara en su rescate de lo francés, empieza a ser llenado ya no por lo distinto oriental sino por lo conocido occidental, pero transmutado en universalidad: Francia es la contradicción garantizadora que conduce a los individuos, igualmente tensionados, hacia una síntesis dialéctica que los libera de la liviandad del yo para condensarlos en la gravedad del ser representada en lo colectivo proletario, el pueblo. Así, De Rokha no requiere escribir una defensa intachable de Francia para elevarla en el

campo de las virtudes dionisiacas: lo destacable de la historia francesa es el movimiento dialéctico que conduce al progreso. Un progreso simbolizado en una especie de resurrección de lo inextricable: del dios poeta y filósofo Dionisio, hecho pedazos por los titanes y revivido por Zeus de la misma manera en que Francia enfrentó la opresión de las guerras antes de emerger desde lo subterráneo con toda la intempestividad pascaliana que Pablo de Rokha le atribuye en sus versos, y que con su poema además contribuye a mitologizar como el núcleo de la revolución del siglo XVIII.

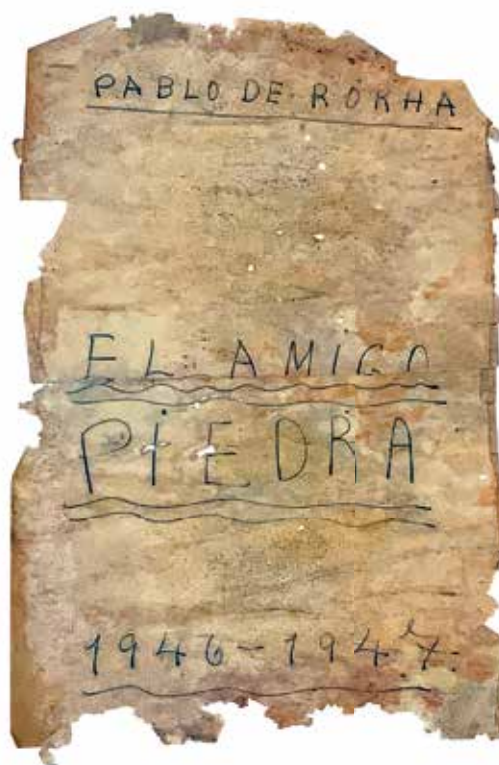


EL AMIGO PIEDRA

MEMORIAS

EL AMIGO PIEDRA (Autobiografía) & RETRATO DE MI PADRE. Por Lukó de Rokha. Edición y prólogo de Naín Nómez. Santiago de Chile, Editorial Pehuén, marzo de 1990. 21 x 16 cm. 330 págs.

Libro póstumo, editado por primera vez en 1990, o sea, a veintidós años de la muerte de Pablo de Rokha, pero trabajado por él desde hacía por lo menos mediados del siglo XX, durante su viaje por América. La autobiografía *El Amigo Piedra* de dicho poeta constituye un testimonio que, más que rescatar las memorias de su protagonista, tanto en lo literario de su escritura como en lo simbólico de su narración, reivindica ciertamente una estética: un empleo técnico del lenguaje para expresar lo sucesivo, el tiempo, a lo largo de trescientas páginas en las que los motivos recurrentes de la obra poética y ensayística rokhiana, por ejemplo el hambre universal y el heroísmo proletario de sus personajes, se configuran en la vida del propio escritor y sus esfuerzos y desgracias. El volumen se reparte en tres capítulos: primero, va desde su infancia y el temple que su ambiente social y geográfico tallaron en su corazón hasta consolidar en su ímpetu el deseo de la creación poética y la decisión hacia un estilo que siempre fluctuará entre el dolor inherente universal y la cultura y la política exigiendo fluir en sus versos; después, aborda la llegada y permanencia de la poeta Luisa Anabalón Sanderson, que será su esposa, y le significará contar con una unión para estructurar esa conjugación de lo microcósmico y lo macrocósmico en su vida y su obra; y, por último, integra el período en que ambos, con él en su calidad de escritor ya experimentando, el reconocimiento de su país y el extranjero, se arrojan a la aventura cultural y política de recorrer América y extraer de cada nación una idea de lo americano que refuerce su incesante convicción y respecto del cimiento cósmico en que lo chileno, integrado a lo americano, adquiere su carácter universal. Así, la autobiografía de Pablo de Rokha bien nos ofrece una involucreción de lo nacional en la búsqueda personal de un concepto que, a través de una mirada épica y digna, confiera unidad y sentido a la tragedia individual de la existencia y su intersección con la aniquilación de lo bello



y lo bueno en un mundo de valores mercantiles que desplazan los valores filosóficos y poéticos que, entre el campo y la ciudad, el poeta y hombre apodado el Amigo Piedra, y que escribiera en su adolescencia un Himno a las Murallas Desesperadas de Talca, descubrió.

Pablo de Rokha empieza la narración de su autobiografía con una imagen dionisiaca: “A la entrada, las tinajas de Vichuquén dan posada a los chunchos nocturnos”. No podía haber comienzo más rokhiano que ese para, en una sola oración, referir dos aspectos capitales en toda la obra poética y ensayística del autor como lo son el vino y la posada: ahí está Dionisio, el dios de la cosecha, el receptor de los esfuerzos de la humanidad por sembrar su por-

venir confiando en la tierra y su retribución, de manera que “el horror de ser vichuquenino levanta su enigma frutal hacia abajo, como rugiendo entre los años”. Este motivo poético se repite en toda la obra de De Rokha, y así mismo lo hará en el libro de su vida: El Amigo Piedra. En el novelado relato de sus memorias, el poeta, sirviéndose de un estilo señorial en la narración pero coloquial en los diálogos de los personajes que, desde sus sombríos abuelo y su padre hasta los rotos vichuqueninos, irán asomando sus vidas en la historia que nos mostrará un



concreto, material paisaje de sucesos que fueron marcando su desarrollo psicológico, piedra angular de la expresión literaria en que conjugará su ciclo vital. En este, ya en su infancia, según nos cuenta, toma lugar casi a nivel arquetípico la posada de la cual hablará en uno de sus poemas más logrados, esa en la que él y su padre, cuando salían por temporadas a trabajar con el pequeño De Rokha amarrado “a la montura por debajo de la barriga del caballo” hasta que llegaban a hospedarse, eran recibidos por el simbólico don Lucho Contardo: “El alojamiento lo haríamos en la posada restaurant de don Lucho Contardo, el guatón, e donde ‘había de brisquita’ como él decía y en cuyo zaguán sombrío y sonoro picoteaban sus codornices regalonas y olían a monturas y aceitunas”. Luego, en otras andanzas, el niño escuchará de su admirado tío Juan de Dios Alvarado una observación que nunca olvidará, y que de algún modo, y seguido de su respuesta, cifra lo que De Rokha, huaso, rural, en esencia, siempre fue: “me dijo: ‘Tú, niño, eres un niño muy hombre’, lo que me halagó soberanamente y le contesté: ‘soy hombre decente, caballero, gente’”. De ese mismo Juan de Dios Alvarado, el autor evocará igualmente otras palabras, que perfectamente podríamos aplicarlas a la inconsolable búsqueda rokhiana de su identidad y la de todos los chilenos: “Ahora, como Heráclito el filósofo de Efeso, miro mi imagen retratada en las aguas que pasan y comprendo que yo no soy el mismo, que jamás fui yo el mismo, que nunca y nunca en los tiempos seré yo el mismo yo, que imaginaba...”. En la retrospectiva de su propia historia, Pablo de Rokha, a lo largo de las páginas de *El Amigo Piedra*, acaso expresa la misma sensación: en especial narrando su infancia, pareciera estar refiriéndose a un yo que cuesta conectar con el yo, por ejemplo, de *Los gemidos* o “Canto del macho anciano”, pero que sin embargo en intercambios esplendorosos como ese con su tío nos lo adelantan: De Rokha nunca fue un niño, siempre fue un hombre. También su padre lo sabía: “Yo lo identifico a mi padre con su fusil arcaico de cazador que caza tronando. Quédate ahí, Job –dice mi padre–, tiéndete a la raíz de las matitas de romero... que huele a tórtola. El disparo es rotundo. Las avejillas del silabario, desplumadas, echan sangre negra y pena”. En esa descripción está también el poeta Pablo de Rokha: el que vivió cazando, si pudiera decirse, la expresión, para reproducir ese “tronando” implacable que justifica el pseudónimo “Job” que su padre le da, y que lo hermana con ese otro Job, el bíblico, el que interpelaba a Dios como De Rokha en su poesía lo hará con lo humano. Y los cantos de Licantén y Curillín que recordará en esos tiempos ir repitiendo confirmarán ese sello intempestivo que más tarde lo volcará a poetizar la realidad: “Nací en la cumbre de una montaña / vibrando el rayo, vibrando el rayo devastador, / crecí en el fondo de una cabaña, / yo que soy hombre, muero de amor...”, recitaba, y describe

que entonces empezaba a andar “montado en mi potro de fuego, predominando como conquistador, bramando y tronando”. Es cabalgando ese anecdotario de momentos estelares de la memoria que, ya en su adolescencia, una vez entrado al Seminario, Carlos Díaz Loyola recibirá el primer atisbo de su futuro nombre de poeta, todo esto en un ritual de juventud que el autor retratará genialmente: “-¿Cómo lo llamamos?- y me señalan riéndose a carcajadas. -El Amigo Piedra-, le responde la Calchona. Uno, dos, cinco, quince, treinta, se me vienen encima, me dan de puntapiés (‘me agarran a patadas’, según el vocabulario de la amistad colegial), me lanzan una capa envolviéndome la cabeza y bofetada tras bofetada ruedo como perro. Cuando yo, cansado, ahogado, desesperado, me levanto y sudando reparto manotones, mordiscos, maldiciones, furioso y sangriento, la comparsa ríe y dice: -Es valiente. La Calchona agrega: -Es tu bautismo, no te enojés, son nuestras bromas- y dirigiéndose a todos los muchachos, palabra por palabra, añade: el Amigo Piedra”. Ese nombre duro, tan duro como esos “manotones, mordiscos, maldiciones” que le despertará la nominación, implican una figuración de lo que su poesía llegará a ser: un arrebató con toda clase de recursos carnales para enfrentar el rito del universo cuando este, en sus miserias, lo bautice con la tragedia de la humanidad. “Soy un desesperado, no tengo objeto ni tarea y los estudios me aplastan como a un condenado, como a un apaleado, la soledad me sale de adentro”, recuerda que sentía en ese tiempo, y luego agrega los títulos de libros que, al igual que su nombre, lo alejarán de las armas rurales y lo acercarán a las armas verbales que lo cincelarán y a la vez lo condenarán: “es el libro, el libro, el libro el que me corroe, el Werther, el Robinson, el Shelley y... ¡Manuel Acuña! con el ‘pues bien, yo necesito decirte que te quiero’ del ‘Nocturno’ y se suicida”. El lenguaje es el arma más letal dada al humano, escribía Martin Heidegger en relación con la poesía de Friedrich Hölderlin, y en De Rokha esa arma se vuelve mortal también contra sí mismo, pues lo desgarró, lo crucifica a la encrucijada en que la tragedia personal y la tragedia universal se intersectan en la carne hecha verbo que el poeta empuña. La muerte de su tío don Juan de Dios Alvarado y su mensaje final a su sobrino consolidan ese destino poético del Amigo Piedra: “-Hijo -me dice-, hijito, me parece que tienes talento y que eres capaz de sobreponerte a la parentela. Y agrega: -Todos fuimos locos, los Alvarado-, pero de repente, levantándose exclama: -¡Redime a tus pobres gentes, hombre, cántalas!”. Entonces, pasada una temporada en la que irá siendo presentado a diversos exponentes de la poesía que a su vez empezaron a reconocerlo como el “poeta don Job Díaz”, llegado a Santiago, De Rokha entrará a trabajar al diario La Razón en calidad de reportero, pudiendo con su sueldo sortear el hambre que siempre lo perseguía, y de a poco será enviado a diferentes lugares de Chile, incluida La Moneda. En dicho periódico se contactará con poetas de “la revolución proletaria y campesina de los trabajadores”, como Luis Emilio

Recabarren, Antonio Bórquez Solar y Carlos Pezoa Véliz. Luego de La Razón, gracias a Jorge Hübner, entrará a La Mañana, en cuya Página Literaria publicará “Sinfonía de la Angustia”, poema temprano que sorprenderá a Hübner, quien “se plantea la batalla por el modernismo en mí y en el ambiente”. En el período siguiente, escribía más poemas y los publicaba en La Mañana, las respectivas obras de Friedrich Nietzsche y de Walt Whitman y las lecturas de las obras que ellos leían influyen en la suya propia, entregándole aprendizajes filosófico el uno y literario el otro para resolver el eterno drama, que por esos tiempos ya se le aparecía con el acecho de un revólver sobre la sien: “Todo mi drama consiste en que la tragedia del yo al anhelar expresividad choca con las formas de las cosas y con los hábitos”. Descubrirá además a la poeta chilena Juana Inés de la Cruz, pseudónimo de quien se convertirá en su esposa, Luisa Anabalón Sanderson, y que posteriormente será conocida bajo el pseudónimo de Winétt de Rokha: mujer en quien Pablo resignificará su obra y su existencia para siempre.

El segundo capítulo de la autobiografía de Pablo de Rokha empieza con lo que la primera terminó: la poeta Winétt de Rokha, que para entonces aún no era tal sino la poeta Juana Inés de la Cruz, pseudónimo bajo el cual De Rokha, ya en Santiago, conoció la obra de Luisa Anabalón Sanderson, su futura esposa, la única que en sus desgracias lo acompañará, y a quien él elevará al nivel de una Beatriz dantesca paradisíaca, aunque sin restarle lo dionisiaco, el desgarramiento primordial que en todos los artistas gobierna: “Es la criatura lejana, evaporada, que posee como un mínimun la vida física y es, irreparablemente, espíritu, es decir, la sensibilidad cardíaca en piel doliente y contradictoria”. Y es que su propia belleza la arriesga a, como en Lo que dijo el silencio de Juana Inés de la Cruz notó, “el terror dramático en el universo femenino de quien nació para ser amada, como un personaje de novela en la novela de las existencias heroicas”. Más allá de la evidente idealización con que De Rokha refiere a Winétt en tanto persona, él destacará una complicidad: “nos paralogizamos de sentirnos viejos amigos en el ancho afán del mundo”, y profetizará que “Desde el minuto este en el cual el tiempo se detiene, como el sol de Josué en los siglos, jamás nos separaremos”. Pero la conexión vital que alinearán la existencia del poeta a la de esta recién descubierta amada no será la mujer en sí: antes bien, la poesía. “Su literatura, tan romántica como su voz, cargada de pisadas de sueño, es la novela psicológica de la niña mimada que anhela un rompimiento general con el ambiente y lo expresa en su actitud de gran herida melancólica”: en esa descripción De Rokha está, de alguna manera, describiendo también su propio espíritu literario, ofreciendo así una suerte de simbiosis entre los asuntos poéticos de Winétt y los suyos personales. Entonces el relato refiere que, en el inicio de la

relación entre ambos, la calumnia de los amigos los dejó solos, aislados, con lo que se entiende que el amor y el dolor van, como en la escritura rokhiana de uno y de otro, en cadena: “el amor es terrible y rugiente como una gran tormento”. Y, en efecto, al casarse la situación ya será complicada: “Nos casamos solos y pobres, la hija única de un jefe de clan militar y yo, un provinciano estafalario, atorado con espanto y el cual, probablemente, llevará el lenguaje de América como una gran culebra de oro en la garganta”. En esa última autorreferencia aparece otro aspecto profético: De Rokha, en el momento en que inicia una vida al lado de Winétt, ya se sabrá un poeta de lo monumental, destinado a cargar con una interpretación de lo americano en general y lo chileno en particular que engarce lo macrocósmico de la historia de las naciones a lo microcósmico de la emoción del individuo y su lenguaje. Por cierto, en su narración sugiere una comprensión altamente implacable de su desarrollo poético ligado a su desarrollo amoroso junto a su mujer, y un ejemplo de esa consciencia se advierte en una conversación que refiere con Vicente Huidobro: “Precisamente el día antes de casarme, me he encontrado con Huidobro: –Mañana me caso con Juana Inés –le digo a Vicente. –Y yo parto mañana a Europa –me dice. –Entonces los dos partimos –le agrego– únicamente que yo voy hacia más lejos...–”. Desde luego, para De Rokha, Huidobro es solo un hijo de ricos que escribe literatura como alguien que juega con lo que, para aquel, resulta sin embargo sagrado. Esto molesta al matrimonio de Pablo y Winétt, así que ambos deciden abandonar Santiago y, en ello, su juventud: “Aterrados, por deslumbramiento, cogemos el cerebro del corazón despidiéndonos de nuestra juventud sola”. Llegan a Licantén, donde se casan, pero no reciben sustento económico ni de las tías ricas del poeta ni mucho menos de la familia de Luisa Anabalón Sanderson. Arriendan un cuarto pequeño y, entre lecturas de Friedrich Nietzsche y Walt Whitman, los únicos amigos del matrimonio según De Rokha, se dedican cada cual a ofrecerles clases a la gente del pueblo, sorteando con ello la soledad y la economía: “yo doy lecciones a las criaturas mayores y ella ya enseña a leer a los pequeños que la adoran o ríe conmigo, nuestra gran soledad de solitarios”. Y la subsistencia del poeta en esa nueva dinámica continuará entre trabajos como Oficial del Registro Civil de Vichuquén y administrador de haciendas con sueldo, domicilio y alimentación que irá consiguiéndole su padre y moviéndose de una zona a otra según los requerimientos laborales que vayan ofreciéndole, a la vez que en ese proceso tramará la formación de un vocabulario para su poesía: “Busco en Whitman mi lenguaje y no lo encuentro, porque comprendo que soy telúrico y él es dinámico industrial en su vocabulario, aunque nuestras raíces son las mismas”, tras lo cual De Rokha refiere todas las influencias literarias y filosóficas comunes a los dos desde el sustrato bíblico judeocristiano hasta la poesía parnasiana francesa, y un sinfín de otras

tradiciones en el medio, de chinos, indios, nórdicos, etcétera. “Himno del héroe” y “Epitalamio”, poemas de Los gemidos, surgirán en ese contexto, y así hasta llegar a la publicación de poemas en la revista Claridad y también de “los fragmentos desaforados” de un poemario que posteriormente De Rokha no incluirá en el canon de su bibliografía, Sátira, en la revista Selva Lirica. Entonces volverán a Santiago, donde un negocio en sociedad con otro amigo le ofrecerá a De Rokha una situación en la que podrá subsistir a la pobreza y, así, producir su literatura, con lo que, además del nacimiento de la hija Lukó de Pablo y Winétt, acontecerá la publicación de Los gemidos, que el poeta considera un hecho capital no en su vida en tanto poeta, sino en la de ambos con Winétt en tanto clan poético: “Una gran época se acerca con Chile Agrícola a la cabeza, época de dinero, época de trabajo, época de negocios, la época central de Los gemidos para el matrimonio literario que ya empieza a firmar: De Rokha”. En retrospectiva, en sus memorias, el autor instituye que fue esa época el momento en que empezó a tramar su recorrido literario por las letras nacionales y, por qué no decirlo, también universales, pero no solo como poeta sino además como poeta anarquista, no marxista, antes anarquista, pues su ataque al mundo burgués, aun en tiempos posteriores en los que homologue su odisea poética al siglo XX, siempre constará de una esencia anarquista, de autogestión frente a la circunstancia: “Por adentro voy haciendo mi obra, la rabiosa obra de un anarquista del anarquismo, que fuma cigarrillos y escupe a la burguesía, a la burguesía de la literatura, a la burguesía como mito y no como hecho social, porque yo ando errado políticamente y no ando cerrado artísticamente, debiendo de haberlo andado, porque soy un subversivo que refleja la podredumbre burguesa, un subversivo quemante, un subversivo utilizable”. La buena recepción de Los gemidos se hace notar en las páginas de la revista Claridad, y también de Aliro Oyarzún que define dicho libro como un salto que va desde lo cotidiano hasta lo infinito y de Pedro García Oldini que compara a su autor con Richard Wagner, e incluso Nefthalí Reyes, alias Pablo Neruda, quien antes le había escrito una carta a De Rokha pidiéndole que le presentara a Pedro Prado para publicar Crepusculario y ahora escribía una apología de Los gemidos. Sin embargo, posteriormente, Alone y Neruda junto a El Mercurio y El Siglo se volverán los principales difamadores de De Rokha. El matrimonio De Rokha, paralelamente a la proliferación de la obra literaria de Pablo, también crecerá, en hijos, y en mudanzas y trabajos, con el poeta dedicado en un período a labores agrícolas en Concepción y después en otro a vender cuadros entre Santiago y Valparaíso, a la vez que va soportando con estoicismo la mala situación económica que le impide sostener como quisiera a la familia, y a esto se suma el desprecio de la familia de Winétt y la difamación de las pocas amistades que aún mantenían. De esa etapa surgirán Suramérica de Pablo y Formas del Sueño de Winétt: en Valparaíso, “publico Suramérica en edición limitadísima,

anticipándome a la edición que grabó y talló Winétt en linóleo y anticipándome al Satanás impreso en Bardi, y Winétt remueve la literatura continental con Formas del Sueño, a todo lo ancho, lo largo, lo alto de la poesía de las mujeres”. Le seguirá U, esta vez ya no autogestionado sino por Editorial Nascimento, y que significa un acto de resurgimiento de De Rokha ante las peripecias personales que lo afectaban: en Santiago, “en pensiones de lance y llanto de la Capital, yo escribí U, fijando el eterno del momento, aniquilando la desgracia sucia, mosqueada, vieja del dolor personal y elevándose a la universalidad trágica del nudo”. Vendiendo pinturas, conoce a José Romo, quien pinta un cuadro de la familia De Rokha que en el futuro, así como la primera edición de Satanás y la primera impresión de Suramérica, se perderá. En cuanto a Suramérica, aunque publicado doce años antes que *Finegan’s Wake* de James Joyce, cuando este libro salga en 1929, De Rokha será acusado de haberlo plagiado en ese otro, de lo que en su autobiografía se defiende aclarando esa información cronológica y agregando que: “Suramérica es el mar y la libertad de Valparaíso, como un recado en el camino del horror, como un remanso, en el cual yo colmo de gritos y de frutos artísticos, el arsenal grandemente nacional de mi espíritu y lo entrego organizado, estructurado, coordinado, según la ley del sub-consciente, porque mi instinto requiere el lenguaje directo y espectacular, rotundo, del animal gran poeta que encuentra qué comer, entonces, por un minuto, y echa la lengua afuera desaforado, como los caballos sueltos, relinchando en los potreros, Suramérica es el bramido y el relincho del toro y del potro americano”. De Rokha publica después su primer libro de ensayos: *Heroísmo sin alegría*, que define así: “Escarbo de este horrible documento del sufrimiento, del escarmiento y de la autonomía, los estatutos de mi ser consciente, apreciándome, y un aullido al infinito”. No obstante, destacará que su conducta contestataria aún no adquiría ideología: “no poseo aún la conciencia social del marxista y el instrumento colosal del comunismo para dar a la conducta la doctrina, la ideología y no naufragar en el pesimismo, en el nihilismo estéril del intelectual desesperado”. Fallece su madre, pero De Rokha, pese al dolor, continúa activo en su calidad de artista de lo verbal y vendedor de lo visual, de manera que estas dos funciones del conocimiento se complementan en las palabras y las imágenes de los poemarios que en ese tiempo va produciendo, marcando ello un tono estético en sus obras que, de alguna manera, siempre persistirá. Paralelamente a vender cuadros, De Rokha obtendrá el puesto para dictar una cátedra como profesor de Filosofía del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile: en un momento hacía clases y al otro “salgo, sudando, a vender cuadros, sí, a vender cuadros para comer como catedrático”. Pero la familia De Rokha y su historia, al poeta, sin dejarse reducir por las penurias de la economía, le parecen epopéyicas: “de peripecia en peripecia,

estamos de epopeya en epopeya, por procesos sublimatorios del yo lírico épico, y el clan familiar de los De Rokha con padre-líder y madre-prócer a la vanguardia, es ya un criadero de héroes, o un semillero de mártires crucificados, pero con la cruz del sol como bandera”, mirada del Amigo Piedra que, en efecto, décadas más adelante, con la muerte de Winétt y el suicidio de dos de sus hijos además del suyo propio, podrá ser leída con calidad profética. Esta visión de su contexto familiar, influida por el estudio de Kant y sus tesis sobre la belleza sublime, llegará a fecundar en De Rokha otro poemario, Escritura de Raimundo Contreras, “forma épica de los pathos trágicos del yo”, que “da la sensación del panal, del riñón, del puñal y de los toros bramando contra un redoble de tambores negros, en todo lo rojo del mundo, con Chile adentro”. Pero el poeta advierte en su obra una ausencia de ideología que lo abstrae de la masa social y lo confina a ser poeta meramente intelectual, no de masas, así que a partir de aquí comienza a publicar libros con un sello marxista considerable: vendrán Los 13, Jesucristo por su parte y Cantoral y Oniromancia por parte de Winétt, y en esto el clan De Rokha asumirá el comunismo en tanto “única interpretación lógica del universo racional y este hecho de fuego ya entra a nuestra conciencia, con el deslumbramiento y la fe de lo heroico, y nosotros, todos nosotros, queremos ser héroes de esta gran causa sagrada de los trabajadores, a cuya vanguardia está el materialismo dialéctico e histórico como método y como la filosofía general del universo”. Y vendrá Moisés, que De Rokha junto con Winétt y su “Lenin” leen para el Partido Comunista, cuyos líderes aplauden con estrépito a los dos nuevos “poetas oficiales-militantes”. Fallece su padre, y De Rokha, sufriendo, no abandona sus actividades partidistas, que lo conducen a escribir en La Opinión un artículo invitando a Ibáñez del Campo al Frente Popular en el contexto de la elección de Pedro Aguirre Cerda como presidente de Chile, y a componer Cinco Cantos Rojos, que prefigura lo que será Gran Temperatura, textos que lo pondrán de lleno en el proceso de ascenso de las masas populares al poder que en Chile y toda América y el mundo viven. El próximo acierto rokhiano ocurrirá con la aparición de la revista que, desde 1938 en adelante, publicará: Multitud. Toda la familia De Rokha empieza a vender la revista en las calles de Santiago. Su línea editorial, si bien marxista, no lo es sin embargo incondicionalmente, sino que guarda esa sospecha y terquedad poéticas y rokhianas que en todas sus obras se advierten, y que trazan su autonomía intelectual, en la acción de escribir pero también de recorrer diferentes regiones de Chile buscando retratar la beligerancia del proletariado, de la gente, por encima de la de las autoridades partidistas: “Multitud apoya decididamente al gobierno; decididamente, pero no incondicionalmente. Multitud está incondicionalmente al servicio del Partido Comunista de Chile, e incondicionalmente está en la línea general del partido. Multitud

es la expresión del pueblo de Chile y de todos los pueblos del mundo. Multitud vigila a Ibáñez aprovechándolo, lo vigila y lo estudia, nada tiene que ver con él, nada, y observándolo, sopesándolo, valorándolo, no lo sobreestima ni lo subestima, como un colaborador marginal del Frente Popular, encabezado por el poder público del Presidente de la República. Multitud estima a don Pedro Aguirre Cerda como un frentista de gobierno en el gobierno”. Multitud así se gana a la masa popular chilena, pero pronto llegará al resto de Hispanoamérica y finalmente a Norteamérica y Europa, en especial en la URSS, publicando colaboraciones “firmadas por grandes poetas, novelistas, articulistas, planfletistas y divulgadores soviéticos”. E incluso en Argentina, donde la revista es prohibida, ingresa mediante la clandestinidad. Por supuesto, en Multitud, entre esos textos y las páginas inéditas de Lenin sobre Hegel y la dialéctica y los poemas de Lautréamont y de Rimbaud especialmente traducidos para la revista, no faltan los poemas del tipo arenga de Pablo y Winétt e incluso algunas obras verbales y visuales de los hijos de ambos; de todos los cuales De Rokha en sus memorias cita completo “Domingo Sanderson” de su esposa, en un acto que en su autobiografía no suele darse, esto es, la figuración de poemas ni propios ni ajenos, con lo que se reafirma la importancia de Winétt en la historia que el Amigo Piedra de sí mismo cuenta. Entre tanto, De Rokha descubre que el símbolo de la Hoz y el Martillo aparece por primera vez en un peso chileno de plata del siglo XIX y publica Morfología del espanto, “como gritando esa lengua nueva”, la de la multitud proletaria de artistas comunistas de Chile y el extranjero empuñando la Hoz y el Martillo, y “que es como todas las lenguas cortadas del mundo”. Multitud, por su parte, se mantiene en ascensión, recibiendo comentarios elogiosos que van de Joaquín Edwards Bello a William Carlos Williams. Entonces Neruda, Huidobro y De Rokha son publicados en la antología 12 poetas de Hispanoamérica de la Universidad de Yale, y después el Amigo Piedra es invitado a Estados Unidos por las cátedras norteamericanas. Cientos de editoriales y decenas de conferencistas y miles artículos, todo contra el fascismo, integran las filas de Multitud, lo cual, en complemento a la labor docente universitaria de De Rokha con su cátedra de estética en la Facultad de Bellas Artes, lo consagra igualmente al interior de la patria: “cargado de todos aquellos valores consagratorios que no se borran con babas”, “ya prócer en Hispanoamérica”, el poeta nacido en Licantén es enviado por el presidente Juan Antonio Ríos a “una misión cultural por el continente... un día oscuro y estelar de comienzos de otoño, en 1944”.

La autobiografía del poeta Pablo de Rokha culmina con un tercer capítulo dedicado a su travesía junto a su esposa, la poeta Winétt de Rokha, por Hispanoamérica. En el vuelo del avión hacia otras tierras, despegando del territorio que es Chile y cuya historia cultural De

Rokha lleva décadas en su poesía trazando como desde la altura del espíritu y del intelecto, el Amigo Piedra observa por primera vez en su vida a Chile desde las alturas del planeta, y lo describe sublimemente: “Volando triunfadoramente por el Océano Pacífico, la Mar-Océano y el Mar del Sur de Vasco Núñez de Balboa, como encima del lomo de un potro inmortal, Chile es un nido de hijos edificado entre los mares y las montañas, y un pueblo de fuego, de sudor, de hierro, haciendo retumbar la soledad americana, al estallar los martillos oceánicos contra las murallas cordilleranas llagadas de volcanes”. Es esa, además, acaso una imagen de lo que, simbólicamente podría ser la propia poesía de Pablo de Rokha, llagada de volcanes, en constantes erupciones que retumban su geografía montañosa hasta alcanzar las costas oceánicas, todo lo cual en De Rokha se manifiesta a través de la poeticidad de un espíritu igualmente telúrico que gime, aúlla versos rotundos. Esos versos rotundos son los que llevaron al clan De Rokha a ser invitados por el presidente de la República de Chile, Juan Antonio Ríos, a un recorrido por los países americanos. Y “La bandera de Chile es un pañuelo del tamaño del mundo cuando nos plantamos en la frontera, la cruzamos y no lloramos”, expresa De Rokha evocando el momento en que el avión cruza la frontera nacional: una imagen de Chile que supone también la de la poesía rokhiana, siempre envolviendo a Chile y su gente como un pañuelo rojo, manchado de sangre, la sangre de la historia nacional, y asimismo la de la historia personal que lleva a De Rokha a ese logro, ese reconocimiento. Reconocimiento que en sus rutas y paradas americanas persistirá. El primer país que el clan visita es Perú: entran en Lima, que “nos da su corazón de oro viejo y plata vieja, en vejeces de terciopelo feudal e ilustres bronces”, y cuyo hotel donde alojan “es señorial y arcaico, con relación al chantaje internacional de la hotelería abominable americana”. En esa descripción, De Rokha ya establece lo que será la tónica del capítulo: desde la geografía hasta la arquitectura americanas, siempre adoptarán su grandiosidad en comparación al lujo capitalista que el poeta le achaca a los estilos del Gran Capital. Y es que De Rokha, al escribir sus memorias sobre esos viajes por América, sin duda plasma un estilo, su propio estilo de masas, solo que a propósito del movimiento entre diferentes regiones del continente. En esa línea, retratará al presidente peruano y sus problemas en el contexto de una nación donde, parábola común, la derecha política se disfraza de izquierda para destituir al mandatario, al que junto con el Partido Comunista los acusa de colaborar con los detractores de una nación fundada en “el Perú del Incaico, grandioso, arcaico, remoto, milenario, en sangre seca, ardido” que se lee en “las tesis marxistas de Mariátegui y el estilo de César Vallejo”. En esa situación, Pablo y Winétt son recibidos no obstante con la dignidad que De Rokha asegura que merecen. Otro tanto les ocurrirá en Ecuador, llegados a Guayaquil: en un país de “llagas y balas en las

murallas” y en que “el proletariado portuario está bañado de honor nacional y de héroes”, entre una euforia de trabajadores que a la vez son intelectuales, la bienvenida hacia el matrimonio es comparada por De Rokha con “el abrazo de Benjamín Carrión, el Benjamín Carrión combatiente y admirable”, esto en “la gran palabra de metal ardiendo de Humberto Mata, nieto de Loja y de Montalvo e hijo del Ecuador frutal”. Entonces el clan pasa a México, donde la situación es seria y “la cacha de las pistolas es el reloj pulsera del mexicano”, lo que hace a De Rokha sentirse un verdadero jinete guerrero, digno de Pancho Villa y de Zapata, y a quien Winétt al verlo heroico le expresa “Hallaste la horma de tu zapato”. En México, a la manera de un Alejandro Magno que se siente miembro de las tierras a las que va llegando, asume: “Nací, a no dudarlo, aquí, como nací primero en Chile y como nací en todos los pueblos del mundo en los que el valor es el honor del hombre y su romanticismo creador de hombría”. Porque aquí, en un símbolo poético, el Amigo Piedra encuentra que “estas son piedras, verdaderas piedras y estos dioses son dioses y estos hombres son hombres y no caricaturas de la bestia humana”. El hotel adonde llegan está lleno de gente esperándolos, y otro tanto en la Universidad Obrera, con De Rokha siendo presentado “en lenguaje de líder de América”. Además, ocurre un acontecimiento propio de la chilenidad gastronómica que el autor de Epopeya de las comidas y bebidas de Chile destaca en la descripción de una escena que involucra en una misma situación la cena típica chilena y la política mexicana: “Rememoramos el gran aniversario matrimonial del 25 de octubre con una gran cazuela a la chilena, en la cual, entre otros grandes amigos de la mexicanidad y la Internacional flamean las presencias de Vitorio Vidali –el Comandante Carlos de la España Republicana–, de José Bergamín, de Mario Contagnana, ya agasajadas con vino de Chile, tinto y ancestral”, contexto en el cual además María Luisa Carnelli, a propósito de la segunda edición del Canto del Ejército Rojo, elogia la obra de Pablo de Rokha comparándola con la del pintor David Alfaro Siqueiros, en un discurso que comienza “Poeta de tono mayor hemos de considerar al autor de Morfología del Espanto y Gran Temperatura. Ningún otro posee actualmente como él acento tan heroico y levantado. Moderno Hércules, desgarró el granito ciclópeo de sus montañas y labra sobre los duros bloques la epopeya” y más adelante prosigue “Sí, efectivamente, así sonó entre los engranajes de la mecánica del siglo, entre los descascaramientos y los oleajes fangosos, la voz del poderoso Walt Withman. Pero en el acento ardido y augural de Pablo de Rokha se reconoce aún mejor la voz de los profetas” para al final concluir “México da en la pintura mural de David Alfaro Siqueiros el equivalente monumental a la poesía de Pablo de Rokha. Nadie adentro o fuera del continente alcanza como ellos el acento, el tono trascendental de la poética”. Después vendrá la visita a Estados Unidos, en cuyas ciudades

californianas De Rokha percibirá ecos de los cantos de Whitman y de las bucólicas de Virgilio, hasta llegar a Washington, el centro imperialista administrativo en que, si bien ya no existen ladrones ni se sienten tiroteos como en la realidad de los mexicanos, esto se debe a que en el Imperio los ladrones, “por negocio y por convicción, se hicieron financistas, es decir, personas legítimamente honradas”. Luego, en el Salón de los Héroes de la Pan American Union, con Juan Ramón Jiménez, el clan De Rokha recita poemas que en realidad resultan llamaradas que incendian los oídos imperiales; e igual desplante ofrecerán en la Universidad Negra de Washington y la Universidad Negra de Howard, actos que el autor describe casi en homenaje a “la tragedia del negro”, que da cuenta de la inhumanidad del capitalismo: “la tragedia negra del negro sin solución en el capitalismo es la prueba de fuego del capitalismo, porque el capitalismo internacional no es humano”, a la vez que “la negrura del fascismo-imperialismo ensucia la gran blancura negra del negro, y Norteamérica, ya partida en dos por la lucha de clases, está rasgada y lllagada en el abismo de la lucha de clases por la herida aterradora que le imprime su hijo, el negro, el ciudadano negro de la larga y ancha Yanquilandia blanca”. Y, cuando frente al Empire States De Rokha recita su Canto al Ejército Rojo y Winétt su “Lenin”, la presencia de Hays, Marión Backract y Margaret Finlay y su admiración hacen sentir al clan que están “tocando precisamente las entrañas de Norteamérica”, que en sus periódicos New Masses y Daily Worker recibirá los libros de ambos con honor. Llegados a La Habana, que el autor describe “profunda y embriagadora como el ron cubano”, el control de Estados Unidos sobre el café y la azúcar y la explotación del capataz son las primeras sensaciones con que De Rokha muestra lo que es Cuba, que “huele a azúcar”, una “azúcar blanca” que es “el pulso del dulce corazón negro de la Gran Antilla”. Ahí, en la Universidad de La Habana, junto a los líderes cubanos Juan Marinello, Blas Roca y Lázaro Peña y otros, recita poemas socialistas que son celebrados con el entusiasmo que en los países anteriores. Sin embargo, en relación con dichos de Winétt luego defendidos, rectificados por De Rokha, sufren ciertas provocaciones que llevan a sus detractores tanto dentro como fuera de Cuba a un intento de cancelar la tribuna que la Universidad Interamericana le ofrece a Pablo de Rokha, pero a lo cual el propio rector de la institución, Octavio Méndez Pereira, se niega argumentando que “Pablo de Rokha no es únicamente un valor continental, es un valor universal, y para los grandes hombres de América la Universidad Interamericana tiene las puertas abiertas, incondicionalmente”. Y la calumnia hacia los De Rokha, extendiéndose hacia otros países, despierta la defensa también de otros exponentes, como la del gran poeta Juan Liscano desde Venezuela: “Hay algo que conquista en Pablo de Rokha. No es su fama continental de poeta, ni el enigma que plantea su obra, harto discutida

–y no siempre con buena fe–, ni es tampoco la ordenación de su pensamiento, ni la dialéctica empleada para acercar el idioma poético al idioma político. No. Lo que más conquista en él es la exuberante y comunicativa plenitud de su vida personal. Esa como maravillosa fortaleza interior que, sobre la tierra, junto a la esposa y a los hijos, florece para el mundo. Lo que conquista en él, primero, antes que lo dicho o que lo escrito, es su propia personalidad humana, el ‘ser’, lo que vive. Lo que expresa su vida. Esa madura plenitud de varón con fe que, en esta época retorcida, constituye actitud ejemplar de hombre”. Continuando su travesía continental, de la estadía en Yucatán, Guatemala, De Rokha, además de denunciar como en toda América el puño opresor de Norteamérica, que en Guatemala es “imperialismo de Norteamérica, asesino de Norteamérica”, referirá que, al reunirse con el embajador Alberto Serrano en un territorio franciscano, lo local religioso se conjugará con lo criollo chileno ofreciendo una mirada de riqueza cultural, pero en la que la pobreza material igualmente se asoma, como en una escena de miseria económica acontecida en un ambiente de gloria cultural: “estamos oficiando una gran misa arcaica, con pollo asado, vino y empanadas a la chilena, antes de ir a enterrarnos y a aterrarnos con el pasado de Guatemala la Vieja, madre de Guatemala la Nueva, en la cual sagrada ciudad de antaño vemos plantado al soldado de guardia del Palacio del Conquistador, todo de cal y canto terrible, a pata pelada”. No a será así en Costa Rica, donde De Rokha y Winétt percibirán una auténtica Arcadia mítica en la que, según ella dice, “hasta la pobreza parece leyenda y mito, juguete tan alegre como una flor... poema y gesto!”. Y no es que a dicha nación el Imperio Norteamericano no la oprima, sino que, nota De Rokha, “este pueblo granjero-chacarero es tan pequeño, tan modesto, tan ingenuo en su vivir agrario” que no se ve afectado por los embates del afán de crecimiento económico que asolan al resto de los países: el pueblo costarricense, aun explotado, no ha perdido “el derecho a la domesticidad agreste”, y en ese detalle dionisiaco fija su fuerte psíquico. Diversas publicaciones, entrevistas y homenajes quedan registrados en el Repertorio Americano. Lo opuesto de Panamá, que “concentra la tragedia de América y a fin de que la imagen colosal resulte en volumen y categoría, el yanqui la parte en dos mitades de carácter antagónico: la mitad grandiosa y la mitad piojosa y tuberculosa”, lo que genera un carácter en las personas que transmite un sentido de explotación ya no sólo moderna sino milenaria, que parece aludir a todas las épocas de explotación del hombre por el hombre. “Yo ignoro positivamente si Panamá está encima del Canal de Panamá, o adentro del Canal de Panamá, o debajo del Canal de Panamá, pero no ignoro que el Canal de Panamá la alimenta y la asesina, como el alcohol a los borrachos, la alimenta y la asesina, engrandeciéndola y empute-ciéndola simultáneamente”, describe De Rokha en una perfecta metáfora de lo que Panamá,

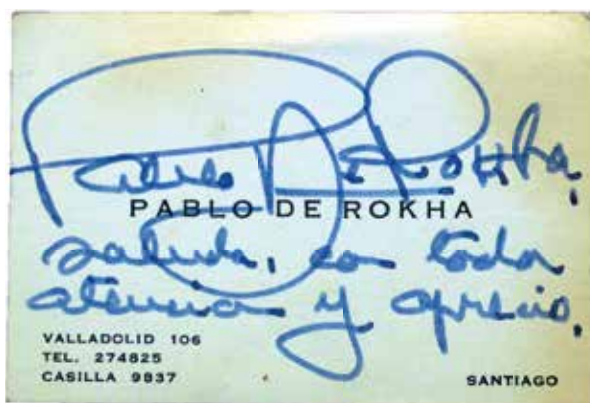
sometida a la industria extranjera yanqui, significa. El caso de Venezuela, a los ojos de De Rokha, no es distinto al de Panamá, solo que en La Guayra, “la gran Capital petrolífera alimentando con oro cochano, con petróleo y petróleo y petróleo, con caucho marcado y reimportado, con mangos, con bananos y con las perlas isleñas de Margarita”, el panorama venezolano resulta mucho más rico en recursos y así en opresión que el de los otros países. En esa atmósfera pestífera de capitalismo descontrolado, el autor experimenta además otras sensaciones, relativas a lo estético y lo literario, y en eso junto a Winétt se encuentran con dos amigos íntimos de Pablo Neruda, lo que deriva en una incomodidad que, posteriormente, le genera una cierta censura a una respuesta en un periódico: “Arraiz, de El Nacional, anuncia y no publica la respuesta, aunque publica mis artículos a toda página”. Pese a todo, él y Winétt recitan sus poemas en el Palacio de Gobierno de Trujillo y en la Universidad de los Andes de Mérida, en intervenciones que despiertan el clamor y reconocimiento populares ante ambos poetas. En Colombia, la tragedia americana, más que en el saqueo de los recursos por los capitalistas industriales, se aprecia en el de la Iglesia, que “aún ensucia esta nación bella y rica, con el Valle del Cauca en el vientre caliente, saqueada y deformada por lo eclesiástico”. Pero el autor lamenta igualmente la impostura de los poetas colombianos, a quienes considera burgueses de buenos modales, que al escucharlo recitar en el teatro de Bogotá lo aplauden fervientemente, “pero con rencor tremendo de burgueses, porque hasta los poetas revolucionarios expresan en formas burguesas contenidos revolucionarios”. En el Palacio de Gobierno de Cali, no obstante, lo llaman “un Maestro de América”. La última parada del viaje de Pablo y Winétt es también el último apartado de la autobiografía de De Rokha, que llega hasta ahí, hasta la Bolivia que, volcánica y milenaria, rica pero hambrienta, “se muere de hambre bajo la plata ferrada de Patiño, de Hochschild, de Aramayo, sus verdugos nacional-imperialistas, lacayos de Wall Street, bajo los látigos del nazi-fascismo degollador, forma de guerra del Gran Capital Imperial de Alemania y sus cómplices de Hitler el asesino, al servicio del capitalismo y el gran bandido demencial de Europa, bajo el puñal corsario y pirata del mercader inglés que es la expresión de la Inglaterra imperialista”. Es curioso que, en el caso de Bolivia, De Rokha hable con mayor fuerza contra las atrocidades del sistema económico, pero ahora comparándolas con las de Hitler sobre Europa y de Europa sobre los pueblos, todo debido a que Bolivia, sometida a la fuerza por un lado del “nazi-fascismo militar o civil” y por otro lado del “imperialismo de Norteamérica e Inglaterra, con el ascenso de Norteamérica en la explotación de las materias primas y en los mercados”, es un país que, dicho por De Rokha, “Se muere de hambre encima de sus riquezas, como toda Hispanoamérica”, al menos la Hispanoamérica que él en sus memorias ha ido abordando. Ya

al bajar del avión en La Paz, Pablo y Winétt notan a los indios desfilar para ellos, y lamentan lo ofensivo de la escena, en la que los reciben con una cena dos personajes, uno apreciado y otro despreciado por De Rokha. Pero a este le preocupa que, ante el panorama, nadie se inmute, ni siquiera el gobierno, que si bien no es opresor tampoco actúa contra la opresión: “el gobierno de Villarroel, que más que un culpable es un irresponsable, que no comete, pero que no impide el asesinato político-militar nazi-fascista, adopta las formas democráticas demagógicamente, a no ser que fuere posible derrocarlo, sino agarrarlo de las entrañas a través de su demagogia y obligarlo a arrojar del gobierno a sus ex cómplices del nazi-fascismo”. Se aprecia en esta crítica a un De Rokha que, con los años, cada vez más, irá denunciando las formas de proceder del comunismo nacional e internacional, lo que en el futuro le costará la brutal traición del Partido Comunista chileno y su oposición a ser reconocido en el periódico *El Siglo*. Desde luego, su último párrafo de la autobiografía culminará agrediendo a los traidores a la causa proletaria, que en Bolivia desatan los mismos estragos que en el resto del continente que el clan De Rokha ha visitado, y en los cuales ha sentido la paradoja de vivir el buen trato y la gracia hotelera paralelamente a la consciencia de saberse en una América devastada por su falta de unidad: “Y mientras las tesis concretas del PRI golpean con violencia la meseta, acaso con puñetazo precipitado, y los esclavos de Norteamérica, como trust, como carteles, como pools, o como monopolio, traicionan la patria envueltos en la bandera de la patria, encima de un gran pueblo hambriento y heroico, piojento y heroico, mugriento y heroico nosotros nos morimos también de hambre y de asco, en uno de los mejores hoteles de Bolivia”.

La autobiografía *El Amigo Piedra* de Pablo de Rokha, más que sus memorias, podrían ser consideradas un tratado de los asuntos continentales que, hacia mediados del siglo XX, cuando la escribió, interesaban a su autor. Entre esos temas estaban los que el propio Homero en la *Ilíada* infunde para la épica: la historia, la política y la economía. Pero, al igual que aquel, De Rokha, aun al escribir su propia historia en relación con la política y la economía, no puede evitar integrar la poesía: el estilo en que relata sus procesos afectivos, laborales y literarios es, ciertamente, poético, a veces incluso con faltas a la gramática, con tal de expresar la idea con la mayor potencia posible. Esto nos sugiere una cuestión ineludible: su vida y su obra estaban intrínsecamente involucradas una a la otra, y de hecho su vida, desde su niñez, parece anunciar el principio de su obra, así como su obra, hasta sus poemas de tragedia individual que implican la tragedia colectiva, parece anunciar el final de su vida. Un final que, precisamente, comenzará después del viaje y su *Interpretación Dialéctica de América* con que *El Amigo Piedra* cierra sus páginas: su punto inicial será la muerte de Winétt, la Beatriz del poeta, y a su vez el centro de admiración del mismo, si consideramos todo el honor que, no solo en tanto mujer, esposa



y madre, sino además en tanto poeta enviada junto a él en una misión cultural por el continente, el Amigo Piedra le retribuirá como parte del clan De Rokha. Clan que vuelve lo rokhiano algo mayor que un adjetivo en relación con Pablo: en su autobiografía, lo rokhiano deviene, efectivamente, un concepto artístico, dirigido en específico a la poesía, y que concierta los esfuerzos de la totalidad de los miembros del conjunto. Es así como estas memorias trazan, a partir de la historia personal, lo universal: la búsqueda de una redención respecto de, para decirlo con Karl Marx, el pecado original del dinero y su expresión más evolucionada, el Capital, cifra de lo peor del humano, el egoísmo, la impostura, la deslealtad, males que De Rokha y Winétt vivieron en carne propia, sea del mundo, sea de sus propias familias chilenas.



a Maria Eugenia
Segovia, su amiga
y le agradece la
atención, con genti-
lísima.
Santiago 13-III-62



1. ESTADIO: "L I C A N T É N"
EN EL PROXIMO NUMERO



MULTITUD

PABLO DE ROKHA

CONQUISTA Y DEFENSA DEL ESTILO

(12) Poetas Hispanoamericanos Antología Editada por H. R. Hays Prensas de la Universidad de Yale

Ramón López Velarde (México), Luis Carlos López (Colombia), Vicente Huidobro (Chile), Eugenio Florit (Cuba), Jorge Luis Borges (Argentina), Jorge Carrera Andrade (Ecuador), José Gorostiza (México), Pablo de Rokh (Chile), Nicolás Guillén (Cuba), Pablo Neruda (Chile), César Vallejo (Perú), Jacinto Fombona Pachano (Venezuela).

HUNGARIAN literature, European literature, has within its fold the literature of a great nation, the literature of a people who have been the center of the world's attention for the last half century. It is the literature of a people who have been the center of the world's attention for the last half century. It is the literature of a people who have been the center of the world's attention for the last half century.

[illegible][illegible]

5^a. EPOCA - AÑO V - Nos. 56-57-58 27 DE NOVIEMBRE DE 1943
59-60

**Inéditos manuscritos y tipografiados donados al Archivo del Escritor
de la Biblioteca Nacional por su hija Lukó de Rokha**

1. “Abrazo a Ricardo Marín”: Santiago de Chile, 1 de junio de 1967.

En el manuscrito inédito del 1 de junio de 1967 titulado “Abrazo a Ricardo Marín”, datado el 1º de junio de 1967, Pablo de Rokha le rinde honores al poeta chileno contemporáneo y revolucionario Ricardo Marín, muerto por cáncer a sus cincuenta años de edad el día anterior. Su único libro de poesía publicado fue *Sobre la piedra*, pero cuenta con otros cuatro inéditos, todos de carácter épico en la línea de la historia y la política y las cuestiones culturales: *América tostada*, *Minero del Carbón* o *La Cuenca*, *El Buen Soldado* y *Oda Mayor*, este último acerca de la Revolución Rusa y las Guerras Mundiales, y del cual De Rokha publicó fragmentos en *Revista Multitud*. En su homenaje a Marín, enaltece la gallardía del poeta muerto y le reconoce un papel protagónico y responsable en la lucha social del pueblo oprimido, lejos de lo que él denuncia la bohemia trepadora del mundo literario, para terminar escribiendo “Por lo tanto lo abrazo muerto, y, muerto, lo declaro un camarada de epopeya, por los siglos de los siglos, con su poesía, a la vanguardia de su despedida, cayendo eternidad adentro”. En el texto, De Rokha, a la vez, injuria a quienes criticaron a Marín, aunque sin nombrarlos, solo describiéndolos arrebatadamente como una masa resentida, la de “la crítica nacional”, administrada por “los eunucos y los sirvientes de los eunucos, recibiendo los estipendios simoníacos de sus patrones cosmopolitas”. En una clara alusión al crítico literario Hernán Díaz Arrieta, al cual Gabriela Mistral se había referido en duros términos, y al periódico *El Mercurio*.

2a. “Anito se confiesa”: sin lugar ni fecha, pero posterior a la Segunda Guerra Mundial.

En el manuscrito inédito “Anito se confiesa”, sin lugar ni fecha, pero, según su contenido, posterior a la Segunda Guerra Mundial, Pablo de Rokha se refiere al personaje Anito de la *Apología de Sócrates* de Platón, considerándolo, en tanto acusador de Sócrates, una representación de diversos males sociales de la política y la historia y los actores humanos que los provocan: es un agente de la “cola de rata del Imperialismo” de la “Curia fascista” que, sirviente del Dios y del Diablo, enmascarado, penetra las esferas democráticas del proletariado. De Rokha, erudita y universalmente, a propósito de hechos y libros conocidos, asocia a Anito con distintos personajes reales y ficticios pasados y presentes, con el fin de ofrecer una especie de arquetipo que integre en sus atributos los vicios sociales y culturales que oprimen la civilización, torciéndola, dislocándola hacia un futuro de desesperanza que, bajo el “Imperialismo Internacional”, podría culminar en la “tercera guerra mundial”. A este respecto, De Rokha describe la situación fríamente: “En el frente de combate ‘cultural’ están los literatos y los abogados usufructuarios o ingenuos, y a la espalda: las cacerolas y las bayonetas”. Y recuerda que, en su visita de 1944

y 1945 a USA en compañía de su esposa, la poeta Winétt de Rokha, en “el hermoso país de Lincoln, de Jackson y de Jéferson”, sin embargo “contemplábamos con espanto los rebaños de literatuelos y abogadillos ‘vendepatrias’, que recorrían, aparejados, y en manada de chatarra sin porvenir, las tierras erguidas de dólares y de ciudades tentaculares...y gobernaba Roosevelt que era un grande hombre”.

2b. Sin título: sin lugar ni fecha, pero posterior a China Roja.

En un manuscrito inédito sin lugar ni fecha pero posterior a la aparición traducida al chino de China Roja, Pablo de Rokha, poco antes de su suicidio y con el suicidio de Violeta Parra recién ocurrido, señala que los Cuatro Grandes de la Poesía Chilena de su tiempo “no son cuatro grandes”, y que “les sucederían Mahfúd Massis, Gonzalo Rojas, Mario Ferrero, Alfonso Calderón, Enrique Lihn, un poeta valioso, modesto desconocido, de Valparaíso, Guillermo Quiñonez y un poeta joven de Chile, Alfonso Alcalde, todos con sentido de la responsabilidad heroica que entraña la gran tarea estética, la gran tarea de matarse y resucitarse en el estilo”. Entre alusiones positivas principalmente a filósofos de la Grecia Clásica y con una mirada negativa a la poesía medieval relacionada con la escolástica, De Rokha procede a argumentar su convicción en cuanto a la poesía chilena, primero diciendo sentirse decepcionado de la mayoría de sus colegas contemporáneos y después poniendo su obra como caso no valorado en Chile, aunque sí en China pero no en español: “En Chile no, fuera de Chile es probable la ‘Antología de las Obras Completas de Pablo de Rokha’; ¿en español?, no lo aseguraría; hoy por hoy se me traduce al checo, al alemán, al sueco y se me tradujo al chino (‘China Roja’), al francés, al ruso y al inglés (antaño y fragmentariamente en los dos últimos idiomas, por Rokotov y H. R. Hays)”, escribe De Rokha, y lamenta carecer de “editor en castellano para una ‘Antología de las Obras Completas’”. Luego procede a enumerar sus mejores libros de poesía que por esos años había publicado y de todos afirma, “como en el poema de Pezoa Véliz: ‘nadie dijo nada’”. Ese era el panorama autorial personal con que De Rokha en esos años finales de su vida cargaba auestas, pero del cual nunca quiso exiliarse, debido a cierta atadura nacional que lo mantenía en Chile: “¡Si no tuviera las cadenas sentimentales, tan idolatradas, adentro del viejo y terco corazón viejo, yo que amo mi país colosal, tanto, me expatriaría y ya que no he podido morir por la Revolución, aquí, iría a morir en donde se muere por la Revolución libertadora de todos los pueblos del mundo!”. Cierra la nota contando que viene llegando del entierro de la heroica folclorista Violeta Parra y de darle “un abrazo franco” a su hermano, Nicanor Parra, cuya “condición de antipoeta” desestima.

3. Borrador de la parte dedicada a Bolivia en El Amigo Piedra.

4. “A Winétt y Pablo de Rokha, Santiago”: carta de Gabriela Mistral, desde Petrópolis, Brasil, el 20 de febrero de 1943.

5. Dos artículos sobre Pablo de Rokha: uno por Alfonso Alcalde de 1968 y otro por Humberto Díaz-Casanueva de 1950.

6. “Carta al fantasma, sobre la decadencia artística y política de la República”: sin lugar ni fecha, pero quizá de 1950 o posterior.

En el manuscrito inédito “Carta al fantasma, sobre la decadencia artística y política de la República”, sin lugar ni fecha pero probablemente de 1950 o posterior debido a la referencia que hace al Premio Nacional de Literatura de José Santos González Vera de ese año, Pablo de Rokha se dirige a lo que parece ser un anónimo, al que a veces llama Narciso y con epítetos ofensivos, y que le ha enviado un escrito en el cual nota todos los males que rodean y someten a la poesía chilena y sus exponentes más destacables, De Rokha uno de ellos. El texto se trata, por supuesto, de una alegoría a propósito de los agentes del arte y la cultura que socavan a los buenos escritores. En el fondo, y como desde las primeras líneas se entiende, De Rokha intenta poner al desnudo a un Chile que presiona a sus artistas hacia miserias materiales y espirituales que los socavan (otro tanto esgrime Ezra Pound en su poema de 1913 titulado “Salutación Tercera”, solo que contra los críticos literarios de *The Times*). Bajo la acción de ese agente encubierto que De Rokha pone por interlocutor, critica la instauración de males entre los que incluye el Premio Nacional de Literatura de Chile, que él recién recibiría en 1965. Se muestra, desde luego, molesto de que en 1950 se le concediera dicho premio a José Santos González Vera, cuya obra considera poco ambiciosa: “Ese pequeño arte [ilegible] y ruin, producto del manoseo y el baboseo académico, ‘sencillo’ como un asno, sin ‘complicaciones’ por incapacidad de lo difícil del gran estilo en la literatura anarco-trotzquista, y negativo por escepticismo, le seduce a las [ilegible] comandadas por Ustedes”. Todos estos errores propios de la ceguera en la percepción de la perfección de la literatura, De Rokha se los achaca a su “Narciso” por motivo de algo que la República ignora, y que es que un fantasma, el del imperialismo internacional, aburguesa la calidad artística y también a sus receptores, de manera que estos se vuelven meros instrumentos de una fuerza superior y terrible que azota a Chile y Latinoamérica y el resto del mundo: “Es el reflejo en la literatura de la caída general de Chile. Unicamente que Ustedes son los instrumentos. Herramientas viles, sin duda, [ilegible] ruines del proceso tremendo que les escoge como sus personeros porque Ustedes lo merecen, Narciso”.

7. “Carta chusco-trágica al Dr. Delbes, en Santiago”: sin lugar ni fecha, pero con el clan de la familia De Rokha ya formado.

En la carta-poema inédita “Carta chusco-trágica al Dr. Delbes, en Santiago”, sin lugar ni fecha pero con el clan de una familia ya formada, Pablo de Rokha, entre preguntas sobre la vida de su interlocutor y afirmaciones en torno a la propia y señalando vicios literario-políticos y a otros poetas, se dirige a un tal doctor Delbes de Santiago en un estilo de expresiones y referencias chileno-criollo bastante coloquiales: “¿Qué es de tu gran vida / querido Fernando? / Prefieres del tinto, / prefieres del blanco, / chicha con naranjas, / guindado o apiado, / chacolí del seco, / guachucho, guarapo, / añejo caliente, / de Illapel o el Huasco, / pisolabis fuerte / con ruda y con ajo?”, empieza el texto, con el poeta dando cuenta, como lo hiciera en “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile”, de su gran conocimiento etílico y gastronómico de la cultura nacional. Pero luego sigue con una pregunta que, aun conectada con ese imaginario, pasa a la cuestión existencial propiamente rokhiana: “¿O es que bebes agua / como los caballos, / sin saber si mueres, como un tal marrano, / de una hidropesía, / de eructo o de flato / vaciándote solo / de puro pazguato, / abstinentemente engendro / de rata y de santo?”. Sin silenciar el tema de las comidas y las bebidas, De Rokha en la carta-poema alude a personas de su contexto, como Pablo Neruda, de quien escribe, desde luego, sarcástica y ofensivamente: “Neftalí ha caído / con la boca abajo, / rompiéndose el bulbo, / como por milagro, / mostrando ‘la cosa’, / dando grandes saltos, / luciendo el... postrero, / de fifi pintado, / angelito lindo!, / con inmenso escándalo”. Y acomete igualmente contra la poesía del Partido Comunista, diciendo “litro y versos malos / y un bribón podrido / comiendo y tomando / con plata del pueblo, / litro y versos malos, / ‘litiando’ al Partido, / y manoseándolo / con sus sucios cómplices / manchándolo, usándolos!...”, mientras habla de sí mismo junto a su familia “del gran clan rokhiano” y reivindicando su papel circunstancial de roto del pueblo que, a la manera de un Zaratustra nietzscheano apartado de la civilización, construye “montañas de años, no ‘versos del pueblo’” en su talante “del ‘roto’ criado / en la gran montaña”.

8. “Crítica y autocrítica”, reflexión artística en torno a ideas rokhianas sobre estética ya abordadas en Arenga sobre el arte: Santiago, junio de 1961.

9. “Curas y letrados”, ensayo respecto de la situación de asuntos literario-políticos a propósito de la influencia eclesiástica en Colombia, o sea un tema que, de alguna manera, ya

se refiere en la parte sobre Colombia que aparece en Los cinco estilos del Pacífico: sin lugar ni fecha, pero durante o posterior a la gira de De Rokha por América.

10. Ensayo respecto de la política y la economía en el comunismo y el capitalismo dentro del contexto de las revoluciones y guerras mundiales del siglo XX, con ideas y datos no distintos a los aparecidos en Los cinco estilos del Pacífico: sin lugar ni fecha, pero posterior a la Segunda Guerra Mundial.

11. “Don Juan de Dios Alvarado se está muriendo”, borrador del apartado homónimo en El Amigo Piedra: sin lugar ni fecha.

12. “Don Lucho Contardo”, borrador en el que se describe al personaje don Lucho Contardo, ya aparecido en “Tonada a la Posada de don Lucho Contardo”, de 1965: sin lugar ni fecha.

13. Prosa poética amorosa dedicada a Winétt de Rokha ya fallecida: sin lugar ni fecha, pero posterior a 1951.

En el manuscrito inédito sin título que empieza “Relumbra tu figura en condicion de estrella, de religión sin religión, de aurora o gran espada, y emerges de entre los mitos antiguos a la manera de las epopeyas”, Pablo de Rokha, posterior al año 1951 de la muerte de su esposa, la poeta Winétt de Rokha pero sin que sea posible especificar el año exacto en que escribe, le dedica a ella lo que parece ser un poema en prosa con nostalgia de la compañera y a la vez una sublimación de lo que ella, ausente, llegará a convertirse en un futuro que, dado el estilo poético del homenaje, resulta difícil de establecer si se refiere al mundo exterior de la poesía chilena o al mundo interior de sus sentimientos. En cualquier caso, sus renglones dan cuenta de la tristeza del esposo en su viudez y el esfuerzo por, en páginas plasmadas con tres lápices de colores distintos que en la medida en que el texto avanza evidencian ir gastándose, traer de vuelta a la existencia, ahora en la literatura, al ser amado y admirado que murió en lo material pero sigue influyendo en el estado de consciencia de su reivindicador. Hacia el final, se lee: “ahora todo funciona como imponderable; y sonando a la manera de las estatuas atardeciendo, el sol oblicuo de tu nombre se impone a las generaciones”, lo que constata la convicción de De Rokha tanto en vida como en muerte de Winétt acerca de su imponderable trascendencia en el porvenir.

14. “El cafetal florido de Costa-Rica”, borrador de carácter anecdótico seguramente escrito durante la estadía de Pablo de Rokha y Winétt de Rokha en Costa Rica ya aparecido en la parte dedicada a Costa Rica en Los cinco estilos del Pacífico: sin fecha ni lugar, pero del tiempo de la gira de De Rokha por América estando en Costa Rica

15. “El día inmenso”: sin fecha ni lugar, pero posterior a la Segunda Guerra Mundial. En el poema inédito “El día inmenso”, sin fecha ni lugar pero posterior a la Segunda Guerra Mundial dada una mención a Ana Frank muerta en Auschwitz, Pablo de Rokha asombra con palabras e imágenes poéticas que, pese a no haber sido publicadas, no están para nada bajo del nivel de sus mejores escritos conocidos. El texto, en su primera estrofa, de versos largos, de estilo bíblico, empieza: “Nace el hombre bañado en sangre (la cabeza de dios entre los dientes), nace, y naciendo nacen / todas las victorias y todas las derrotas de adentro del dolor y del terror humano, transformándolo en flor, de adentro de las fuerzas tremendas del luto y del llanto del destino / social de las formas náufragas, de adentro del subterráneo / de lo arcaico desesperado que se derrumba, nace rugiendo y uniendo lo contradictorio en la historia de una gran batalla embanderada de horrores, / que es la verdad popular de los trabajadores y las revoluciones, y muere en héroe o perro hambriento o bruto inmundo o águila”. Luego prosigue refiriendo los horrores del capitalismo y el imperialismo bajo la metáfora de que las guerras de los líderes de la humanidad no estalló meramente en los territorios de las naciones enfrentadas sino, trágicamente, en la vida de las personas, cuyas desgracias el poeta va describiendo dolorosamente entre el hambre y el genocidio. Con todo esto, forja la alegoría que, ya desde el título y en especial en los casos macabros abordados, imagina la vida entera pensada como un día inmenso, el del nacimiento a la civilización, a la cual se llega mediante los estertores del parto y el ingreso a un régimen de ciclos vitales que, en el fragor de la política y la historia, trazan sin embargo agonías infinitas.

16. “El matrimonio literario”, borrador de la parte dedicada al matrimonio entre Pablo de Rokha y Luisa Anabalón-Sanderson y el rechazo por parte de la familia de ella que esa unión enfrentó: sin lugar ni fecha.

17. ¿Borrador de El Amigo Piedra?

18. “El revólver de la opinión pública, apunta a una figura de humo”: sin lugar ni fecha. En el manuscrito inédito “El revólver de la opinión pública, apunta a una figura de humo”,

sin lugar ni fecha rastreables en el documento pero posiblemente del tiempo en que el poeta ya era considerado un escritor polémico dentro de los exponentes de la poesía chilena de ese entonces, Pablo de Rokha, brevemente, reflexiona sobre la expresividad y su receptividad en el ámbito literario. Así, empieza diciendo: “Todo mi drama consiste en que la tragedia del yo al anhelar expresividad, choca con las formas de las cosas, y con los hábitos”. Sin embargo, incluye referencias a su adolescencia que hacen pensar en que el texto pudiera constituir un borrador no integrado a su autobiografía *El Amigo Piedra*, en especial porque al narrar eventos de su juventud, en este caso relativos a la incompreensión del mundo familiar respecto de su propio espíritu literato, emplea la misma primera persona que en dicho libro: “Padre y madre, parientes, todos, con asombro, se confunden, confundiéndome, y la confusión del ambiente, me impide ver la llama directa, que emerge buscando voz, entre el desorden, desde el oriente espiritual, que arrastro”. Finalmente, y relativo a la soledad en que esa “opinión pública” lo recluye, De Rokha expresa la inefable: “Acometido por un infinito [ilegible], soy aquél que sabe lo que no sabe, y, se comprende solo”.

19. “El vendedor de cuadros y el forjador de mitos”, borrador de la parte dedicada al trabajo de Pablo de Rokha como vendedor de pinturas en *El Amigo Piedra*: sin lugar ni fecha.

20. Autoentrevista: sin lugar ni fecha.

En el manuscrito inédito sin título que comienza con la pregunta “–Quisiera que me explica su posición trágica y dionisiaca frente a la vida?”, sin lugar ni fecha en el texto, pero, según se infiere en la tercera pregunta, posterior a la polémica con Pablo Neruda, Pablo de Rokha se autoentrevista a sí mismo en seis preguntas cuyas respuestas él desarrolla mayoritariamente en la línea de su pensamiento filosófico. Ningún tema que ahí aparece es nuevo en sus escritos, pero cabe destacar el de la última pregunta, sobre su opinión respecto de la Revolución China, con la cual guardará estrecha relación hacia el final de su vida, cuando visite la China maoísta y traduzcan su obra *China Roja*. En ese libro de poemas en honor a Mao Zedong y su Revolución, De Rokha aborda la situación de China con una familiaridad que, de alguna manera, hermana el proceso chino con una posible realización del mismo en Latinoamérica, por lo que cuando el poeta se autopregunta “¿Cree Ud. que la Revolución China es adecuada para América Latina?”, resulta pertinente conocer su respuesta, que empieza “No; yo respeto profundamente a los Héroes y Líderes chinos, que son la expresión histórica del pueblo chino y se reflejan en el pueblo chino” y después argumenta esa negativa agregando: “pero cada pueblo ha de hacer su revolución de acuerdo con sus condiciones objetivas y subjetivas, coexistentes; China es China y Cuba es Cuba”, consideración que nos reafirma cuánto las ideas de José Martí en Nuestra

América venían influyendo, quien en ese dicho coincide con la lógica que afirma que la liberación de América no debía imitar moldes europeos en su proceder, sino surgir de la propia tierra del continente.

21. “Epopeya del universo”: sin lugar ni fecha.

En el manuscrito inédito “Epopeya del universo” (título que ya había usado en la publicación de poemas en la revista *Multitud*), sin lugar ni fecha pero de los tiempos de adultez y acaso inicial vejez del poeta, Pablo de Rokha escribe una autoentrevista que empieza sin una pregunta, sino con una breve reseña de su recorrido de sur a norte del territorio de Chile, para a continuación dar paso a una pregunta del supuesto entrevistador: “¿Su impresión?” –“Miseria sobre miseria; un gran potencial económico, cultural, humano, desintegrándose de arriba abajo, un campesinado heroico y oscuro, sin organización, huérfano, en gran orfandad y un proletariado que sufre y produce, creando bienestar ajeno”. Más adelante, resulta interesante que De Rokha vierte su opinión sobre la escuela pública en su época elevando la educación chilena por encima del resto de la americana, y en ello aprovecha de considerar en el chileno promedio la cualidad del autodidacta, que, desde luego, es la que caracterizó casi toda la trayectoria del Amigo Piedra en tanto poeta y teórico: “En Chile se lee bastante y la ‘Escuela Primaria Chilena’ es la primera de América, pero... la población escolar rebasa tremendamente la capacidad de matrícula. Somos un país hecho de auto-didactas. El coraje aventurero del chileno se refleja en la formación humanística y en la creación...”. Hasta ahí, donde el texto acaba, De Rokha no ha mencionado nada que pueda justificar la elección del título del comentario, pero se infiere que originalmente había una pretensión, como en otros libros de poesía, de enunciar aspectos de la chilenidad en una dimensión universalizante.

22. “Himno a las murallas desesperadas de Talca, a principios del siglo XX”: sin lugar ni fecha.

En el manuscrito inédito “Himno a las murallas desesperadas de Talca, a principios del siglo XX”, sin lugar ni fecha ni referencia intratextual que pudiera sugerir el momento en que fue escrito, Pablo de Rokha elabora una hermosa memoria de su vida de niñez y juventud familiar en la ciudad del título. Resulta interesante que esta especie de borrador que quizá el Amigo Piedra en algún momento pensara incluir en su autobiografía, está redactado en tiempo presente, de manera que, en el De Rokha niño y joven de las andanzas que describe, es posible advertir también al adulto, notando un campo melancólico persistente que rodeaba a ambos hombres, el hombre del pasado y el que escribe. El texto empieza: “Como yo vengo confuso y triste de tantas grandes cosas, la ciudad me parece sola”, tras lo cual el autor se muestra extraño al entorno familiar cotidiano: “no entiendo nada de todas estas cosas, en las que se disuelve

mi tremenda conciencia pequeña, de niño”. Estas descripciones de ánimo, junto con las de la ciudad, hacen sentir a De Rokha un atisbo de prisión que, en algún grado, recuerda el sentir del Hamlet shakesperiano respecto de Dinamarca al asestar que toda Dinamarca le parecía una cárcel pero que él podría habitar una cáscara de nuez y aun así saberse señor de un espacio infinito: Pablo de Rokha, hamletiano y existencial, no puede evitar confesar, en esa línea, que “Entiendo amurallada a Talca, acorralada y polvorienta, entre sus grandes muros de piedra y ladrillo, que se deshacen como adobes, y sé que no hay murallas”. Por supuesto, la alegoría de las murallas desesperadas nos remite a otro tópico literario trascendente: el de las murallas de Troya, que, al igual que estas otras de Talca, encierran hombres gallardos, en este caso el propio poeta, que, según asume, ya a la edad de 7 años, definen su carácter riguroso, de quien va “montando en mi potro de fuego, predominando, como conquistador, bramando y tronando”.

23. La gente chilena, esbozo de novela escrito en un sencillo cuaderno marca Torre de 40 páginas, pero cuyo contenido resulta ilegible debido a manchas de líquido esparcido en la totalidad de su extensión: sin lugar ni fecha.

24. Bajo el signo de Cormorán, y dirigido por Pedro Lastra, la Editorial Universitaria, inició sus publicaciones con “Canciones Rusas”, por Nicanor Parra, acaso el mistificador más idiota y más canalla que ensucia Chile en este instante. Ahí, por ejemplo, está la “Cueca de los Poetas”, una imbecilidad bruta y criminal en contra de De Rokha. Yo la conocí, después de haber recibido el abrazo del aventurero, en el funeral de Violeta, gran mujer chilena, gran artista y gran amiga, asesinada, por suicidio, por la familia usufructuaria.

Todos mis libros me son solicitados, por teléfono, minuto a minuto, pedidos en los mercados usureramemente librerías; el Viernes 15 de Septiembre, una hermana mía compró los pocos ejemplares que encontró de el “Canto del Macho Anciano” y de “Epopeya a las Comidas y Bebidas de Chile”, editado por la “Editorial Universitaria”, la cual afirma que mi libro no se ha vendido.

Viudo, solo, viejo, con 73 años y medio, encima del esqueleto en contratiempo de ancianidad y el pellejo de acero, ya sufriendo el garrotazo final del destino, preparándome a entregar las herramientas, de pié, rabiosos, varonil, chileno, con 37 libros, 6 hijos (Carlos está muerto), 16 nietos, 3 bisnietos y Sandrita de cortos 5 años, a la orilla de expatriarme, de morirme de hambre, de suicidarme, si la “pensión” aquella, no saliera, viviendo del recuerdo de Winétt, la gran poetisa de América, no existe una “Antología de las Obras Completas de Pablo de Rokha”, que ha cantado épicamente, como varón y no como maricón, a su gran patria chilena, a Chile, en 37 libros.

PABLO DE ROKHA

25. “Saqueo y asesinato de la Araucanía”

Entre los textos recogidos por Naín Nómez en *Obras Inéditas* de Pablo de Rokha, publicado por LOM Ediciones en Santiago de Chile en 1999, muchos textos poéticos y ensayísticos podrían reseñarse en razón de completar un corpus rokhiano de inéditos que, críticamente, pueda integrarse a los libros esenciales que el escritor entregó a la imprenta. Sin embargo, mucho de dicho material literario consiste, según Nómez determina, en “escritos inconclusos, producidos probablemente en su mayoría durante los últimos meses de vida entre 1967 y 1968, y en los cuales aparece como un motivo reiterado la visión de un mundo agonizante destruido por el avance apocalíptico del capitalismo”: es decir, y en lo que a poesía respecta, pese a la ambición de poemarios inconclusos como *Infinito contra infinito* y *Rugido en Latinoamérica* y sus epopeyas de héroes y empresas materialistas perfectamente abordadas en torno a las luchas políticas de América y el mundo, no se trata de creaciones muy diferentes de las que, en obras de mayor envergadura, De Rokha en vida publicó. Salvo acaso una: el poema “Saqueo y asesinato de la Araucanía”, quizá el único texto poético en que el compromiso por la liberación de los pueblos se encarga también de la cultura mapuche y los conflictos históricos que, desde la conquista occidental española hasta el capitalismo imperialista estadounidense, ha ido sufriendo. En un estilo chileno que a su vez integra palabras mapuche, el cántico empieza con una visión notable: “Cruzando los siglos tronchados, a pata pelada, lo milenario, lo amarillo, lo degollado, lo polvoroso e infinito de las trutruacas del mapuche, dan la tónica sepulcral a la desgarradura popular de Chile”. Luego, prosigue con los invasores alcohólicos que saquearon la Araucanía en lo que De Rokha denomina “la más espantosa e impune cacería de criaturas”. Pero el poeta reivindica la lucha del pueblo originario que ocupa el tema de su poema en una fórmula característica con que De Rokha en su obra suele encarnar la identificación de los grupos americanos devastados: “el poncho es una gran mortaja o una gran patada a la faz de la República” escribe, destacando la vestimenta mapuche en tanto oposición misma a la República de Chile que, en tiempos modernos, “sicario del gran Capital Internacional, guerrero y campeón del asesinato de los pueblos hambrientos!”, continúa el genocidio de los indígenas que el hombre blanco tres siglos atrás inició. El llamado estilo de masas rokhiano y su expresión literaria en el rescate de los elementos materiales de la vida del oprimido, así, funciona en relación con el pueblo mapuche, como operaba, por ejemplo, en la descripción de los objetos materiales del pueblo chino en *China Roja*. Y es que de Rokha, afecto a la tierra de Licantén y el Sur de Chile, no puede dejar de percibir en el mapuche el sello de lo popular, solo que en una medida germinal que remite a lo chileno primigenio: “los soldados americanos del Arauco inmortal, acumularon el cuerpo del pueblo, el ser popular, íntegro y categórico de hechura, las almas de las masas físicas y, al enfrentar al invasor, en aullido en precipicio, estrellándose de montaña en montaña, dio el lenguaje total de la libertad y la dignidad humana y la lección de honor de la época y fue vencido el héroe-mártir; de adentro del crujimiento de esqueletos,

emergió lo chileno”. En ese contexto histórico apocalíptico que Pablo de Rokha, recordando al poeta fundacional Alonso de Ercilla y Zúñiga, aun a costa de anacronismos ideologizados, desentierra para retratar desde una interpretación dialéctica a los héroes oriundos de la Araucanía, ciertamente, la obra rokhiana contempla lo chileno en una integración que se nos ofrecería interétnica, pero de la cual el poeta, sumando entre sus precedentes a Winétt y a Recabarren, constata no ser el único en poetizar y politizar, de manera que su épica araucana implica una consciencia que, si bien en su época carecía de una defensa comprometida, en el pasado y presente nacional cuenta con más precursores que De Rokha: “Sólo los hijos de Recabarren le abrieron los pechos fraternos en el Congreso de Traitraico, y Winétt los inmortalizó en la lengua épica de ‘Abrazo o Racimo’, cantando el antaño vernáculo de Arauco y clamando su gran congoja, gritando su gran miseria, bramando su gran angustia”. En su calidad de inédito, “Saqueo y asesinato de la Araucanía” sugiere una mirada humana que, culpando a la Europa occidental y el Chile estatal, condensa la colonización de todo el pueblo mapuche en un solo símbolo trágico universal: el descubrimiento y la conquista de América, aún presente en el siglo XX en el que vivió Pablo de Rokha.

26. Prólogo a la obra Defensa del Ídolo de Luis Omar Cáceres. Inédito, 6 hojas.

No es la norma fluida y fácil; es la construcción estricta, dura, eximia, del cristal que siempre deviene geometría, de calidad alta o baja; el instinto en anhelo de subordinación a la matemática del instinto poético.

Aquella flor cerebral termina recogiendo lo cósmico del ser consciente. Su luz abstracta, caminando por lo subterráneo del hombre, partió en triángulos trágicos todo lo redondo y giratorio. Ahora, en la periferia expresiva, sus vértices clavan. Hoy el lenguaje durísimo, logrado a expensas del asesinato de los sentimientos en homenaje a un orden único de materia buscada y hallada en la disciplina más definida: “Defensa del Ídolo”. Y también, el hueco de viento. Es natural, pues, que subsiste aún en Cáceres la palabra desorientada e incapaz del cometido expresivo, la materia muerta del pastiche verbal, la prosopopeya temática, resolviéndose en énfasis romántico, dramático; (“Anclas Opuestas”). Pero si domina un sentido de cadena, orgánico, es porque la voluntad constructiva es fuerte.

Adentro de aquel recinto de maquinarias, la muy delgada atmósfera atraca la garganta y el orden adquiere su terrible y flagrante predominio.

Ubicado en los estadios anticipados del artista definitivo, estruja su material acerbo, pero no siniestro, extrayéndole sus grandes síntesis. Contraria, entonces, la epifanía de los poetas indolatinos, abundantes y verbalistas, abundantes no, superabundantes, es decir, desordenados, con mucho caos adentro, con mucho mito adentro, con la volición magnética, sin

estructura. Cabría el peligro, el espanto, el abismo por agotamiento de substancia de empresa. Pero es tan insistente en Cáceres la dirección que imprime a la dignidad y a la ansiedad arquitectónica, que el manantial interno no se demuestra en la frecuencia caudalosa, sino en la presencia restringida, difícil, trabajada y solitaria del hecho artístico.

Más que el artista realizado, es, aún, el artífice neo-gótico, más que el artista verificado, de gran envergadura épica, es, aún, el orfebre y el ardiente miniaturista de la inmaculada alcuernia.

Un yo labrado solo, pulido, pero no marchito, ungido de labores y de la escritura prolija del silencioso. Y he ahí que los métodos anhelan romperse sin disgregarse, abrirse sin deshacerse, para que avance por ellos la poderosa multitud del mundo, y una gran figura de escritor que busca su estilo definitivo.

Ahora encontraremos su génesis, ardiendo, sola, adentro de aquella astronomía nocturna.

PABLO DE ROKHA



COLOFÓN

Agradecimientos a Lucy Hernández Díaz, conocedora de la obra de Pablo de Rokha, por la paciencia y perseverancia con que revisó los originales. Al poeta Miguel Naranjo, que recopiló y custodió los archivos fotográficos de la presente obra. A Silvia Salazar Véjar y César Soto Guzmán, por la conservación de las ediciones originales. Al poeta Miguel Lahsen, por su colaboración en la redacción definitiva de los textos; y, al historiador Víctor Manuel Avilés, autor de la obra “De Curicó a la Costa”, por su aporte revelador de singulares detalles en la vida y obra de Pablo de Rokha.





ÍNDICE

Prólogo	5
Conclusión	26
Introducción	28
Versos de Infancia	51
Sátira	55
El Folletín del Diablo	60
Chile Agrícola	63
Los Gemidos	64
Cosmogonía	68
U	72
Satanás	76
Heroísmo sin alegría	82
Suramérica	90
Carta a José Ortega y Gasset	102
Ecuación	106
Escritura de Raimundo Contreras	108
Jesucristo	113
Los 13	119
Mitología de la mujer embarazada	121
Oda a la memoria de Gorki	121
Moisés	124
Imprecación a la bestia fascista	125
Gran Temperatura	128
Cinco cantos rojos	131
Epopéya del individuo	131
Clase media	131
Morfología del espanto	132
Multitud	137
Cartas a H. R. Hays	149
Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile. 1910-1943	158
Canto de trinchera	159
Mahoma	162
Canto al Ejército Rojo	167
Epopéya a Norteamérica (de los poemas continentales)	173
Entrevista a Pablo de Rokha por Claudia Lars	178

Los cinco estilos del Pacífico	182
Arenga sobre el arte	188
Fusiles de sangre	207
Funeral por los héroes y mártires de Corea.....	207
Epopéya a las comidas y bebidas de Chile / Canto al macho anciano	208
Homenaje a Luisa Anabalón Sanderson: Winétt de Rokha	129
Lo que me dijo el silencio	215
Horas de sol	215
Formas de sueños	215
Cantoral (1925-1936)	207
Oniromancia	217
El valle pierde su atmósfera	218
Suma y destino	219
Fuego negro	232
Arte Grande o ejercicio del realismo	236
Antología 1916-1953	237
Neruda y yo	244
Idioma del mundo	254
Genio del pueblo	266
Tercetos dantescos a Casiano Basualto	281
Homenaje a Carlos de Rokha	284
Canto profético al primer mundoo	284
El orden visible (1934-1955)	284
Memorial y llaves (poemas (1949-1961)	284
Pavana del gallo y el arlequín	286
Fragmento de Elegía a Carlos de Rokha	294
Fragmento de carta-perdida a Carlos de Rokha	294
Acero de invierno	296
Estilo de masas	301
Canto de fuego a China Popular	306
China Roja	311
Mundo a mundo	325
El amigo Piedra. Memorias	330
Inéditos manuscritos y tipografiados donados al Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional por su hija Lukó de Rokha	350
Colofón	362