

Universidad de Chile
Facultad Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Costurabierta: la escritura como desplazamiento en “Pavana del gallo y el arlequín” de Carlos de Rokha.

Informe final de Seminario de Grado: “El cuerpo de la memoria” para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica.

[Autora]: Valentina Marchant V.

Profesor: David Wallace Cordero

Diciembre, 2009

Dedicatoria . .	4
INTRODUCCIÓN . .	5
I El concepto de alegoría . .	7
II Una lectura: alegoría, ruina y muerte . .	13
III. Iluminación profana: surrealismo como una puesta en jaque de la identidad. . .	22
CONCLUSIONES . .	30
Bibliografía . .	36

Dedicatoria

A mis padres, que nunca dudaron en apoyar mi pasión por la poesía. Al triunvirato, que es mi hogar y mi muerte. A mi primera maestra, Romina Pistacchio, por enseñarme el poder revolucionario de la literatura. A Javier Bello, por su inspiración constante, gracias por esa lectura bajo el árbol de otoño. Por la temporada en el infierno que me regaló, a David, que no dudó en acoger a una huérfana prematura. Especialmente a Pablo Yáñez, por enseñarme que la poesía es una militancia y que el amor es lo más importante. Y en especial, a todos los poetas que me acompañan en este maravilloso absurdo: compañeros de trinchera, hermanos, Pablo Lautaro, Pablo San Martín, Camilo Retamales, María Paz Valdebenito y, a pesar de todo, a Juan Carlos Vergara.

INTRODUCCIÓN

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.

Enrique Lihn.

A más de cuarenta años de la muerte del poeta Carlos de Rokha, no he encontrado ningún estudio serio (y cuando digo serio me refiero a estudio académico) acerca de su obra. A pesar de tener cuatro libros publicados, es posible que mucho de su creación siga manteniéndose inédita. Esto, que resulta inaceptable para la talla de un poeta como Carlos de Rokha, parece ser un lugar común en la tradición de nuestra poesía. ¡Cuántos grandes poetas se han mantenido en el olvido por la negligencia de nuestros académicos! Y sin embargo, siguen apareciendo numerosos estudios acerca de la poesía de Pablo Neruda o Gabriela Mistral: no digo que estos poetas sean menos importantes que Carlos, sólo digo que ha habido una especie de indiferencia, una abulia generalizada por recoger esta clase de poesía que constituye una importante corriente subterránea de las letras chilenas. Esa corriente oscura, que trabajó siempre al margen de los reconocimientos, y que sin embargo, hasta el día de hoy sigue dando de comer a los poetas. Pareciera ser que muchos hablan de Carlos, sin embargo son pocos los que se han adentrado realmente en su poesía. Constituye una especie de mito que se traspasa en secreto, de boca en boca, entre los pasillos, los bares y los recitales de poesía. Hacer mi informe de seminario de grado acerca de su obra póstuma “Pavana del gallo y el arlequín” resulta, desde esta perspectiva, una responsabilidad enorme: no pretendo cargar en mis hombros más de cuarenta años de silencio. El espacio es restringido, y bien sé que no me he hecho cargo de todos los problemas que presenta esta poesía. Hacerlo me llevaría toda una vida. Sin embargo es un primer e importante paso, no solo para mí, que aspiro a obtener el grado de licenciada, sino que también para la tradición de nuestra querida poesía; sobre todo, un regalo para todos mis poetas, hermanos y compañeros de ruta, que siempre estuvieron ahí iluminándome con sus valiosos comentarios, y con su interés por tomarse en serio a esta poesía, y a mí, que siempre divagué demasiado por el miedo a fallar: especialmente a ustedes va dirigida esta tesis.

Propongo que la escritura de *Pavana del Gallo y el Arlequín* se articula a partir del desplazamiento: esto implica que su poesía siempre estará difiriendo al significado, generando así un movimiento que desestabiliza al referente y que de esta forma, gestará un espacio más amplio de reflexión sobre la identidad tradicional que poseen los objetos que pueblan nuestra realidad. Tensionar la identidad del objeto implicará en última instancia una toma de postura frente al mundo: la inconformidad será el motor que mueva a Carlos a estar siempre desestabilizando lo dado, de manera que arremeterá contra su propio hogar con la esperanza de constituir, a través de su misma escritura, un hogar alternativo. Esta constitución será un imposible: a través de la alegoría, el poeta hará una reflexión acerca de la historia. Comprenderá a ésta como al único origen: el origen es el movimiento, la huella de una presencia que es irrecuperable. Frente a esta certeza, el poeta intentará

maniatar a las cosas, a los animales, y a los seres, los maniatará hasta convertirlos en cadáveres: los despojará de su identidad tradicional, y los confundirá entre sí, intentando encontrar alguna huella de esa identidad original y absoluta que no está en el mundo. La *sutura inestable*, como he denominado a la constitución del hogar que no es otra cosa que la cosmogonía que crea Carlos de Rokha, tendrá la impronta sangrienta de la muerte: muerte de la identidad tradicional y muerte de la posibilidad de encontrar la presencia. Libertad y condena. La poesía de Carlos de Rokha adquirirá un carácter dialéctico: evidencia de libertad en el azar pero evidencia de que el encuentro con el todo es imposible, o es sólo un goce que, en su esencia más verdadera, siempre estará diferido. Esta estética siempre desplazada potenciada por la alegoría, me hará asociar a Carlos con la estética surrealista y con el intento vanguardista por cuestionar radicalmente a la realidad. Así, mostraré someramente cuál fue la relación que este poeta mantuvo con la Mandrágora, y cómo a su vez, constituye un exponente del surrealismo que se distancia de las prácticas mandragóricas: el surrealismo de Carlos será más libre en su forma, menos determinado por las reglas que impartía Bretón a sus súbditos. Para este análisis decidí separar la investigación en tres capítulos: el concepto de alegoría, basado principalmente en las reflexiones de Benjamin. Una lectura desde la ruina, la alegoría y la muerte, que es una aproximación a los poemas de *Pavana del gallo y el arlequín*, y un último capítulo acerca de las vanguardias, en el cual utilizo a Adorno y a Lihn, principalmente.

La escritura desplazada me llevará a comprender toda la dimensión revolucionaria y crítica que tiene la poesía de Carlos de Rokha, en cuanto se constituye como una inconformidad con el orden dado por la tradición: el cuestionamiento de la identidad hará que Carlos asuma un rol de artista crítico de su tiempo, que aspira a una libertad más profunda que siempre es sentida muy lejana. La constitución de la poesía como el lugar y el no lugar, como el hogar constituido pero roto, le dará un carácter dialéctico que finalmente, revestirá a este poeta de una complejidad sorprendente. Militar en la muerte es una apuesta por reencontrarse con la verdad: es comprender que los discursos que componen la realidad son un tejido escritural que ha mantenido un sentido fijo de las cosas no por apego a la verdad sino que por la conformidad de la tradición; dislocar el nombre, poner en tensión al referente a través de la escritura desplazada, de la obra alegórica e inorgánica del vanguardismo, será en última instancia la revelación de una posibilidad distinta de existencia: el sujeto humano puede, de hecho, cambiar ese tejido. Ahora, que pueda sentirse pleno, o que pueda tener una *conexión con esa presencia*, con ese significado y esa totalidad, será algo que, al menos Carlos de Rokha, no logrará constituir. Hacerlo habría implicado sumergirse en la *mitificación* de su propia existencia, alejándose de la verdad y acercándose a esos *remedios de trascendencia* que nos trajo el romanticismo que, olvidando la misión del arte que debe siempre develar las contradicciones, produjo respuestas que siempre constituirían un fracaso y una mentira opresiva. Carlos de Rokha apuesta por la revolución permanente, por la tragedia que busca fundir las identidades y acabar con el principio de individuación que nos mantiene presos. El costo será la muerte: acaso el suicidio.

I El concepto de alegoría

Dice Benjamin en *El Origen del Trauerspiel Alemán*, que la alegoría se opone al símbolo principalmente por una característica de temporalidad. Mientras se creía que el símbolo era “la idea hecha sensible, encarnada”, la alegoría significaba meramente un concepto general o una idea que es distinta de ella misma, una sustitución. El símbolo, dice Creuzer, “ha descendido a este mundo corpóreo, y en la imagen lo vemos a él mismo y de modo inmediato”; sería entonces una “momentánea totalidad” un milagro hecho carne en un instante absoluto y divino, frente a la alegoría que vendría a ser una *serie de momentos*, cuya esencia expresaría el *épos* progresivo. (cf. Benjamin 2006) Se vería entonces al símbolo como ser, y a la alegoría como significado, el símbolo sería signo (cerrado en sí, comprimido), frente a la alegoría que sería una copia de las ideas progresiva en la sucesión, *dramáticamente móvil*.

“La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico en el que el símbolo da acogida al sentido en su interior oculto e incluso boscoso...y por otra parte, la alegoría no se encuentra exenta de una correspondiente dialéctica, y la calma contemplativa con que se sumerge en el abismo entre el ser figurativo y el significar no tiene nada de la desinteresada suficiencia que se encuentra en la en apariencia emparentada intención del signo.” (2006 382)

El movimiento dialéctico de la alegoría es violento, porque posee una amplitud mundana, *histórica*, en donde Benjamin ya comienza a aclarar que la supuesta unión de significado y significante es vertiginosa, móvil, puesto que se realiza en la sucesión, toma la medida del tiempo histórico como devenir irremediable, pues,

“mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera.” (2006 383)

La figura de la calavera expresa como enigma

“no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la phýsis y el significado.” (Ibid)

La muerte. La muerte. El símbolo y la alegoría se diferenciarían, entonces, básicamente por su relación con la temporalidad: el símbolo se presenta fijo e igual a sí mismo sin progresar ni mostrar el curso de una historia dialéctica de carácter natural, representa un presente eterno y por lo mismo, sagrado. Es por esta razón que se asocia a la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas, por ej., en donde el símbolo estaría estancando

frente a su objeto una idea inmutable del mundo, que asimismo se instalaría en la historia como una imagen fija que se heredaría en el tiempo. La alegoría, en cambio, encarna la transitoriedad de la historia, su devenir como historia natural de las cosas del mundo que nacen, crecen y mueren. La fijación en el transcurrir, es, sin embargo, de una carga emotiva melancólica, esto porque la alegoría al reconocer a la historia como una serie de momentos fugaces, y por lo mismo, irre recuperables en el tiempo, revela el desgarramiento del sujeto frente a lo perecible de la existencia. Es por esto que la alegoría se centra principalmente en todo lo que de decadente y ruinoso tiene ese transcurrir de la historia, y por lo mismo, aparece en los momentos de apogeo. Es importante destacar que en la verdadera concepción alegórica (y no en esa forma degradada que le siguió) no existe la redención, puesto que todo tiende a despedazarse: es la historia del dolor, la culpa y el pecado, la historia de la transitoriedad, la brevedad y lo efímero. Mientras que en el símbolo opera la historia de la redención —puesto que el símbolo permite un acceso del hombre a un presente eterno y sagrado— en la alegoría opera el concepto de la historia transfigurada en el dolor de la pérdida permanente. La alegoría eterniza el instante al que le seguirá otro y otro instante que nunca serán los mismos, porque precisamente estos instantes pasan, no se petrifican en una única imagen simbólica inmutable, desapareciendo y desapareciendo con ellos todo lo existente de este mundo, como un espiral que consume todo sentido, todo *habitar*. Es justamente esta imposibilidad de redimir el dolor, de detener el curso de la historia, e impedir la existencia del mal en este mundo terrenal, la fuente de la melancolía barroca.

Creo que este concepto de la historia como ruina permanente está sin duda injertado — como un cáncer— en toda la poesía de Carlos de Rokha. No sólo en su poemario póstumo “Pavana del gallo y el arlequín”, sino también en su obra paradigmática, “El orden visible”. Específicamente en la *Pavana*, hacer una lectura simbólica se torna muy difícil. Esto ocurre porque lo que podrían ser símbolos adquieren una dimensión móvil que hace que el seguimiento se trunque, y muera. La escritura se articula como un desplazamiento constante del significado, que se resume en un abanico de significantes que se van vaciando en un *continuum* de imágenes caóticas en donde el significado inicial queda como el harapo de un residuo, que incluso en un mismo poema cambia de vestidura una y otra vez. Por otro lado, los elementos que podrían ser leídos como símbolos en realidad sufren una dislocación en el terreno de la poesía de Carlos de Rokha: estos elementos sólo pueden comprenderse en el conjunto de su obra total, y no tanto a partir de una tradición que ha ido guardando un significado fijo en el tiempo; la tentación de utilizar un diccionario de símbolos se vuelve estéril a la hora de querer recorrer el poemario, el cual gesta nuevos significados para los elementos simbólicos, significados que a su vez se truncan en el mismo espacio de la obra, por el carácter móvil y transitorio de éstos. Quizá sea ésta la razón de por qué hasta ahora (luego de más de cuarenta años de la muerte del poeta) no ha habido ningún intento de sistematizar *académicamente* esta poesía, que se presenta siempre como un pedazo abrumador de una verdad que se borronea a sí misma. Intentar, entonces, hacer una única lectura del poemario sería ir en contra de lo que más fuertemente lo caracteriza: su carácter musical de fuga y movimiento. Por otro lado, esta característica alegórica de su poesía también vendría a explicar por qué continuamente aparece el tópico de la imposibilidad, el dolor, el recuerdo, la melancolía y la muerte. La escritura, al erigirse como desplazada desde el principio, reconoce de inmediato su imposibilidad por revelar ese instante sagrado. De hecho, el tópico de la visión como maldición abunda en todo el poemario. Esta idea de que a pesar de ver, el poeta es incapaz de registrar ese instante en un símbolo fijo que permanezca en el mundo como una respuesta definitiva, hacen que esta poesía se califique a sí misma como desarraigada, trágica y dolorosa. “Desterrado por siempre, solemne, vertical, desterrado/como un águila ebria sobre una isla en llamas” (De Rokha 21).

Muchos han querido ver en este poemario un preludio al suicidio de Carlos de Rokha. Creo que no es el lugar ni el momento de discutir esa dimensión biográfica de su historia. Sin embargo, y desde un punto de vista meramente textual, es ésta una poesía evidentemente cadavérica, en donde el hablante está padeciendo el desasimiento total del mundo, solo (condenado a vivir en las islas que decoran al mar), incapaz de encontrar arraigo en ningún otro lugar que en esa misma poesía dislocada que lo ha condenado al tránsito perpetuo. De hecho, esta obra podría ser perfectamente leída desde el tópico del viaje. Esto porque por un lado el sujeto se traslada constantemente –desplazamiento temporal—desde un presente opresivo hacia una infancia liberadora –caracterizada como el tiempo mítico, pero sólo recordada, es decir, nunca mostrada en plenitud—y también porque el propio poemario es un recorrido que nos invita a padecer el desasimiento del mundo y del yo que el propio poeta realiza en su escritura. La entrada en el *yo visible* requiere, sin embargo, un sacrificio: el desgarramiento del cuerpo, autofragmentar al yo para dividirlo en trozos susceptibles de ser recorridos y auto-contemplados. La fuerte carga de escisión que padece el hablante se mantiene durante todo el poemario, donde pareciera ser que en realidad el hablante es un fantasma poseído por un huésped que finalmente resulta ser él mismo: “Desde este amargo té me vuelvo hacia el demonio/apenas entrevisto por el insomne huésped/que soy cuando de noche entro en mi ser visible.” (*Ibid*). En la alegoría, el cuerpo humano debe desmembrarse para ser parte de la imagen alegórica que da un significado del mundo a partir del fragmento.

“El cuerpo humano no podía constituir una excepción al mandamiento que ordena despedazar lo orgánico a fin de leer así en sus fragmentos el significado verdadero, fijado, escritural. Es más, ¿dónde podía representarse esta estricta ley más triunfalmente que en el hombre, el cual dejaba así en la estacada a su phýsis convencional, la que está dotada de consciencia, a fin de repartirla por las múltiples regiones del significado?”(Benjamin 2006 438)

Aquí se destaca la idea del desplazamiento, de entender al cuerpo como una entidad que se despedaza a sí misma y que se desplaza de su centro para comprenderse desde otras orillas que doten de un significado distinto a la identidad del yo y del mundo.

En el Renacimiento, la alegoría era considerada como la réplica de una naturaleza divina que había sido creada por Dios, mientras que en el Barroco (donde nace la alegoría moderna) pasó no sólo a representar a una naturaleza divina, sino cualquier cosa que el alegorista se propusiera significar. Los humanistas comenzaron a escribir, en vez de con letras, utilizando imágenes de cosas (ideogramas), con lo cual, sobre la base de los jeroglíficos alegóricos y con tales inscripciones enigmáticas se llenaron las medallas, las columnas y todos los objetos artísticos del Renacimiento. En los productos del Barroco maduro, es cada vez más débil la semejanza entre el ideograma y el símbolo, y más reconocible una *ostentación hierática de la forma*: se utiliza una defensa menos racional de *la emblemática* y sus explicaciones, reconociendo así mucho más decididamente lo profano de su forma, puesto que se llega a la noción de que el ideograma era finalmente una forma arbitraria aplicada a un contenido fijo, heredado y tradicional (Dios, el tiempo, la naturaleza, etc.). Este relativismo produjo que mientras más se ramificara la emblemática, más impenetrable se volviera: los lenguajes construidos a base de imágenes egipcias, griegas y cristianas se interpenetraron según el criterio subjetivo de cada alegorista, trayendo como consecuencia que el significado de esos ideogramas fuera inteligible sólo para unos pocos adocotrados. “Para cada ocurrencia, el instante de la expresión coincide con una verdadera erupción de imágenes, como efecto secundario de la cual la multitud de metáforas se dispersa caóticamente. Así se representa en este estilo lo

sublime” (Benjamin 2006 391). La alegoría o la emblemática desatada se convierte en una *filosofía de las imágenes* donde todas las cosas (vivas y muertas) sirven como material de creación: se creía que de la contemplación de estas imágenes sería posible extraer una doctrina de las virtudes, útiles para la vida civil, y acceder a los misterios de la divinidad. Sin embargo, las múltiples oscuridades de la conexión entre significante y significado fomentaron una arbitrariedad exacerbada, donde cada símbolo encontraba cualidades cada vez más remotas respecto del objeto representado. Esta arbitrariedad, justamente por aludir a algo distinto (en vez de referir el significado tradicional de un objeto se podía referir cualquier cosa) eleva el mundo profano a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificar la realidad más mundana. “Según esto, en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida que se devalúa” (2006 393): el mundo se enaltece en su diferencia, pero se devalúa justamente porque se pierde la idea de unidad, las cosas pierden su “aura”, su identidad, aquella esencia que las hacía únicas; ahora todo puede ser todo, producto del relativismo que instalan los alegoristas, relativismo que nace a partir de la conciencia histórica que marca a este tiempo: el ingreso de la historia como escenario artístico sepulta definitivamente al símbolo, puesto que el sujeto se da cuenta de su poder creador, transformador de la realidad percibida y padecida. Mirado en perspectiva, estos sujetos develaron de manera definitiva *la mentira* de unidad constatando que la unión entre significado y significante era arbitraria, que la realidad era en verdad un cúmulo de discursos que regían de manera azarosa nuestra existencia; que la realidad era pura escritura, escritura hija de una historia que cambia constantemente; pero también es cierto que luego de develada esta verdad, se abre una grieta de orfandad que no podrá ser suturada mediante el mismo mecanismo deconstructivo. El único secreto que yacía encriptado en el ideograma era que el mundo era pura ruina, pura constatación del vacío de un único e inalterable significado que, si alguna vez existió, ya no podría ser recuperado. A este relativismo, se sumó una fuerza dogmática de los significados heredados de la antigüedad, de modo que se genera una *antinomía* donde “una y la misma cosa podía simbolizar tanto una virtud como un vicio, es decir, *todo* en definitiva” (*Ibid*). La alegoría es antinómica porque si bien es profana, también es convencional: por un lado, sigue los significados convencionales de las cosas, y por otro, *los abre* a la multiplicidad vertiginosa de la historia en su devenir. La solución dialéctica de esta antinomía entre convención y creación radica, según Benjamin, en la esencia de la escritura, en la teología cristiana del barroco: la santidad de la escritura es inseparable de la idea de su estricta codificación. Toda escritura de carácter sacro se fija en complejos que constituyen o intentan formar, uno único y ya inalterable. Y si la escritura alegórica quiere asegurar su carácter sacro —cada vez se verá más afectada por el conflicto entre validez sacra y comprensibilidad profana— debe tender a los complejos, a la jeroglífica. Esto es lo que sucede en el Barroco, una apariencia de sacralidad que sin embargo oculta una arbitrariedad profana, una mueca que revela el vacío, puesto que la escritura sólo conduce a más escritura, la alegoría derriba murallas pero no instala nuevos monumentos:

“Allí, exterior y estilísticamente —tanto en la drasticidad de la composición tipográfica como en la metáfora sobrecargada—lo escrito tiende hacia la imagen. No es pensable un contraste más brutal con el símbolo artístico, el símbolo plástico o la imagen de la totalidad orgánica, que ese amorfo fragmento que resulta en el ideograma alegórico.” (2006 394)

Así, en la escritura alegórica ocurre una síntesis dialéctica de la lucha entre la intención teológica (de fijar en un complejo único un significado único) y la artística (desmembrar el signo para rescatar su naturaleza profana y de múltiples significados): esta síntesis, dice Benjamin, no es tanto una paz, como *una tregua entre dos posiciones en conflicto*.

Siguiendo esta línea es que puede entenderse que al leer los poemas de Carlos de Rokha el receptor sufre la tentación de recorrer sus versos a través de una lectura simbólica: realizar este ejercicio no es otra cosa que instalar a la metáfora como pauta de seguimiento. Gracias a ella, que iguala, es posible cerrar el poemario en un único sentido. Y sin embargo, en esta tesis se postula todo lo contrario: es la misma escritura rokhiana la que sugiere el desplazamiento, es decir, la lectura metonímica-alegórica. Esto porque si bien el poeta trabaja con símbolos heredados de la tradición —literaria, cultural y artística—no es capaz de seguir el contenido fijo que ha caracterizado a dichos símbolos. Antes al contrario, los toma y los vacía para re-significarlos desde el espacio siempre desplazado de su escritura. Por lo mismo, si bien la escritura rokhiana tiende a lo sagrado, al ocultamiento, al secreto, también es cierto que muestra al mundo como un espacio susceptible de ser resignificado por el artista, lo que evidencia una percepción profana de la existencia. Sin embargo, ¿se produce la resignificación, o sólo se evidencia un mecanismo alegórico que destruye la convencionalidad del mundo? ¿Hay en Carlos de Rokha una sutura del desmantelamiento? ¿O sólo somos partícipes de una travesía que desmadeja los prejuicios que existen sobre lo que *debe* considerarse como lo real? Volveré sobre esto más adelante.

Entonces. Esta dialéctica entre un sentido convencional-sagrado y otro profano-arbitrario, es, como se habrán dado cuenta, la esencia de la alegoría. De hecho, esta tensión es lo que provoca que los textos alegóricos encarnen la dimensión transitoria de la historia, el devenir como el paso del tiempo que va borrando las huellas de un sentido aparentemente inicial y verdadero de las cosas, sentido que se perdió y quedó desmembrado luego de *la caída*, o la expulsión del hombre del edén (visto desde un punto de vista mítico). Cuando Benjamín habla del “aura” de las cosas, no se refiere a otra cosa que a esto: la insignia de un significado original y puro del mundo, que con el paso del tiempo fue perdiéndose irremediamente hasta reducirse a escombros. El artista alegórico trabaja sobre esta materialidad dislocada de un mundo en permanente ruina —sobre las huellas—para intentar explicarse o dotar de sentido algo que en realidad ya no lo tiene —y que probablemente nunca tuvo. La naturaleza siguió siendo la gran maestra para los poetas del período, sin embargo, se les hizo manifiesta en lo marchito y decadente de sus criaturas. De este modo el acontecer histórico se contrae y entra, por fin, a la escena artística. Sólo a través de la decadencia, de ver a la naturaleza como esa eterna caducidad, aparece la historia como escenario, y como correlato de esa decadencia. La decadencia de la historia se manifiesta como ruina del monumento, porque aparece, a fines del Renacimiento, el nuevo paradigma de la Modernidad, el cual arrasa con las viejas creencias míticas que daban una explicación a los fenómenos del mundo e instala a la razón como nuevo motor explicativo. El Barroco, a diferencia del Renacimiento —que imita a la naturaleza modelada por Dios—muestra la naturaleza *ya caída*, es decir, la naturaleza insertada en un devenir histórico progresivo que va cambiando el significado simbólico de los objetos que pueblan el mundo. El conocimiento de esta naturaleza fragmentada y por lo mismo, histórica, se realiza a través del detalle: el conocimiento del fragmento ilumina todo lo demás. La alegoría como fragmento-ruina ayuda a comprender una totalidad rota a partir de la concatenación de un fragmento en otro, infinitamente. Esta tensión dialéctica de la alegoría deriva en que el artista, en su intento por recuperar ese eslabón perdido, inicie un viaje que se articula como un salto entre distintos significantes, entre distintos residuos que son lo único que queda, tránsito que finalmente se plasma en la escritura, la cual se elabora como una concatenación de imágenes sin sentido aparente, guiadas casi por azar —por eso se dice que la alegoría es arbitraria, cada vez más arbitraria—que derivan en una muestra de la *imposibilidad* que se posa sobre el artista: la imposibilidad de dotar la realidad de un único y verdadero sentido. Esta experiencia se radicaliza con la Modernidad madura, sobre

todo en artistas como Novalis o Baudelaire, que comprendieron el sentido profundo de la alegoría. En Carlos De Rokha esa tensión constituye un eje central de su poesía. El artista se convierte en aquél sujeto que trabajaba con la *materialidad demónica* del mundo, pues para él todos los objetos son susceptibles de ser despedazados para intentar así re-encontrar el camino que nos llevaría, de huella en huella, al significado original perdido. Sin embargo es ésta una tarea hierática, profana, puesto que no hay una conformidad con lo que dicta la tradición ni sus instituciones: aún hoy es posible rastrear este movimiento del artista como sujeto violento, en la medida que cuestiona el conocimiento del mundo (los discursos que configuran nuestra realidad) y lo restringe a un saber humano, y por lo mismo, profano, susceptible de ser reemplazado por otros saberes que vendrían a desestabilizar la vida que hasta ahora se ha implantado (*guerra al paradigma*). Por esta consideración del mundo el Barroco propende a la apoteosis: las cosas llevan el sello de lo demasiado terreno, nunca se transfiguran desde dentro. Se expulsa la *apariencia* que transfigura las cosas del mundo en una unidad comprensible que portaba una esencia inmutable. “A las típicas obras del Barroco siempre les falta velar el contenido. Incluso en las formas literarias menores, sus aspiraciones resultan oprimentes.”(Benjamin 2006 399) El artista alegórico debe meter el significado a la cosa, maniatar, en este sentido, violentamente al fragmento, forzarlo a decir algo que no quiere decir. Esto es un hecho ontológico: porque en las manos del artista las cosas se convierten en *algo distinto*, y por lo mismo, el artista se transforma en portador de un saber oculto: éste es el *carácter escritural* de la alegoría, pues ésta es “un esquema, esquema que es objeto del saber, sólo en cuanto algo fijo inalienable de él: tanto imagen fijada como signo que fija. El ideal del saber propio del barroco, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran su monumento, queda cumplido en el ideograma.” (403) El poema entonces se convierte a sí mismo en un ideograma, en una pura imagen que porta en sí objetos trasmutados (distintos) que al unirse unos con otros vuelven a constituir un solo objeto: una unidad fragmentada (la tregua de la lucha constante de la antinomia) y dialéctica portadora de un saber alternativo del mundo (saber no tradicional –no simbólico—sino que siempre renovado por la historia). Del artista depende que un objeto de la naturaleza se use como signo convencional de una idea, tal como se ve en el símbolo y el jeroglífico, o que dicho objeto asuma un nuevo carácter, distinguiendo no ya sus características naturales, sino que otras características –accesorias, suplementarias dirá Derridá—que sin el artista ese objeto nunca podría haber portado. La naturaleza se convierte así, para el artista alegórico, en pura escritura, un lenguaje de signos que carece de pronunciación, y que por ende, el artista debe traducir. Esta traducción no evita la arbitrariedad, como drástica manifestación del poder del sujeto humano. El artista, por lo mismo, no busca tanto develar las cosas sensibles como ponerlas al desnudo, en toda su deformidad. “El emblemático de hecho no revela la esencia existente ‘detrás de la imagen’” (404). La esencia es la imagen, y nada más que eso, y es que: *la belleza será convulsiva o no será.*

II Una lectura: alegoría, ruina y muerte

Pavana del Gallo y el Arlequín. Según Corominas *Pavana* es “una danza española, grave y seria y de movimientos pausados”. Proviene del italiano “padovano”, de la ciudad de “Padua”, y del sánscrito que significa “viento”. (Corominas 696) Por extensión, se denominó también *Pavana* a la música que acompañaba a dicha danza, música que se desarrolló mucho más allá en el tiempo que la ejecución del baile; tan así, que un músico como Ravel produjo la pieza musical *Pavana por una infante difunta*: pieza de evidentes influencias impresionistas, y que podríamos relacionar con el poemario de Carlos de Rokha en múltiples aspectos. Que el poeta haya utilizado este nombre no es un dato menor a la hora de aproximarnos a su obra. De hecho, es ésta una pieza escritural que tiene evidentes intenciones de fundir en un solo espacio la sensibilidad musical, escritural y pictórica. Baste observar los títulos de algunos poemas, como evidencia superficial en primera instancia: “Dos sonatinas”, “Dibujo”, “Salmo en azul”, “Pavana”, etc. Es éste un poemario que aspira a una unidad que se funda en el ideograma. El ideograma que evoca sin decir lo significado. Que evoca en la pura imagen suelta de la letra. La escritura hecha imagen y sonido. La materialidad de la letra como gesto provocador. El poemario adquiere el ritmo de “El Mar”, otra obra impresionista esta vez a manos de Debussy. El poemario juega con la luz como Monet lo haría en aquél famoso cuadro *Impression: soleil levant*, cuando alcanzamos a distinguir un par de barcos en algo así como un mar que se ilumina a una hora de la tarde: “Los gallos son los soles de la tarde/que salen al Verano y ellos todos cantan/cuando sus plumas rojas ya de sangre/se vuelan de sí mismas se van pero se quedan” (De Rokha, 23). El gallo como un barco ebrio reemplazando al sol, desgarrándolo para abducir su identidad. El gallo gnóstico que personifica a Abraxas, la mezcla perfecta entre el bien y el mal, lo negro y lo blanco, la noche y el día. “Tú estás entre los gallos esos hijos del fuego” (24). El juego con la luz y la sombra, la mancha y la confusión entre los límites de las formas se instala en la escritura como motor hipnótico. Por eso la repetición obsesiva de ciertos símbolos (gallo, abeja, pájaro, pez, mariposa, gato, fuego, hacha, trigo, molino, etc.) que estallan en una lluvia de pedazos que se mezclan entre sí y que impiden una sutura satisfactoria al lector: el símbolo estalla porque el poeta lo toma y lo abre, lo desgarrar y lo re-significa en el movimiento incesante de su escritura. “Mundos de maravilla, a veces no menos efímeros, pero tan deslumbrantes como los que llueven en una noche de pirotecnia” (Lihn 1997 45) dice Enrique Lihn respecto a Carlos de Rokha. Y así como el poeta se muestra incapaz de trasvasiar la visión que lo posee y perturba, asimismo el lector no logra (no logro) llegar a un solo sabor que permita la clausura de un único significado. “Y se ovillan las nubes prisioneras de alambres/que enjaulan una diurna eternidad columnas/o espumas esas llaves o puertas ventanales/o trigos que se incendian en tapices de nieve/o pájaros que escriben un número en la arena/ese número gótico de áureas esencias” (De Rokha 24). No hay aquí una identidad, solo la muestra impúdica de un viaje errático que alumbra ciertas singularidades que se pierden al momento mismo de mostrarse. Aquí la luz quema, derrite y funde la mueca de un Arlequín indefinido que reaparece de manera intermitente. “No hay otra luz si no la de ese pasaje por la que se pierde la escena/a medida que desaparecen los personajes la escala/que nos conducía a ese inesperado regreso se convierte en una cuerda movediza/Esto es todo lo que queda de ese tiempo.”(28) La imposibilidad se instala como un tópico recurrente, la imposibilidad de traer de vuelta ese tiempo de visión absoluta

choca con un presente siempre opresivo, y en fuga: “El pájaro llameaba en cada una de sus alas, /el niño se dormía en una puerta por donde entraba el aire/y se sumaba el perro a un reposo en la tierra.”(26)¿Dónde quedaron esos días en que el sueño poseía al poeta para regalarle visiones de otros mundos? ¿Dónde quedó la infancia liberadora?

“Y me quedo ya solo en la penumbra,/muy solo como un niño prisionero/de su capricho obscuro, de su sueño,/sin esa abeja, con el libro en sombras/esperando que venga la mañana a librarme de este olvido lento/de esta oculta fuga, de esta isla apenas,/en que vivo el destierro de los ángeles”.(38)

La música de las Pavanas se elabora generalmente a través del contrapunto. Y es el contrapunto llevado a la escritura lo que caracteriza a la poesía alegórica. Una imagen seguida de otra que la desacredita, un salto entre distintos espacios contradictorios reunidos en un solo poemario. Montaje. Collage. Azar. Es el contrapunto entre el primer y último poema, entre *De profundis* y *Pavana del gallo y el arlequín*, entre la derrota hastiada y el sacrificio voluntario en pos de un acceso privilegiado a una realidad perdida. “Desterrado por siempre, solemne, vertical, desterrado/como un águila ebria sobre una isla en llamas, / ya sin ansias de todo lo vivido/me vuelvo a la vigilia de mi cáliz/y nada, nada espero de los días que vienen/ sino un azul espada que me destroce el alma” (22), “No sé sino llorar, a veces/en que un anís de angustia nos consume,/en que tú vienes y ordenas el pan que clama por el cielo.... ¡Ah!, olvidé mi ser entre esos puros recursos del retorno/¡y nada existe ya, nada, nada;/solo la quintaesencia imposible del hombre!” (32) frente a “He aquí la música prometida en los ocasos, el vino ritual, el júbilo de los invitados al festín” (70), o “Un júbilo de espejos preside la mañana./Vienen los magos, dejan caer un astro en la hierba./Se van después, pero queda de todo un silencio que vuelve,/ una raíz, en fin, pájaros ciegos, peces/que casi alados cruzan la cerradura de las llaves.” (72) O “¡Venid, venid al alba cuando el gallo azul canta!/¡Venid, venid al alba antes que el arlequín de paja termine su pavana!” (75). La repetición de la palabra *júbilo* contrasta con el destierro vertical de una muerte que se espera con ansia y tristeza; en el primer poema abunda la derrota, frente a los últimos poemas citados (que corresponden a los poemas del final de la obra) en donde la disolución parece significar la consecución de un ritual por mucho tiempo esperado, un acto de sacrificio que trae la venida de múltiples espejos, laberintos que sin embargo conducen el paso del poeta de un estado a otro, mediante el cruce de *la cerradura*. El sacrificio que se realiza en “Pavana del gallo y el arlequín” no impide la felicidad, al contrario la potencia, a pesar de que incluso aquí, en donde aparentemente el poeta logra por fin alcanzar una imagen de totalidad, reina el tópico de la imposibilidad; de hecho, el poeta sólo nombra las cosas que suceden, no nos revela nunca *la verdad*, sólo *padece*, muestra siempre a medias:

“Que venga el arlequín de mi pavana/a jugar con el gallo sobre el trigo/mientras el cielo cae en los tejados/vengan a ver este ballet sin nombre/pero en sagrados ritos inspirado/ahora que la tarde es un/ciervo que sangra por el costado/venga el áurea llama de la rosa/a decorar la fuente veneciana/venga el gallo a ese círculo con el sol de sus plumas/Arlequín estrellado con el gallo en sus manos/el gallo ebrio de luz en el azul de las esferas/Y el arlequín a medio filo con un laúd antiguo entre sus brazos.” (74)

Aquí, como en casi todos los poemas de la obra, “el cielo cae en los tejados”: el cielo, el espacio de la divinidad dictada por la historia occidental, por el logos (Cristo, Dios) está cayéndose a pedazos. El tiempo de la desacralización del mundo se introduce en la obra como un ciervo sangrando, imagen de múltiples significaciones, puesto que podría representar al poeta que se sacrifica para ser parte de este rito antiguo, como también representar al mismísimo Cristo, reactualizando así el momento del vía crucis, la muerte

de Dios, que aquí se convierte en motivo principal: la resurrección no es lo importante. Es justamente la muerte, la visión de la calavera lo que el poeta ha perseguido durante todo su *viaje poético*. La revelación silenciosa se da sólo en la muerte. La danza hipnótica entre el gallo y el arlequín debe tener como escenario la disolución del mundo, porque se está instalando gracias a este rito, una *nueva luz*, un nuevo orden.

***“A causa de la noche son más bellas las islas/los árboles más azules porque así lo ordena el mar a las lámparas de coral/y ellas no desean oponerse a lo que desea el arco iris/cuando los peces mueven sus colas para decir basta a las disidencias/Y los pájaros ponen sus huevos entre los vidrios y alambres llenos de escarcha/un bello animal de oro diseñado por la tiza de los algodones/aparece de pronto al medio de las pizarras del jardín”.* (27)**

En un principio, la muerte del viejo orden era dolorosa, porque aturde al poeta y lo deja huérfano: “Solitario por dentro, fatigado/sin esperanzas como/un Cristo de abismal perspectiva/sobre el madero de mi columna vertebral crucificado/por los días que vivo buscando una respuesta/a la angustia que asalta mis ojos cuando duermo” (21). Sin embargo, la ausencia de Dios es reemplazada rápidamente por otras divinidades, más antiguas y más santas: son los dioses “de barba de piedra”, que viven muy al fondo del Mar. Son esos ángeles desterrados –que se identifican íntimamente con el poeta—los que vienen a tender un hilo y una posibilidad de retorno a un espacio de contemplación y paz. He escrito Mar con mayúscula porque de hecho parece ser el Mar el padre de todos estos dioses olvidados: “El mar es una esfera/que gira en el mismo punto hace ya siglos/que da vueltas en torno a un idéntico círculo/el mar es ese signo que dioses de barba de piedra trazaron para siempre.” (30)

La disposición a la muerte (el sacrificio) como último reducto de salvación y retorno podría marcar una primera pauta de seguimiento.

***“Yo soy el huésped de la noche, el asesino/que vive solo en su terrible hastío/ y agoniza por dentro y se solloza/y grita y clama, ansía y llama ...(...)... Es ya la hora de invocar a la muerte/y de llamarla en cada rosa viva/para dejar que el tiempo se demuela/en una devastada piedra oscura/Que se vayan los días y los días/como el vino se va por nuestras venas/y no quede recuerdo de la nada/ni siquiera en el tiempo de la nada.”* (61)**

Si recordamos que la imagen alegórica por excelencia era la calavera, comprenderemos entonces que es en la muerte donde se condensa la única verdad posible: el devenir de la historia como tránsito que consume toda identidad fija en el tiempo, y que sin embargo nos muestra ese tránsito de manera patente. Ir a la muerte implica enfrentar la degradación de la singularidad aurática que poseían las cosas del mundo, aura que fue perdiéndose –irremediablemente—por el paso del tiempo. Dice Terry Eagleton:

***“En la alegoría barroca, entre el objeto teatral y el sentido, entre el significante y el significado, está trazada una irregular línea de demarcación, una línea que para Benjamín proyecta entre ambos la oscura sombra de ese último desmembramiento de la conciencia y la naturaleza física que es la muerte. Pero si en este sentido la muerte es la devastación final del signo, el total desbarato de su coherencia imaginaria, esto también lo es la misma escritura, que tiene lugar en la resbaladiza juntura entre el significante y el significado, y con la cual... la muerte está íntimamente asociada”* (1998 26)**

¿Por qué buscar en la muerte? La muerte es solo la evidencia del caos: no es posible trazar un nombre y que éste permanezca impávido. La separación kantiana entre sujeto y objeto se pone en tela de juicio, y el alegorista se propone trabajar con esa materia dislocada del mundo mediante la relativización de la escritura, jugar con la alteridad de las cosas que se ponen en tensión a sí mismas para promover el derrumbe. Indagar en la muerte es una pregunta por la verdad, una guerra que se imparte a las máscaras tranquilizadoras de los “teóricos optimistas” como les llamaría Nietzsche a los seguidores de Sócrates. Penetrar en la muerte es lanzarse en picada a la boca abierta de Dionisio, dejar atrás el *principio de individuación* para desgarrar el velo de Apolo. La apuesta del suicida es la desjerarquización total del mundo, extinguir la falsa experiencia de totalidad que nos persigue. Pienso que en la imagen de la calavera se condensan todas las huellas de una historia fugaz y demoledora: la calavera es la ruina. Y Carlos de Rokha dirige su mirada a todo lo cadavérico (ruinoso) que rodea su espacio porque sabe que sólo ahí podrá quizá encontrar el aura perdida de las cosas que componen a su mundo. El objetivo de golpear la cabeza contra el muro de la naturaleza caída es, como ya he mostrado más atrás, tender un hilo que permita pujar el nacimiento del otro lado de la moneda: la esperanza de ver en esos restos algo, alguna pista luminosa que conduzca al orfebre a una verdad denegada por la historia. Carlos de Rokha emprende un viaje que busca recuperar el aura perdida del mundo a través de la dislocación de la escritura: ¿pero existe esa aura que busca el poeta? ¿Es un aura mítica o histórica? ¿O es una mezcla de ambas? A pesar de ser un poeta contemporáneo al primer Lihn, y de ser un poeta que hasta ahora siempre he ha considerado “surrealista”, en su poesía no hay una preocupación por retratar el espacio de la urbe, por ejemplo, sino que hay un traslado al escenario del mundo campesino. Se poetiza una naturaleza que ha sido desplazada por la Modernidad, una naturaleza que está padeciendo, todavía, el desasimiento y el olvido: ¿habrá en esa naturaleza cadavérica una respuesta a su sentimiento de orfandad? ¿Existirá todavía la posibilidad de retroceder el tiempo? “El mar se va de apoco entre sus islas/Que salen a esperarlo como dulces invitadas al festín/El mar va de paseo entre los árboles/Y vuelve a ser el hijo de su ausencia” (De Rokha 43). En un poema como “El abuelo”, puede retratarse la melancolía que padece el poeta por la constatación de la pérdida de ese mundo campesino que entrañaba una mirada alternativa del mundo:

“Se ponía en las tardes a dormir junto al fuego/y esperaba su vino con paciencia de santo. /En sus ojos vivían visiones campesinas/ de caballos arando, de ganado que paca/ cuando se muere el día a un golpe de ceniza/y el sol deja su mancha de sangre en el pasto./De estirpe casi céltica venía de las islas/y fumaba su pipa recordando los barcos/en que viajó de joven hacia un mundo ignorado.” (45)

Siguiendo esta misma línea es que puede entenderse que Jorge Teillier haya incluido a Carlos de Rokha en la lista de los llamados “poetas lárnicos”, por el rescate del paisaje que según Teillier realiza De Rokha en su poesía.

“Yo era ese viajero que volvía de todo adiós/Dejaba atrás pueblos sumergidos en la nieve/Rostros extraviados en la noche/Cuando el tren estrellado descargaba su maravilloso equipaje/Yo descendía con las manos vacías/En medio de los campanarios apollados/Mis ojos traían visiones muertas/de una antigua edad/de sal y presagios.” (33)

La fijación en la naturaleza del campo chileno tiene la impronta del alegorista que fija su mirada en la naturaleza ruinoso posterior a la caída del significado y de la pérdida de fe en la correspondencia divina que había reinado en el Renacimiento. Ir a la muerte implica extender los brazos intentando atajar un pedazo que huye producto del paso de la historia:

por eso sólo vemos restos, residuos, pedazos de imágenes y visiones que nunca pueden cerrarse en un solo paisaje tranquilizador. La escritura rokhiana es móvil, *dramáticamente móvil*.

“La ambición de Carlos fue acaso la de acuñar una amplia fórmula mágica, un exorcismo que le permitiera ahuyentar el fantasma de lo real. Poesía de la fuga, pero que en sus momentos culminantes, de extrema tensión y condensación lingüísticas, al cristalizar en la irrealidad de una fantasía compensatoria, dejara, en el corazón mismo de ella, una impronta sangrienta. La huella del fugitivo. Su aliento entrecortado. El resuello de la carrera.” (Lihn 1997 45)

Benjamin plantea que el surrealismo, la estética a la que tiende Carlos de Rokha, también fue un intento de rescatar un aura perdida por el paso de la historia; el poeta surrealista:

“Tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo ‘anticuado’, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso...(…)… Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo lo social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se traspone en nihilismo revolucionario.” (Benjamin 1980 4).

Militar en la muerte, la ruina o la alegoría, implica, como ya he dicho, una búsqueda de la verdad. Pero ¿qué es la verdad en este caso? La verdad se encuentra en el aura de las cosas. En la especificidad más específica. En la singularidad benjaminiana. Esta verdad aurática se ha perdido, primero, por la caída que padece el sujeto de ese espacio mítico en donde supuestamente todo era símbolo, unidad, identidad fija y eterna. Y luego, por una segunda caída, la caída en la historia, en el tiempo lineal que avanza y que demuele las singularidades de las cosas a través de la vejez y la muerte. Los objetos se roen, se degradan y perecen. El aura de esos objetos se pierde para siempre. La búsqueda que realiza Carlos de Rokha sería en este sentido doble: una búsqueda histórica y una búsqueda mítica. Ambas cosas son indisolubles.

“Al fondo de su abismo [el abismo del mar]moran los dioses en islas sumergidas/ 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” (De Rokha 44).

Buscar el aura fomenta la técnica escritural del montaje: el sujeto debe re-ordenar los fragmentos ininteligibles del mundo para re-leerlos y darles un nuevo sentido. Para realizar esta reordenación se debe primero acabar con la falsa apariencia de totalidad: desgarrar el velo de Apolo e indagar en la boca de Dionisio. Entrar en la muerte que disuelve, por un lado, las apariencias, y por otro, entrar en esa *muerte cadavérica*: lo único que nos queda es el cadáver, la única marca de un pasado que se fue irremediablemente pero que entrañaba *algo* que el poeta desea, ávidamente, recuperar.

“Porque todo ha pasado menos el mar en sus carros de oro/el mar en sus carros de oro viaja hacia el alba/que ha de estallar entonces como un rubí de sangre el primer día del mundo/y las estatuas del amor serán rescatadas de sus tumbas/ que se abrirán para dar paso a las estrellas/estrellas nunca vistas hermanas de la espiga/los prometidos surcos donarán su milagro”. (43)

Como dice Jameson: la alegoría es “un modelo privilegiado de nuestra propia vida dentro del tiempo, un torpe desciframiento, durante momentos, del sentido, el doloroso intento de devolver una continuidad a instantes desconexos y heterogéneos.” (Eagleton 31) Frente a un mundo *sentido* como roto y postulado como *ido*—textualmente—por el poeta, lo único que resta hacer es tender las telarañas: utilizar la escritura como posibilidad de sutura, indagar, mediante un lenguaje llevado a la radicalidad del escepticismo, un mundo en permanente descomposición. Desde esta óptica se entiende que el símbolo se haga explotar: Carlos de Rokha podría ser leído a través de un diccionario de símbolos, sin duda. Sin embargo, los símbolos de los que se sirve son arrebatados a la tradición para mezclarse impudicamente entre sí, a la manera de los hierogramas antiguos que extendieron un manto de herejía sobre el mundo, el poeta configura un pastiche arbitrario que sólo puede leerse al interior de su mismo espacio escritural. Es lo que sucede con las metamorfosis que sufren los animales de “Pavana del gallo y el arlequín”: pájaros, peces, abejas, gallos, todos se funden en un solo animal que lleva por estampa la característica de ser “alado”: son animales ángeles-caídos, condenados por la marca de Caín. Seres a la manera de Ícaro que vuelan a un sol desaparecido pero presente, y que caen, con las alas rotas, al fondo del mar, desterrados a ese asilo que se gesta en las islas. “Hay pájaros de hierba pájaros de corcho” “todo se decide de nuevo a un golpe del azar” (De Rokha 35). “Qué tiene este pueblo lleno de abejas/ y pájaros de espuma con alas de coral” (42).

Un poema en donde este pastiche fragmentario de la identidad se lleva al paroxismo es “Bíblica del Pez”. Aquí la seguidilla de imágenes que se van resignificando y poniendo en duda a sí mismas es abrumadora. Aparece como sujeto un “pez” que vuela “ciego de aletas”: el pez-volador ya había aparecido antes como pájaro-pez, un primer indicio de desplazamiento de los significados que se materializa en un objeto material del mundo que tenía un sentido restringido pero que en la escritura se pierde: el cielo y el mar se confunden, al igual que los seres que pueblan uno y otro lado. El pez también es “sal y vino donado a mí agonía”. Es, además, parte del yo, por lo tanto, es el que padece un sufrimiento, pero a la vez, el que lo perpetúa: hay, así, una confusión entre el pez y el yo del poema: “yo muero junto al pez que me devora/ mientras él sangra en mi costado adjunto”. El hombre y el pez son y no son la misma cosa. El pez sacia la sed del yo a través del rito de la muerte, pero se produce una antropofagia, puesto que el yo debe comerse a sí mismo para cumplir ese rito: debe saciarse con el pez, que no es otra cosa que su propio yo. “Quiere ser llama, apenas es sonido/ pero en un ausente cielo se demora/ y adviene al fuego como un gallo ebrio”: el sujeto-pez-ahora-gallo ebrio se demora en un paraíso perdido, en un “ausente cielo” en el lugar del no-lugar, del presente eterno del símbolo. El animal estuvo ahí, padeció la revelación pero ahora, cae, cae, *adviene* al fuego y se quema, como Ícaro. La abeja, el pez, el pájaro, el gallo: todos son seres alados, no-simbólicos porque no tienen una identidad, un “aura” propia. Son todos lo mismo, pero van rotándose uno a uno para amplificar la profundidad de la significación. El poeta, mediante su escritura, se desplaza por distintos lugares, desbaratando así la lógica lineal, unívoca que se le impone. Carlos De Rokha comienza a postular una lógica desjerarquizada, donde los elementos se confunden y se identifican unos a otros. Las nociones de arriba-abajo, adentro-afuera, apariencia-profundidad, cuerpo-alma, se rompen y se abren a un mismo plano de significación. Es imposible no decir que aquí comienza a imponerse una estética surrealista, puesto que se funden cosas que antes nunca podrían haber estado fundidas en un mismo espacio. La escritura es desplazada, nunca fija un único sentido, sino que más bien emula el movimiento del devenir, de espacios que se superponen a otros espacios, y tiempos que se entrecruzan a otros tiempos.

Que el poeta, así como el alegorista, entienda que la práctica humana y que la identidad de las cosas están configuradas —determinadas— por discursos, y que su vez entienda que esa misma práctica sea finalmente la única posibilidad de cambiar esos discursos opresivos, nos lleva a pensar que Carlos de Rokha era consciente de que finalmente la realidad que le había tocado padecer era pura escritura, vale decir, puro fragmento, pura asociación arbitraria de sentido: esto hará que finalmente su poesía sólo comunique poesía; el lenguaje comunica lenguaje, la escritura remite a la escritura, puesto que la realidad no sería otra cosa que un tejido de discursos que nos determinan (es éste el único referente), y que por el hecho de ser aleatorios y subjetivos, son susceptibles de ser cambiados. Desde determinado punto de vista, podríamos pensar que es ésta una poesía trágica, ya que encarga a la misma poesía la tarea de libertad: y si bien el poeta se ha liberado de una realidad dispuesta y construida por otros sujetos a través del trabajo alegórico de su escritura, también es cierto que la libertad concreta sólo puede alcanzarse mediante una *acción directa en la sociedad*. Pero también es cierto que esa acción directa puede darse a través de la poesía, como una mediación entre la realidad y los discursos que la componen: una mediación que vendría a configurar una nueva práctica humana fundada en la libertad que el poeta ha alcanzado en su texto gracias a la práctica alegórica: la identidad se desestabiliza y se abre a un devenir que cambia constantemente. Este punto hace que la poesía de Carlos de Rokha no sea panfletaria, y que incluso algunos —ignorantes— la puedan calificar como *poesía enajenada*, puesto que su interés no está puesto en fomentar una libertad de facto, sino que su interés recae en ser una poesía capaz de poner en tela de juicio el átomo invisible que constituye a la ideología que nos domina: al nombre, a la identidad que se ha fijado en las cosas que pueblan la realidad mediante un tejido que no nos corresponde y que nos obliga a mantener una mirada restringida sobre nuestra existencia. Entender que la realidad está finalmente configurada por asociaciones arbitrarias, textuales en este sentido, es comprender una salida a ciertos sistemas que no nos agradan: es la posibilidad de desestructurar la manera en que ha sido tejida nuestra sociedad. Es una de las posibilidades de develar ciertas incómodas ideologías: por lo mismo, la poesía de Carlos de Rokha, mirada desde este punto de vista, no podría ser jamás una poesía enajenada, sino que al contrario, sería un arte que, mediante el extrañamiento, abre una posibilidad de cuestionamiento del mundo por parte del lector que estaría, junto al poeta, padeciendo, en un tiempo presente, el devenir demoledor de la historia que revela el *artificio* que ordena nuestro mundo. Carlos de Rokha desplaza definitivamente al símbolo, lo profana y lo sepulta: arrebatada la certeza de una identidad fija a través de una escritura siempre desplazada. Y sin embargo, *anhela* al símbolo de vuelta. El significado inmanente de los objetos se retira frente a la mirada melancólica del alegorista, el cual deja al objeto como puro significante; significante que debe llenarse ¿pero con qué? con más y más significantes, puesto que así estaría configurada nuestra realidad; sería ésta nuestra única verdad y liberación: el poeta a desmantelado la falsa existencia de una realidad simbólica, y sin embargo, anhela traer de vuelta una respuesta, una unidad, una sutura, un símbolo, una posibilidad de una existencia diferente: la sutura *real*, o *verdadera*, o no existe (es un artificio

gestado por la historia) o es una *momentánea tregua entre dos posiciones en conflicto* potenciada por el trabajo escritural que en este sentido, y sólo en este sentido, adquiriría una dimensión *inaugural, fundacional*: la sutura poética entregaría una alternativa para la existencia del sujeto humano desde el espacio textual que vendría a mostrar una nueva

¹ Entre una escritura que tiende a los complejos, a la convencionalidad que intenta fijar una identidad para la cosa, y una escritura que se abre al arte que siempre estará desplazando esa identidad de manera que ese arte sea un reflejo de la única verdad que existe: el tiempo como devenir que arrasa con el significado original de las cosas. La identidad es siempre móvil: ésta es la dimensión revolucionaria de la alegoría.

identidad de las cosas (la identidad contradictoria). Sin embargo, si bien el alegorista ha potenciado un movimiento de liberación del sentido unívoco —tradicional podríamos decir— de los objetos que pueblan el mundo, también es cierto que ha abierto la puerta para que esos objetos entren en una polivalencia que puede tender a lo horrible: es lo que ha hecho el capitalismo con la instalación de la mercancía, con la anulación del aura o la identidad que caracterizaba a cada objeto; la esencia y el valor original de las cosas se pierden porque ese valor ahora se iguala a otros valores de otros objetos diferentes pero que en el mercado valen lo mismo. Éste es el riesgo que corre el alegorista, ya que su movimiento deconstructivo puede irse en su contra.

“Como siempre, pues, para Benjamin, la historia progresa por medio de su lado negativo. Si hay un camino más allá de la cosificación, será a través de ésta, no rodeándola; si incluso objetos aparentemente muertos aseguran el poder tiránico sobre lo humano en el esplendor sepulcral del Trauerspiel, sigue siendo cierto que la tenaz absorción de sí misma por parte de la melancolía, al meditar sobre estas cáscaras vacías, los abraza para redimirlos. Para Benjamin esta redención es, a la postre, mesiánica, pero incluso su mesianismo tiene una suerte de estructura dialéctica.” (Eagleton 46)

La escritura recibe por primera vez, gracias a la alegoría, todo su peso material, pero de un modo dialéctico: el alegorista devela que la totalidad del mundo es una creación arbitraria gestada por los seres humanos. Y sin embargo es incapaz de llenar con un sentido único al mundo; el mundo sigue siendo escritura arbitraria, puro lenguaje dispuesto a ser llenado con quien sabe qué significante. Carlos de Rokha construye un mundo descentrado, extermina el viejo orden para desangrar los cielos y mutilar a los dioses, abre las puertas y llama a los fantasmas. Sabe que en la muerte de todo está la posibilidad de una sutura distinta, una que no duela tanto, una un poco más flexible que le permita elevar un volantín arriba de un cerro repleto de rosas. Y sin embargo, no vemos en su escritura una sutura permanente. Esa sutura no existe, porque sólo puede darse en la historia: la poesía siempre será un barco demoledor pero nunca una columna que afirme el devenir. Suturar mediante la poesía sería traicionar lo que más fuertemente la caracteriza: que es puro lenguaje, libre, abierto y radical. Carlos de Rokha fue un poeta radical: se negó siempre a unir de manera permanente lo que había decidido romper. Por eso Carlos de Rokha es un poeta provocador y ofensivo, que arrastra la esencia de las cosas hasta dejarla desnuda y al descubierto. La relación entre el objeto y la esencia es metonímica, no metafórica: “en el contexto de la alegoría, la imagen es sólo una firma, tan sólo el monograma de la esencia, no la esencia misma bajo una máscara” (Eagleton 49). Sin embargo, desde la perspectiva dialéctica de Benjamin, Carlos de Rokha sí estaría realizando una especie de sutura: no una permanente, lo que sería ir en contra de la libertad que ha conseguido, sino una solución inestable que podría derrumbarse en cualquier momento. Dice Lihn:

“...si bien el método mismo de la poesía surrealista —siempre en alguna medida apegado al cadáver exquisito y al dictado automático— tiende a la supresión del pensamiento acunado en términos intelectuales, parece que Carlos sintió la necesidad de insertar en los trabajos a veces recargados de su imaginación, en esos mundos excepcionalistas en que ésta se entretenía acumulando objetos preciosos e inesperados, aquí y allá, un pensamiento que diera algo así como una pauta remota del sentido total de ciertas ‘composiciones suyas’. En este punto retoma la tradición procedente del romanticismo alemán del pensar de la poesía sobre su propia esencia a través de la poesía misma y, en algunos casos,

reflexiones simbolistas como la de Baudelaire sobre la vasta y total unidad del mundo que provee la faz sensible de éste de obscuras correspondencias.” (Lihn 1964 13)

Carlos de Rokha propone en su poesía la solución dialéctica de la antinomia alegórica mostrada por Benjamin: una síntesis que no es tanto una paz, *como una tregua entre dos posiciones en conflicto*. Es importante destacar esta condición *temporal* —y caduca— de la sutura: el poeta efectivamente realiza un trabajo alegórico (deconstructivo dirá más tarde la teoría) de la identidad fija que poseen la cosas en el mundo. Hace esta operación mediante su poesía porque sabe que la realidad está ordenada históricamente a través de las decisiones subjetivas de los seres humanos, y por lo tanto, esa ordenación es susceptible de ser cambiada. Carlos de Rokha sólo debe devoción a sus propios constructos: promueve la *revolución permanente*, como diría Trotsky. Quedarse quieto en una solución fija sería traicionar la libertad que ha sembrado gracias a su escepticismo. Es en éste sentido revolucionario, alegórico, de la poesía como sutura inestable, y del arte entendido no ya como el espacio mimético de la realidad sino que comprendido como la posibilidad de poner en cuestión al referente, que podemos tender un puente entre la estética rokhiana y la vanguardia, principalmente con el espíritu surrealista, como ya bien adelantamos con la cita de Lihn.

III. Iluminación profana: surrealismo como una puesta en jaque de la identidad.

La llegada del imperio de la razón —la Modernidad— que vio sus gérmenes hacia fines del Renacimiento pero que cuajó en la época de la Ilustración echó por tierra —y para siempre— la mirada mítica que había sobre el mundo: esta develación de que el mundo era en realidad puro fragmento, tejido ideológico gestado por la historia conducida por unos pocos hombres, trajo como consecuencia una libertad nunca antes vista en la historia occidental: el sujeto humano deja atrás su infancia, e ingresa a “la mayoría de edad”, que, como dice Kant, se basa en el predominio de la razón por sobre la fantasía; esta razón tiene al principio un impulso liberador, puesto que vendría a sacar al sujeto de las garras del engaño mítico que se había perpetuado durante siglos y que lo había mantenido estático en una conformidad que no aguantó más tiempo: ese paradigma mítico había fomentado el orden social basado en estamentos, la adoración al rey, la nula participación del pueblo en las decisiones que afectaban directamente a su vida. La revolución francesa no fue otra cosa que la cristalización de las esperanzas libertarias que desató la ilustración; la llegada de los alegoristas en el Barroco maduro es sólo una punta del prisma histórico que estamos analizando: luego de develada la verdad de que las antiguas correspondencias eran susceptibles de ser ultrajadas, profanadas, cambiadas al libre arbitrio del sujeto, se instala un terreno abonado de libertad que sin embargo produce, en muchos casos, melancolía, e incluso, horror: por primera vez, quizá, el sujeto humano se instala en la historia sólo, ya no acompañado de grandes referentes, ni divinos ni institucionales. Se inicia un proceso de orfandad que dejará disponible un hueco, una grieta y una herida: ese hueco será rellenado por otro Dios, esta vez, la Razón, la cual perpetuará los mismos mecanismos opresivos del antiguo orden. Adorno explica bien la secularización del mundo que se produce mediante el advenimiento de la nueva fe en la razón. Y más importante todavía: explica por qué esta nueva fe es una fe vacía de sentido, que propicia el colapso de la sociedad y la instalación de una modernidad que en vez de liberar a los seres humanos, los apresa en una irremediable alienación. El iluminismo se igualó a la realidad mítica que criticaba, vació al hombre de su pertenencia al mundo, lo aisló de la naturaleza, suprimió su identidad acorralándolo en una colectividad homogénea de presos, donde la discordia era vista como una amenaza a la supervivencia de la especie y donde mirar más allá de las orillas era suprimido como una extravagancia peligrosa que debía exterminarse. El iluminismo, al equiparar la realidad a una ecuación matemática, reduce todo a lo único, y extermina la heterogeneidad del diálogo. Adorno lo define como la *angustia mítica vuelta radical*, puesto que “el desdoblamiento de la naturaleza en apariencia y esencia, acción y fuerza, que es lo que hace posible tanto al mito como a la ciencia, nace del temor del hombre, cuya expresión se convierte en explicación.” (Adorno 28). El iluminismo quiere dar una explicación “racional” al mundo, sin embargo queda entrampado en los límites que se pone al reducir la realidad a un objeto aprehensible que es posible dominar. Esto lo vuelve ciego y poco razonable, y en vez de trazar un camino de liberación para el ser humano, le vuelve los ojos al mismo podio, sólo que ahora el ídolo ha sido cambiado, y

el hombre condenado a la ignorancia. Este vacío de Dios, que Nietzsche cristaliza en su célebre frase “Dios ha muerto”, corresponde, como se habrán dado cuenta, al inevitable proceso de secularización que provoca el advenimiento del iluminismo como nueva fe. Esta secularización no fue sólo una mundanización de la vida, sino que también representó la “sacralización del mundo”, regida a su vez por “principios de fe”: la fe en la ciencia y el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación. ¿Qué papel juega el arte en este proceso de modernidad? Pienso que el arte Romántico abrirá una puerta: comprenderá que el iluminismo descarriado no es el único camino; sin embargo, vuelve a llenar el vacío de la existencia con un ídolo (al igual que el iluminismo): el arte, el espacio de la respuesta. Creo que será la vanguardia quién romperá definitivamente con esta obsesión humana de respuestas que resultan siempre insatisfactorias: será la vanguardia quién corroerá, desde la esfera artística, la respuesta totalitaria que fija la identidad en complejos carcelarios.

El arte romántico se llena de un misticismo profano que busca llenar el vacío de Dios de una manera que sólo puede verse ahora como anhelo desesperado. Darío llega incluso a sacralizar lo erótico, como un acto de comunión trascendental, como la posibilidad de redimirse a través de la unión con la amada. Es obvio que la sacralización del mundo significó en última instancia, *pérdida del mundo*: el artista vive desorientado, en un mundo caótico inasible, preso de puras ruinas que ya no significan nada. Sin embargo y paradójicamente, ante el vacío de Dios, el artista romántico encuentra la manera de reubicar su rol en este mundo en ruinas. Ahora será él el encargado de rellenar el hueco con una nueva fe, ya no la fe en la razón, sino que en la instauración de una nueva religión: el culto al arte como espacio de redención, transcendencia. El poeta se convierte entonces en un elegido, en un vidente, en un genio, en un pequeño Dios que gravita sobre la realidad decadente, que es capaz de trascender los objetos y escuchar “la música de las esferas”. Es él el “médium” entre el absoluto y la humanidad, el único capaz de *salvar* al mundo: sin embargo se aleja de él, cada vez más; alejamiento que se expresa, por un lado con el Romanticismo, que muchas veces se eleva y se enclaustra en una torre, y por otro, con el Realismo, que pretendía ser una *copia* de la realidad: la crítica ideológica que instaura el Realismo si bien devela ciertos comportamientos pestilentes de la burguesía, sigue encerrada en una estética ingenua por cuanto daba por sentado que la realidad era *una sola*: la realidad burguesa.

La llegada de la vanguardia inaugura un nuevo terreno de exploración para el arte. No tendrá miedo de mostrar el caos, porque al contrario de lo que algunos piensan, la Vanguardia sí muestra la realidad: sólo que esta vez el artista se reconoce abiertamente desorientado. El piso sobre el que gravita su existencia es inestable, caótico e inasible. No puede dar las respuestas, eso pertenece al pasado. Sólo puede mostrar que el tejido que compone nuestra realidad es un tejido manufacturado por ideologías que no le pertenecen; por lo mismo puede deshacerlo y elaborar un nuevo mapa. Es en este punto donde recae todo el peso revolucionario de la vanguardia: es un arte que se reconoce a sí mismo como incapaz de entregar *un remedio de transcendencia*, y por eso se aleja de un *modernismo* que terminó convirtiéndose en puro ornato. La aparición del cubismo viene a confirmar lo ya dicho: la realidad se complejiza y se abre a todo lo que tiene de vertiginoso. Ver un objeto en toda su realidad más pura es verlo desde todas las perspectivas posibles, no solo de la convencional mirada total que contenían los cuadros realistas. El poeta es desterrado de la torre y obligado a enfrentar el mundo; el sacerdote se vuelve un igual, el elegido desaparece. La vanguardia cree que los artistas del modernismo habían formado parte de la “mascarada” del mundo burgués, y en parte, era cierto (¿había otra alternativa?). Excepto

los pocos que luego serían reconocidos como precursores, léase Rimbaud, Lautréamont, Sade, Baudelaire, etc., los artistas del modernismo

“habían traicionado, tergiversado, a veces inocentemente, es cierto, la propia posición del poeta y la función social de la poesía. Este es el sentido radicalmente crítico que tiene, creo, la empresa de desublimación que emprendieron –desde distintos ángulos—sucesivos y simultáneos movimientos de vanguardia.”(Schopf 17)

Es ésta creencia religiosa y trascendentalista del arte la cual critican los artistas de vanguardia, puesto que entienden que el arte no es un lugar de respuestas, al contrario, es el lugar de las preguntas, el lugar donde la realidad se pone en tensión, se cuestiona y se desarma, se *abisma*. La línea inaugurada por Baudelaire y el resto de los grandes simbolistas que le siguieron, los cuales comprendían que la única trascendencia posible era la trascendencia vacía, es un punto de vista crítico que, al menos el surrealismo tendrá en cuenta: la trascendencia vacía implica mundanizar al mundo, comprender que no hay más realidad que la padecida en un tiempo histórico determinado. Esta realidad es compleja, y tiene *conexiones ocultas*: es lo que ponen de manifiesto las famosas *correspondances* de Baudelaire, las cuales me recuerdan a esos ideogramas elaborados por los alegóricos del Barroco. No otra cosa será lo que harán los surrealistas con su escritura automática y con la instalación definitiva del montaje como técnica escritural; no otra cosa que buscar en el azar una línea oculta que asocia realidades que, en apariencia, siempre fueron opuestas, contradictorias. Juntar identidades antitéticas en un solo espacio conciliador es cuestionar, por un lado, la identidad tradicional y heredada de esos objetos, y por lo mismo cuestionar las relaciones de poder que determinan la identidad de las cosas que nos rodean; y además, implica un mensaje artístico que no pretende ser una verdad inmutable sobre el mundo: el nuevo tejido elaborado por el alegorista, la sutura que realiza la vanguardia, es sólo una de las miles de posibilidades que tiene el sujeto de percibir su realidad. Es una sutura, en este sentido, momentánea, inestable, igual a la que realiza Carlos de Rokha: *el surrealista en estado natural*, como le dice Lihn. La sutura inestable, la revolución permanente: la obra de arte vanguardista es una obra abierta porque se reconoce siempre incompleta, siempre dispuesta a ser leída de múltiples maneras. Esto, que todos sabemos y que nos parece casi obvio, nos habla de una inauguración de un espacio de libertad nunca antes visto en la historia del arte; un espacio de libertad para el receptor y una posibilidad de aprendizaje para éste, el cual se enfrenta a una obra que le muestra, descarnadamente, sus técnicas constructivas, sin miedo a ser descubierta como una falsedad, como un *artefacto*; antes al contrario, evidenciar los mecanismos constructivos –y deconstructivos—que posee la obra de arte alegórica, inorgánica, vanguardista, es tender un puente de comunión entre el artista y el público: el arte y la vida se juntan, el artista desciende del podio, se mezcla en la masa, sin pretender adoctrinar, pero sí *invitar* al resto de los sujetos a ser parte de este carrusel alegórico que permite abrir más espacios de diálogo y de crítica. El vanguardismo se comprendió como una aventura, una empresa de descubrimiento de la realidad del sujeto humano en todos los sentidos.

El artista orgánico trabaja con un material que considera “vivo”, respetando así su significado, su identidad dada por la tradición (esto es perpetuar ideología). El sentido de la obra se constituía a partir de la unión de partes que eran coherentes entre sí, y por lo mismo, el arte se sentía capaz de “emular” directamente una realidad que era considerada como plana, única y por tanto, transportable. Para el vanguardista, en cambio, “el material es sólo material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y

reciben su significado.” (Burguer 133) El vanguardista sólo distingue un signo vacío en el material de trabajo, al cual debe, él mismo, atribuir un significado: este signo vacío es percibido así porque el artista de la vanguardia ha comenzado una reflexión alegórica del mundo, de la identidad de las cosas del mundo; ha entendido que la realidad es lo que vemos porque ciertas ideologías quieren que veamos *solamente* eso. En este sentido, la obra de vanguardia no quiere ocultar su artificio como la obra orgánica; como obra inorgánica que acepta su no-totalidad, su sentido particularista que se ilumina a partir de fragmentos que no tienen nada que ver entre sí, como un objeto incapaz de dar una respuesta, una unidad, se ofrece al público abiertamente como producto artístico, como *artefacto*, como un espacio de conocimiento y desasimio de ideología, ya que entiende que la realidad es compleja, no-unitaria, fragmentada. “La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a la intención de la obra” (Burger 140). Sin embargo, incluso

“donde la negación de la síntesis se convierte en el principio de creación, podría pensarse en una unidad precaria. Para la recepción, esto significa que la obra de vanguardia también debe comprenderse al modo de la hermenéutica (es decir, como totalidad de sentido), sólo que la unidad ha asumido la contradicción. La armonía de las partes ya no constituye el todo de la obra que consiste, ahora, en la conexión contradictoria de partes heterogéneas.”(150, el subrayado es mío).

¿No es la realidad misma la unión de partes heterogéneas? ¿No es éste el mensaje que nos heredaron los primeros alegoristas? ¿Que nuestra realidad es finalmente puro constructo, pura ruina susceptible de ser maniatada, obligada a decir? Los vanguardistas no sólo quieren expresar las nuevas relaciones que nacen del contexto actual, la nueva sensibilidad, sino que más bien liberar esas relaciones y sensibilidades de su cosificación y desarrollo alienado: producir la liberación y reproducirla. En última instancia, los actos de provocación al público tenían por objetivo terminar con la idea de que el arte era una actividad separada de la praxis vital, y de esta manera, establecer un puente entre público y artista, que traería una transformación más profunda de la realidad adversa. El arte deja de ser un remedio de trascendencia, y se vuelve un artefacto que puede utilizarse para la provocación extrema de la sociedad y su ideología: a diferencia del Romanticismo, el arte vanguardista entenderá su función develatoria, de denuncia, sin revestir al artista de un rol sagrado-sacerdotal, sino que remitiéndose a la función de mostrar las contradicciones. En este sentido, la vanguardia también tiene una función ritual, porque finalmente quiere mostrar la verdad horrible del mundo de manera que la sociedad pueda liberarse. El surrealismo representa esta búsqueda ritual del arte, entendido ahora desde una nueva y renovadora perspectiva, en su intento de encontrar en el “azar objetivo” una respuesta:

“Para los surrealistas, sin embargo, hay un sentido en las cosas azarosas, en las constelaciones de sucesos, al que ellos se refieren como ‘azar objetivo’. Aunque el sentido no se deje determinar, no van a cambiar las expectativas surrealistas, pues esperan encontrarlo en la realidad. En este hecho hemos de ver una abolición del individuo (burgués). Puesto que el momento activo de formación de la realidad está en cierto modo ocupado por los hombres de la sociedad de la racionalidad de los fines, al individuo que protesta contra la sociedad sólo le resta entregarse a una experiencia cuya característica y cuyo valor consisten en la independencia de los fines. Que el sentido buscado en el azar sea siempre inaprensible se explica por el hecho de que si fuera

determinado, sería asumido enseguida por la racionalidad de los fines, y perdería así su valor de protesta.” (Burguer 127)

Así, el surrealismo, hijo de las correspondencias arbitrarias, se libra de la necesidad de traer una respuesta definitiva: se abre a la búsqueda permanente, porque el fin de la travesía es la misma travesía.

El mismo Enrique Gómez-Correa, uno de los fundadores de la Mandrágora, dice que Carlos de Rokha fue uno de sus adeptos más fieles. Frente a la pregunta que le hace Baciú de quiénes fueron los integrantes más comprometidos, el poeta mandragórico dice: “Carlos de Rokha, extraordinario poeta, hijo del poeta Pablo De Rokha, vivió y murió deslumbrado por el fuego de la Mandrágora. En una ocasión él se lanzó de un segundo piso en actitud poética. Sus padres declararon que ‘era la primera víctima de la Mandrágora’.” (Baciú 26). Sin embargo, esta relación es cuestionable, puesto que en ninguno de los siete números de la revista Mandrágora, ni en los dos de Leitmotiv, aparece ninguna publicación de Carlos de Rokha (Mussy Roa 2001). Enrique Lihn plantea que este “surrealista en estado natural” trabajó en la zona poética que inauguraron los mandragóricos, pero que en rigor, no fue uno de sus miembros: serlo habría implicado enfrentar todas las críticas que Lihn hizo de este movimiento, como una estética impostada y débil, incapaz de cuestionar verdaderamente los mecanismos opresivos de nuestra sociedad. Y como ya hemos visto, Carlos de Rokha fue un poeta radical que, gracias a su escritura siempre desplazada, logró tocar las fibras más sensibles que componen a nuestro mundo.

“Lo que yo quiero poner de relieve ahora –paradigma de la condicionalidad e historicidad del individuo—es, con más exactitud, la zona misma de nuestra poesía dentro de la cual trabajó De Rokha junto a quienes, en su tiempo, aspiraron a ser esos ‘horribles trabajadores’ que anunciara Rimbaud: los poetas mandragóricos. Por una casualidad –abolición un poco paradójica del azar— aquéllos, que sólo quisieron o pudieron reconocer en Carlos a un hermano diez años menos, algo advenedizo, a un simpatizante del movimiento, en otras circunstancias se habrían visto en la necesidad de reconocerlo como al único escritor cuyo psiquismo se ajustaba al orbe de ciertos valores surrealistas. Muchas de las provocativas, vociferantes pero cuidadosas y eruditas digresiones de Teófilo Cid o de Braulio Arenas, en que se combinaban el humor negro, los llamamientos a Marx y a Freud, el conocimiento de ciertas corrientes exquisitas de las literaturas europeas, etc., sólo evocan, en última instancia, la poesía tremante, ávida, enajenada de Carlos, y su figura mental y física siempre al borde del abismo, del desquiciamiento.” (Lihn 1964 7).

Frente a la impostación que Lihn veía en los poetas mandragóricos, en Carlos de Rokha reconocía a un verdadero exponente de la vanguardia:

“Me arriesgo a expresar aquí que en la poesía de De Rokha puede rastrearse a lo vivo la presencia intermitente de un verdadero demonio poético, poseído de furor verbal genuino y de una especie de infalible sentido de la unión libre de las palabras...(…)... Personalmente vi a Carlos caer en estados alucinatorios, aunque, es claro, víctima de ellos, que no lúcido y demoníaco agente provocador de los mismos. Pero, en cualquier caso, conocía experimentalmente estados de surrealidad, y no es raro que ‘las invenciones de lo desconocido’ de Rimbaud, y el carácter psicopatológico de la genialidad rimbaudiana, le atrajeran e influyeran sobre él poderosamente” (11 12).

Como dije más arriba, es imposible no reconocer que en la poesía de Carlos de Rokha hay mucho del espíritu que caracterizó al surrealismo: el hecho de abordar la escritura a través del desplazamiento constante del significado lo asocia a las técnicas inauguradas por la vanguardia, la cual hace del montaje un mecanismo de exploración de la identidad de los objetos. Específicamente, la teoría del dictado automático y el rescate del azar como posibilidad de un tejido alternativo de los discursos que rigen de manera convencional nuestra existencia, se instala en su poesía de manera innegable. El desasimiento del yo, de la identidad que caracteriza a cada cosa, del espacio y del tiempo, de los binarismos, hacen de este poemario una muestra de poesía revolucionaria.

“En el horizonte se agrupan las estrellas/mientras un aceite de esperma cae del cielo/mientras la verdura crece entre los árboles donde reaparecen los rostros del tigre/más acá donde el gato persigue a una mariposa/más acá de los pararrayos fósiles/más allá de las bellas islas y sus nubes/todo se decide de nuevo a un golpe del azar.” (De Rokha 35)

En este sentido, la poesía de “Pavana del gallo y el arlequín” apuntará a un desasimiento que busca, ávidamente, gestar un refugio: ese refugio será un imposible, puesto que nunca podrá fijarse de manera permanente.

Se abren las ventanas. La luz ya había entrado antes./No se sabe por qué, pero es así./Todos los días sucede lo mismo./Mientras la estrella de la noche se cambia en la estrella del alba./No encuentras sino silencio donde un invisible clamar te envolvía y si/quieres volver al sueño debes abrir los ojos, seguir el vuelo de los pájaros, buscar a los amigos perdidos, anotar fechas lejanas en la pared/de tu celda. (68)

La misma obra demuestra lo que digo: si se comparan todos los poemas con los últimos cinco poemas del final, el lector notará que el poemario tiene un giro inesperado: luego del ansia de muerte aparece un extraño sentimiento de placer, de felicidad, como si el poeta hubiese podido llegar a un estado de plenitud. Sin embargo esa plenitud se marca por la muerte: el cordero sacrificado del último poema, de *Pavana del gallo y el arlequín*. “Ahora que la tarde es un ciervo que sangra en el costado” (74) Todos los poemas anteriores a estos últimos se cargan de pesimismo: “Me pienso muerto en una antigua silla/con un perro a mi lado que me mira/y yo le hablo al perro de ese sueño/en donde estoy ausente de la tierra” (60). “Pienso en mi muerte antigua casi absorto/y me pongo a llorar y me doblego/sojuzgando al silencio de los árboles/y a la visión oscura de una fiera.” (60) La muerte, como posibilidad de libertad por su mecanismo de desasimiento de la identidad tradicional y fija, pero también como posibilidad *real* de superar la opresión que aqueja al hablante, vendría a ser esa *sutura inestable* de la que tanto he hablado: la muerte permite gestar un refugio alternativo al mundo, puesto que luego de padecida la muerte, el hablante se abre a un espacio de revelación y placidez que se muestra en los últimos poemas; pero a la vez, es una muestra de que ese refugio es un imposible *en este mundo*, que está inmerso en el devenir de una historia que arrasa con todo. La muerte adquiere una connotación dialéctica: libera, pero muestra que la cárcel —el sentimiento de orfandad— es irremediable.

“Una tarde en la tierra es un destierro/que me olvida de todo cuando lloro/y en mi sangre se mueren las visiones/de este yerto paisaje obscuro./Se pierde el mundo entre mis venas frías/como un vino que cae de los vasos/o una llave que en la hierba cae/o una nube de su celeste origen olvidada” (59) “Ven a la fiesta que los calendarios góticos estiman innecesaria/Ven tatuada de pantera/A esa hora en que las palomas son todavía niñas/A esa hora en que Eurídice aparece al fondo

de los espejos/Y de nuevo está aquí la música que las islas confundían con la eternidad/Y de nuevo todo es como siempre un sortilegio imprevisto” (65)

Dice Derridá:

“Lo simbólico es lo inmediato, la presencia es la ausencia, lo no-diferido está diferido, el goce es amenaza de muerte. Pero todavía hay que añadir un rasgo a este sistema, a esta extraña economía del suplemento. En cierta manera, ya era legible. Amenaza aterradora, el suplemento también es la primera y más segura protección: contra esa amenaza misma. Por eso es imposible renunciar a él.” (Derridá 198)

El suplemento, aquello que añade lo que le falta de presencia a la naturaleza, revelando que finalmente esa naturaleza es una marca del vacío, de la ausencia que está en todas las cosas producto del paso de una historia que no tiene piedad, se emparenta con la alegoría de manera íntima: al igual que ésta, el suplemento solo puede ejecutarse cuando el sujeto humano ha llegado a la certeza de que su realidad está compuesta por arbitrariedades, por un lenguaje que no remite a nada, puesto que la referencia (el mundo) está vaciado: el significado, el origen, el símbolo; todo eso se ha perdido, por lo que solamente podemos *rodear* el vacío, intentar llenarlo para producirnos un goce que sin embargo revela que ese goce nunca será alcanzado en totalidad. El refugio que gesta el alegorista —el sentido que imprime a la naturaleza caída— es el mismo refugio que instala el suplemento: un refugio inestable, que entraña la culpa de la masturbación; porque el artista goza con una imagen de la realidad que se ha creado él mismo, pero que sin embargo, no existe: goza con un muerto, con la inspección profana en los estigmas del cadáver. El poeta le hace el amor a una tumba. Carlos de Rokha baila con la muerte intentando exorcizarla, intentando besarla para ser abducido de manera definitiva: la poesía es la revelación de ese vacío, de esa orfandad, y a su vez, es el único espacio de libertad que le queda al sujeto que presiente una pestilente mentira a su alrededor. Esta *iluminación profana*, como califica Benjamin a los surrealistas, será la que conducirá al poeta a un trabajo radical que buscará deshacer todo lo que existe: “Y los ríos se llenan de una música ebria/el color de las hojas se torna tornasol/y lloran las abejas en sus jaulas de hilo.” (De Rokha 25) “Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decirse que es la más suya.” (Benjamin 1980 11). La ebriedad de Carlos de Rokha, marcada siempre por la locura, por el sacrificio ritual, se verá traducida en su empeño por dislocar la realidad, por ponerla en tensión, por confundirla y así intentar exorcizarla de la misma muerte que él propicia con su escritura. “Cuando es de noche vienen los fantasmas/y se arrodillan frente a mi locura/ que los perfila en la delgada llama/de una vela que a ciegas se consume.” (De Rokha 61) El referente tiembla porque Carlos de Rokha ha iniciado una escritura alegórica que clausura al referente, que comprende que el único referente que existe es el mismo lenguaje, un lenguaje que difiere siempre a la presencia: el absoluto es un origen que también está diferido y es inalcanzable. Por lo mismo, no podrá nunca constituir a su poesía como un refugio: al contrario, será su misma poesía la que le muestre de manera patente que no existe identidad fija, simbólica, presencial, que esa identidad y ese refugio es, desde el comienzo, un imposible. “Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano.” (Benjamin, 1980) “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.”(De Rokha 67)

Este aparente pesimismo que carga a la poesía de Carlos de Rokha, y a la poesía surrealista en general como bien apunta Benjamin, es un pesimismo que logra así desplazar

a la metafísica del optimismo burgués, que piensa que en el progreso hay siempre una evolución: esta ideología optimista es develada de manera sangrienta en la poesía de Carlos de Rokha. Repetiré una cita aclaradora:

“A causa de la noche son más bellas las islas/los árboles más azules porque así lo ordena el mar a sus lámparas de coral/y ellas no desean oponerse a lo que desea el arco iris/cuando los peces mueven sus colas para decir basta a las disidencias.” (De Rokha 27)

El rescate de lo oscuro, de la muerte como posibilidad de redención se ilumina gracias a las reflexiones de Benjamin y de Derridá: ambos plantearán que la alegoría ve su cara más visible en el cadáver. Porque en el cadáver están condensadas todas las huellas de una historia que arrasó con el aura para siempre; en la piel del cadáver están las marcas de los golpes. En la oscuridad está la posibilidad de tensionar nuestra realidad que se ha ofuscado en ocultar que, en verdad, nuestra existencia está constituida por un tejido de identidades inestables: es el salto a la boca de Dionisio. En la ebriedad está la posibilidad de cuestionar una razón que nos ha mantenido –y que nos sigue manteniendo—presos:

“Que yo me quede solo, obscuro, solo/sin raíces de edad en el olvido/y se cierren de a poco en dulce espasmo/mis ojos fatigados por la sombra. 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 destroce el cielo en cada rosa/y sólo muerte y muerte advenga y venga/sólo ceniza, polvo, sólo viento/y destrucción y cataclismo y ruinas.” (61)

CONCLUSIONES

He planteado que en el poemario “Pavana del gallo y el arlequín” de Carlos de Rokha es posible encontrar una escritura que se articula a través del desplazamiento. Esto porque la principal figura literaria que entra en juego es la alegoría: aquel tropo que emula el movimiento histórico como un devenir que arrasa con el significado aurático o inicial que poseen las cosas en el mundo, y que potencia una actitud crítica del sujeto en cuanto que éste se ve obligado a aceptar la arbitrariedad histórica y subjetiva que poseen los discursos que lo rodean. La alegoría desplaza al símbolo, y junto a él, la creencia mítica que daba por segura y natural la unidad entre significante y significado, entre la experiencia y la representación de la experiencia: el símbolo convertía lo particular en una experiencia universal susceptible de ser representada de manera fiel y directa. Sin embargo, el alegorista, al entender que la unidad del símbolo era una pura arbitrariedad, se abre a un camino de libertad nunca antes visto: el sujeto se hará consciente, quizá por primera vez, de que su realidad está configurada por discursos manejados por ciertas esferas de poder; estos discursos, manejados por seres humanos, darán cuenta, paradójicamente, de todo el poder creador que tiene el sujeto: éste puede hacerse partícipe y gestor de su propia historia. Es él finalmente el encargado de tender los hilos que configuran su existencia, puesto que esos hilos no están dados por una divinidad incorruptible, ni por una institucionalidad que fomentaba el orden estamental de la sociedad: las analogías basadas en creencias divinas e inmutables son sustituidas por las analogías alegóricas que se fundaban en la arbitrariedad.

Este movimiento hierático que trae la alegoría posibilita una de las tantas salidas – desde el terreno del arte—al régimen opresivo que caracterizó al tiempo mítico: esta salida tendrá su cara visible en la revolución francesa y en el advenimiento de la razón como motor organizador de la historia. Sin embargo, analicé también cómo este movimiento liberador trajo una nueva cárcel: la razón reemplaza el vacío de Dios y se convierte en el nuevo ídolo, que es igualmente censor. La creencia kantiana de que el sujeto puede dominar al objeto termina por perder al ser humano en una creencia igualmente ilusoria: las corrientes científicas que promueven la idea de que el objeto está fijo en el espacio y en el tiempo, de que es posible recorrerlo y analizarlo sin mayores problemas, de que es posible instaurar leyes generales y verdades inmutables; toda esta creencia que caracterizó fuertemente a la modernidad se pondrá en tensión, desde la esfera del arte, principalmente con el advenimiento de las vanguardias: frente a la masacre de la guerra, de cara a la derrota, y junto a un nuevo conocimiento que relativiza nuestra realidad, la vanguardia instalará un discurso crítico que se basa, principalmente, en el cuestionamiento del referente: se dejará atrás al arte orgánico que debía imitar la realidad. Esta idea de que, por un lado, la realidad es una sola, compuesta por identidades fijas e inmutables, y por lo mismo, fácilmente imitable, trasvasijable a un espacio artístico, se dejará atrás. Especialmente el surrealismo, con el rescate del azar, la locura y la ebriedad, intentará constituir una doble corriente subalterna que tiene por objetivo destruir el régimen que mantiene al ser humano viviendo sólo en una cara del prisma: mostrará, a través del arte inorgánico (alegórico), que la realidad es mucho más compleja de lo que habíamos pensado; la identidad que caracteriza a cada objeto es una identidad marcada por una historia en constante devenir, y por lo tanto, la creencia de que es posible fijar esta realidad de manera permanente (y por

ende *imitarla*), se anula. El sujeto afecta al objeto, el sujeto padece al objeto y lo transmuta a través del lenguaje: el lenguaje como expresión del logocentrismo, ese lenguaje que era una unión natural entre significante y significado, ese lenguaje transparente que podía nombrar a la cosa en su esencia inmediata, ese lenguaje se abre a un movimiento alegórico que, esencialmente, cuestiona que el significado de la cosa sea la cosa. Este significado tradicional atribuido al objeto *homogeneíza* nuestra realidad: lo particular se pierde porque siempre ese particular remitirá a una generalidad más grande, a un significado universal, simbólico y a-histórico: la alegoría, en cambio, mostrará que la única verdad que podemos conocer es una verdad particular que cambia constantemente por el devenir histórico; el fragmento, el nombre aleatorio que un sujeto le da a un objeto en un momento determinado: esto trae como consecuencia que la unión entre la función semántica y representativa del lenguaje se anule. La representación de la cosa nunca será la misma, porque el objeto nunca será el mismo; un lenguaje fijo en el tiempo dejaría de representar “la realidad”: esta realidad es móvil, y si está quieta es porque la sociedad, a través del lenguaje, la ha fijado en el nombre. Aún más: el único referente que existe es el mismo lenguaje, puesto que la presencia absoluta, la identidad verdadera de la cosa, su significado esencial, se ha perdido en un origen igualmente diferido. La presencia es una pura ausencia. La realidad es un constructo de lenguaje.

En la alegoría se produce un hiato entre la realidad y el lenguaje: ambas cosas no podrán identificarse, puesto que es el lenguaje el que constituye la realidad: no hay nada más *profundo* que el fragmento, que la ruina del significado, que el ideograma aleatorio gestado por la subjetividad de los seres humanos. El significado es un puro significante, una pura ausencia, una identidad negativa: es una huella que muestra la muerte del significado primordial. Ese significado original está perdido para siempre, por lo tanto, el alegorista va a las ruinas, al fragmento, que es lo único que queda, e intenta transmutarlo a través de la palabra: así, constituye realidad. Una realidad puramente lingüística. Una realidad construida a base de imágenes: una realidad, a pesar de todo, alternativa. En la alegoría, el significado se da en el tiempo como devenir que va a su vez cambiando esos significados: constituye un refugio, una sutura siempre inestable. Una vida mortuoria. El predominio de la alegoría, dice De Man:

“...corresponde invariablemente al descubrimiento de un destino auténticamente temporal. Ese descubrimiento se da en un yo que busca protegerse del impacto del tiempo, refugiándose en un mundo natural con el que en realidad no guarda ninguna semejanza. El pensamiento secularizado del período prerromántico ya no permite la trascendencia de la significación antinómica entre un mundo creado y el acto de creación mediante el recurso de apelación a la voluntad divina; el fracaso del intento por concebir un lenguaje que fuese tanto simbólico como alegórico, es decir, la supresión en lo alegórico de los niveles analógicos y anagógicos, es una de las formas en que se manifiesta dicha imposibilidad. En el mundo del símbolo sería posible hacer que la imagen coincidiera con la sustancia.” (229)

Para el sujeto que ha comprendido que el significado original está perdido por el paso de la historia, la realidad se convertirá en un constructo, en una pura imagen que puede ser transmutada; sin embargo, Carlos de Rokha intentará encontrar ese significado, ese imposible. Empezará un viaje a través de la huella: por eso su escritura siempre está desplazándose, porque siempre busca, una y otra vez; por eso los objetos se identifican unos a otros, cambian de vestidura constantemente:

“...en el mundo de la alegoría el tiempo es la categoría originaria constitutiva. La relación que existe entre el signo alegórico y su significado no es el resultado de un dogma....[hay] una relación entre signos, en la que el referente de sus respectivos significados ha dejado de tener mayor importancia. Pero esta relación tiene un elemento temporal constitutivo: si ha de haber alegoría el signo alegórico tendrá siempre que remitir a otro signo que lo precede. El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la repetición del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad.” (De Man 230)

La alegoría marca de manera trágica la anulación de la identidad, del significado estable de los objetos:

“Si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo una distancia respecto a su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal.” (Ibid)

Carlos de Rokha no renuncia a esta nostalgia; sin embargo, no puede hacer nada por cambiarla: la identidad primera, el significado verdadero, podríamos decir, se ha perdido: lo único que queda es la muerte; muerte como anulación de una identidad falsa de los objetos que pueblan su mundo, en este sentido, como constitución de un hogar; pero también, en esta imposibilidad, muerte de la posibilidad de constituir un verdadero hogar: el hogar poético es una alternativa al referente estabilizado por la sociedad, pero sigue siendo un espacio donde la identidad verdadera de la cosa está ausente. Por eso la escritura de De Rokha es desplazada: si se quedara quieta, significaría que realmente este poeta se lanzó a una creencia mística de las palabras, simbólica.

“La dialéctica se ha convertido en un conflicto entre un yo visto en su propia condición auténticamente temporal y una estrategia defensiva mediante la cual el yo busca esconderse de ese autoconocimiento negativo. Al nivel del lenguaje, la afirmación de la superioridad del símbolo sobre la alegoría, tan frecuente durante el siglo diecinueve, es una de las formas que asume esa obstinada automistificación.” (Ibid)

La alegoría siempre mostrará la *diferencia* de la identidad, la no-identificación, la identidad como un objeto cambiante. La función de la alegoría es tematizar esta diferencia, hacerle la guerra a la identidad. El lenguaje es la posibilidad de la diferenciación, posibilidad que arrastra a Carlos de Rokha al “vértigo total, [al] mareo al punto de la locura.” (De Man 238) Esta práctica de una escritura siempre desplazada hará que la reconciliación con el mundo sea imposible: luego de develada la verdad de que todo es puro arbitrio, no habrá retorno. Lo único que queda es la muerte. La alegoría destruye para siempre al referente convencional, a lo que todos compartimos como referente. La poesía de Carlos de Rokha estará siempre haciéndose y desasiéndose, infinitamente, libre en la arbitrariedad del poema que no se somete a ninguna ley. La ironía estaría emparentada a la alegoría porque, según De Man, ambas “están vinculadas en la común desmitificación de un mundo orgánico que postula la modalidad simbólica de las correspondencias analógicas o la modalidad mimética de una representación en la que la ficción y la realidad puedan coincidir.” (246).

La referencia es solo un constructo imaginado por el lenguaje: en este sentido, la vanguardia cuestiona la idea de que el lenguaje encarna la presencia de la cosa. Esa presencia siempre se escapa. Es, ante todo, un cúmulo de ausencias: Derridá, al analizar

la oposición de habla y escritura, da cuenta de esto mismo. Si el habla era la manera en que nuestro pensamiento se transmitía directamente, la escritura vendría a ser una degradación de ese pensamiento, una falsedad. El habla encarnaría la presencia. Sin embargo, para que el habla muestre esta presencia, necesita de la escritura: es lo que hace Rousseau. Esta necesidad que tiene la naturaleza de la escritura para poder evidenciar su presencia, nos lleva a la doble noción de *suplemento*: la escritura sería un suplemento de la naturaleza, puesto que le añade a la naturaleza la presencia que esta misma porta pero que es incapaz de mostrar. “Siendo el habla natural o al menos la expresión natural del pensamiento, la forma de institución o de convención más natural para significar al pensamiento, se le añade la escritura, se le adjunta como una imagen o una representación. En este sentido, no es natural” (Derrida 184). La escritura hace presente la presencia de la naturaleza cuando en verdad, esa presencia está ausente: de esta manera, la escritura *crea el artificio de la presencia*. Llegamos así a la segunda noción de suplemento: “el suplemento, *suple*”, dice Derridá, no completa, no añade nada: *suple* una falta. En realidad, no hay ninguna presencia: la naturaleza es una ausencia, un vacío, y la escritura *suple* este vacío a través de su artificio alegórico, alegoría que sólo evidencia una falta primordial. Así, la escritura alegórica, el suplemento, se vuelve necesario para la existencia del objeto: sin ella, el objeto no tendría ninguna identidad, sería pura ausencia, ni siquiera constituiría una identidad negativa. “En algún lugar algo no puede llenarse consigo mismo, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y pro-curación. El signo es siempre el suplemento de la cosa misma.”(Derrida 185) El surrealismo trabajará con esta identidad negativa que tienen los objetos de la realidad. Y por lo mismo, empujará al lenguaje sobre una reflexión hacia sí mismo; abismará al lenguaje, para terminar mostrando que, el mismo lenguaje opresor que nos mantiene *alienados, dormidos*, puede adquirir un nuevo color: ese lenguaje, desestabilizado ya, desacralizado, podrá abrirse al *juego*: ese peligroso juego que vendría a desestabilizar ciertas ideologías.

Al no estar la presencia ni en el lenguaje ni en la naturaleza, podríamos pensar que está en algún origen: sin embargo, Derridá es claro al afirmar que ese origen, esa primera presencia absoluta, también es una copia, una alegoría, una huella de una presencia que no es posible localizar en ningún punto de la historia: la historia, como movimiento perpetuo, no tendrá un origen. El origen es la historia, y la historia es movimiento permanente. A esta certeza llegan los surrealistas: el sujeto humano puede tensionar la identidad del objeto, porque de hecho, esa identidad del objeto es a su vez una simple *lectura*, una arbitrariedad respaldada por una tradición que desea mantener, por cuestiones de poder, un orden determinado. Éste es el peso revolucionario que tiene la poesía de Carlos de Rokha: destruye el hogar, el ordenamiento tradicional de su mundo, enfrenta a la cosa para desmadejarla, y sin embargo, anhela un hogar. Por eso la poesía de Carlos de Rokha es dialéctica:

“...la presencia, que siempre es natural, vale decir, en Rousseau más que en cualquier otro, maternal, debería bastarse a sí misma. Su esencia, otro nombre de la presencia, se da a leer a través de la rejilla de ese condicional. Como la de la naturaleza, ‘la solicitud maternal no se suple’, dice el Emilio. No se suple, eso quiere decir que no tiene que ser suplida: basta y se basta; pero también quiere decir que es irremplazable: lo que en ella quisiese sustituir no la igualaría, no sería más que un mediocre mal menor. Quiere decir, en fin, que la naturaleza no se suple: el suplemento no procede de ella misma, no sólo les inferior sino distinto.” (Derridá 186)

Este es el peso trágico de la dialéctica y de la alegoría: luego de develada la verdad de que la presencia de la naturaleza es una ausencia, se llegará a la conclusión de que encontrar una presencia es imposible. La escritura sólo vendría a mostrar este vacío y esta imposibilidad: puesto que al suplir la falta de la presencia mediante el constructo alegórico que le da un sentido a la ruina, está mostrando que la realidad, que el referente, es puro constructo, y peor aún, un constructo inestable y movable. La constitución del hogar es un imposible, a pesar de que la misma escritura se constituye como uno: esto porque reemplaza a un referente meramente textual que ha sido tejido por la sociedad y la tradición por otro referente, más particular, más verdadero –para el poeta—podría decirse, pero la poesía seguirá siendo el lugar de la ausencia. La presencia es imposible.

“La razón es incapaz de pensar esta doble infracción a la naturaleza: que haya carencia en la naturaleza y que por eso mismo algo se añada a ella. Además, no se debe decir que la razón sea impotente para pensar eso; ella está constituida por esa impotencia. Esta es el principio de identidad. Es el pensamiento de la identidad consigo del ser natural. Ni siquiera puede determinar al suplemento como su otro, como lo irracional y lo no-natural, porque el suplemento, naturalmente, viene a ponerse en el lugar de la naturaleza. El suplemento es la imagen y la representación de la naturaleza. Ahora bien, la imagen no está ni dentro ni fuera de la naturaleza. Por tanto, el suplemento también es peligroso para la razón, para la salud mental de la razón.” (191)

Esta dimensión dialéctica, que es la esencia de la alegoría (que quiere convención pero que es profana) ve su cara más trágica en la muerte: el surrealista asesina al Padre, al Logos, porque mata al nombre, lo destruye para verlo ensangrentado. Carlos de Rokha juega con el cadáver: la única manera de intentar encontrar esa presencia imposible es a través de la disección: abrir el cuerpo para rastrear las marcas de vidas pasadas. Sin embargo ese juego tiene un carácter *circular*: a la estrella de la mañana adviene la estrella de la noche, a la muerte le sigue sólo la muerte. El goce está diferido, puesto que si hay presencia, sigue siendo un constructo, pura imagen. La verdadera presencia no existe o es inhallable.

“El peligroso suplemento, que Rousseau también llama ‘funesta ventaja’, es propiamente seductor; conduce al deseo fuera del buen camino, lo hace errar lejos de las vías naturales, lo lleva a su pérdida o su caída y por eso es una suerte de lapsus o de escándalo. Destruye así a la naturaleza. Pero el escándalo de la razón consiste en que nada parece más natural que esa destrucción de la naturaleza. Soy yo mismo quien me dedico a separarme de la fuerza que la naturaleza me ha confiado.” (193)

El hogar que construye Carlos de Rokha es dialéctico: constituye placer, por eso los últimos cinco poemas de la obra son *aparentemente* plácidos. El poeta se construye una imagen del mundo que se adecúa a su necesidad de presencia: sin embargo, el verdadero goce, el verdadero encuentro con la presencia, se difiere para siempre. El poeta ama la imagen de la cosa que él mismo se ha creado, y sin embargo, ésta creación es la única realidad que existe: la presencia misma no es real, no existe. Paradójica conclusión.

“Pero lo que ya no está diferido también está absolutamente diferido. La presencia que de este modo se nos libra en el presente es una quimera. La auto-afección es una pura especulación. El signo, la imagen, la representación, que vienen a suplir la presencia ausente son ilusiones que hacen pasar una cosa por otra. A la culpabilidad, a la angustia de muerte y de castración se añade o más

bien se asimila la experiencia de la frustración. Hacer pasar una cosa por otra: aunque se entienda en cualquier sentido, esta expresión describe acertadamente el recurso del suplemento.” (197)

Si la poesía trabaja con imágenes es para mostrar que, en el mundo, reina la contradicción: el hábitat poético es un despeñadero. El lenguaje solo deriva en más lenguaje: la referencia está, irremediablemente, perdida. La manera en que Carlos de Rokha trata al verso muestra de manera patente esto: una seguidilla de imágenes que no pueden constituir un cuerpo. Es pura fragmentariedad, pura repetición, hasta el hartazgo. Círculos. Escritura hipnótica monótona, y no por eso, menos terrible. El poeta se lanza a destruir lo que no le gusta: configura un imaginario propio, su poesía inaugura un nuevo espacio: pero es un espacio de la imagen, no de la *verdad*. Vemos monstruos: gallos como peces como pájaros como hachas, cielos como mares como algas como dioses, mujeres como madres, como hijas, como hermanas, lunas como soles como fuegos como ritos, graneros como molinos como trenes como maletas, bailes como muerte como vida como muerte, luces como sombras barcos como aviones abejas como fantasmas, cárceles como sueños como infancias como abuelos, *viajes como mantenerse siempre dentro de la misma fosa*: este pesimismo es la única manera de desestabilizar un espacio que se obstina por mostrarse siempre igual. El arte tiene un rol importante: *debe* evidenciar la contradicción, a fuerza de clausurarse. Debe ser un veneno desestabilizador: por eso quise hacer todo esto. Porque nunca nadie en la academia había querido hablar de esta pesadilla. Y como poeta yo quiero hablar de las pesadillas, de la muerte, de los cadáveres. Carlos de Rokha es uno de los poetas que llevó al paroxismo el cuestionamiento de la realidad: por lo mismo, las futuras generaciones, las generaciones de ayer hoy y mañana, deben leerlo. Si hay que ver el surrealismo en su cara más paradójica, pues Carlos de Rokha debiese ser el primer poeta que se lanza a la pizarra. El arte como un veneno, no ya como remedio ni refugio, el arte como un refugio de muerte y libertad, el arte subalterno y revolucionario, la poesía que trabaja con la palabra y que la lleva a sus caras más horribles: esa es la poesía que todos debiésemos padecer. Ésa es la única poesía que existe. Ésa es la poesía.

Bibliografía

- ADORNO, TH. W. y HORKHEIMER, M.: “Concepto de iluminismo: Odiseo o mito e iluminismo”. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pp.15-59; pp. 60-61.
- BACIU, Stefan: *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y Respuestas*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso. Cruz del sur, 1979.
- BENJAMIN, Walter: “El origen del trauerspiel alemán”. *Obras Completas*, Libro I, Vol. I, Abada Editores, 2006, pp.375-459.
- BENJAMIN, Walter: *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. 1929. Traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Editorial Taurus, 1980.
- BÜRQUER, Peter: “La obra de arte vanguardista”. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Editorial Península, 1987, pp.11-149
- COROMINAS: *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Ed. Gredos, 1954. Vol. III: L-RE, pp. 696-698.
- DE MAN, Paul: “La retórica de la temporalidad”. *Visión y Ceguera*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp.207-253.
- DE ROKHA, Carlos: *La pavana del gallo y el arlequín*, Editorial Universidad de Concepción, Serie cuadernos atenea, Segunda edición, octubre 2002, Talcahuano, Chile.
- DERRIDA, Jacques: “Ese peligroso suplemento”. *De la gramatología*. Argentina, Editorial Siglo Veintiuno, 1971, pp.181-208.
- EAGLETON, Terry: *Walter Benjamin, hacia una escritura revolucionaria*. Cap.1 y 2, Madrid, Cátedra, 1998, pp.21-75.
- LIHN, Enrique: “Carlos de Rokha”. *Memorial y Llaves*. Santiago de Chile, Ediciones de la I.Municipalidad de Santiago, 1964, pp. 5-13
- LIHN, Enrique: *El circo en llamas*. Santiago de Chile, Editorial LOM, 1997.
- MUSSY ROA, Luis G.de: *Mandrágora: la raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Editorial Alianza, 1988.
- SCHOPF, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma, Editorial Bulzoni, 1986.