UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

El héroe contra el abstracto

Una lectura poética y política de *Morfología del espanto*

de Pablo de Rokha

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciatura en Lengua

y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumno: Manuel A. Pérez Tapia

Profesor guía: Javier Bello

Santiago, 2018

El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana
y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar,
con su derrota particular, la derrota humana en general.

Jean-Paul Sartre

¿Hay salida posible hacia afuera
o toda salida es hacia adentro,
hacia el reino de la raíz?

Damaris Calderón

¿Por qué escriben poemas los hombres?
Para reunir todo lo que les queda y no para santificar o proponer.

Harold Bloom

¡Ah! Hemos llegado tarde

no necesita la tierra de vosotros, poetas.

Y entonces ¿qué será del símbolo vivo a costa de sangre?

Carlos de Rokha

Morfología rokhiana: una justificación

Este año se cumple medio siglo desde que Pablo de Rokha, el poeta que escribió más de una cincuentena de libros autogestionados; profesor de estética de la U. de Chile; creador y promovedor de más de treinta números de la Revista Multitud (nombre que dio también a su editorial independiente); que posibilitó la apertura de relaciones internacionales entre Chile y China, y que viajó a ésta última invitado por Mao Tse Tung en 1964; Premio Nacional de Literatura en 1965, se quitara la vida el 10 de septiembre de 1968, disparándose con su revólver Smith & Wesson regalado por David Alfaro Siqueiros al poeta en su visita a México, la misma arma con la que se suicidara en marzo de ese mismo año su hijo, llamado como él, Pablo de Rokha.

No hay duda que la obra de De Rokha es invitante, poderosa e inspiradora, pero también enrevesadamente barroca y muchas veces ilegible. Es inspiradora también la férrea concordancia con la que el poeta ajustó su vida personal a su ideal poético, con la doctrina de un apasionado soldado revolucionario. Pablo defendió una poética fragorosa y combativa, acaso el primer poeta que innovara en un lenguaje vanguardista, en un tiempo en que la poesía todavía estaba sujeta a los marcos naturalistas y romántico sentimentales. De hecho, no sería atrevido sugerir como iniciador de las vanguardias chilenas –y latinoamericanas- a De Rokha: en 1916 es publicado en la antología poética *Selva Lírica*, compilada por Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, su conjunto de poemas titulado *Versos de infancia*, donde se aprecia un desdén por el uso racional del lenguaje, la utilización de imágenes insólitas, y la incorporación del tópico urbano. Consideremos que Huidobro, al que se le atribuye la

iniciación de las vanguardias literarias, en 1918 –y no en 1916[1]- publica *El espejo de agua*; en 1922 Girondo publica *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, la Mistral publica *Desolación*, Vallejo publica *Trilce* y De Rokha *Los gemidos*. Está claro que no se ha asumido el papel preponderante de De Rokha como impulsor de las vanguardias literarias latinoamericanas, y tampoco se le ha dado a su obra una actualización en los diferentes horizontes de lectura. Esta tesina pretende acercar a los lectores la obra de De Rokha, actualizarla en el contexto posmoderno del "fin de las utopías", y desentrañar los imprecisos pero atrayentes mecanismos de su lenguaje poético. Para mí, la profundidad del sentimiento trágico del poeta de *Morfología del espanto*; el claroscuro de su videncia para intuir el desenlace de un sujeto comprometido en el "Fin de la historia" de Fukuyama; y su alternancia entre las altas ideas filosófico-políticas y las expresiones populares, me inspiró a publicar un poema en su memoria, en la antología *120 poemas para Pablo de Rokha*, de la editorial Askasis[2], antes incluso de entrar al programa de Licenciatura. Esta tesina está motivada por el hecho de homenajear al poeta pasados cincuenta años de su muerte, y de hacer visible su obra muchas veces obviada.

En *Morfología del espanto*, De Rokha canta la coyuntura de la Batalla de Stalingrado como el atrevido intento de conquista del fascismo hitleriano y la insigne victoria del pueblo soviético sobre éste. De forma trasversal, en la obra poética rokhiana, y de forma directamente beligerante en sus artículos de *Multitud*, el antifascismo se presenta como

[1] Cedomil Goic, en su edición crítica de la obra de Huidobro, señala que *El espejo de agua* "se publicó en Madrid en 1918 en tres ediciones diferentes, sin variantes y de idéntica tipografía [… que]existen en el archivo de la Fundación Vicente Huidobro en ejemplares únicos. La primera edición de *El Espejo de Agua* queda establecido que no fue publicada en Buenos Aires, sino en Madrid".

[2] Varios autores. *120 poemas para Pablo de Rokha*. Santiago, Askasis, 2014. El poema que presenté se titula "La ciencia de los muertos", donde hay un verso mío con el que resumo mi sentimiento hacia la poesía de De Rokha, y parte de la tesis del presente trabajo: "Le hicimos trampa a la muerte empuñando un revólver".

tópico esencial en la cosmovisión del autor de *Los gemidos*, y como preocupación política urgente de su época. Por lo tanto, es totalmente contingente una lectura profunda y crítica de esta obra en el contexto de globalización y neocolonialismo latinoamericano en el que los gobiernos de derecha asumidos este último tiempo en Chile, Argentina, Perú, Guatemala, Honduras, Panamá, y República Dominicana han suprimido y limitado una cantidad sin precedentes de derechos sociales conquistados por la izquierda popular a lo largo del siglo XX. Esta oleada de "gobiernos fuertes", apoyados por los sistemas democráticos, no pueden sino hacernos pensar en el auge de los fascismos en las décadas del 20, 30 y 40, donde la crisis económica impulsó a la multitud inestable a ampararse en figuras autoritarias que proporcionaran soluciones rápidas[3]. Los sociólogos e historiadores escribirán los acentos de nuestra época, pero por de pronto podemos decir que se respira una malsana alienación con viejas ideas que pensamos ya habían sido superadas en la historia. En la cosmovisión rokhiana, se tiene presente que ser poeta bajo el imperio capitalista es sinónimo de fracaso y sufrimiento, por lo que el poeta no puede ser sino maldito; así mismo, nos inspira a estudiar el hecho que la revolución comunista significa, para De Rokha, elevar el quehacer poético al status de la gloria, y como pauta de una nueva espiritualidad humana donde el sujeto es cada vez más un instrumento y no un ser volitivo.

Veremos en *Morfología* lo dramáticamente patentes que se encuentran las problemáticas de un pueblo cansado de los embates a los que los someten las clases

[3] Esta sentencia es más patente si vemos el triunfo de Jair Bolsonaro en Brasil, que a través de un discurso crudo y directo, planteándose abiertamente anticomunista, xenófobo, homofóbico, misógino y admirador de los métodos de exterminio de Pinochet, logró imponerse históricamente en las urnas con 57.797.456 votos. Sin ir más lejos, los desfachatados coqueteos de los miembros de la ultraderecha nacional y del presidente Piñera con Bolsonaro nos inquietan respecto al rumbo que pueda tomar la política del gobierno, sobre todo con la irregular e inmotivada irrupción de FF.EE en Liceos emblemáticos de Santiago a propósito del proyecto Aula Segura, como figura legal para criminalizar el movimiento estudiantil, o el cobarde asesinato el comunero mapuche Camilo Catrillanca el pasado 14 de noviembre a manos del Comando Jungla.

dominantes. Se pretende estudiar la línea política de De Rokha junto a su proyecto cultural y espiritual; su obra resulta importante porque incorpora un gesto cultural contra el avanzado fascismo de los 40, y hoy esa poética liberadora y antihegemónica nos ilumina para hacer una crítica a los dispositivos de la cultura capitalista, hoy disfrazados de neoliberalismo social y amistoso. Sin embargo, hay una serie de aspectos que se dejan de lado en el presente trabajo. Algo de lo que debe encargarse una crítica y juiciosa lectura de género, es de elaborar un análisis sensato y reflexivo sobre el hondo machismo arraigado en el lenguaje rokhiano; arraigado debido al fuerte sustrato popular del que el poeta toma su voz, en las zonas rurales de la séptima región, y en el que se desenvuelve buena parte de su obra. Para Rita Gnutzman no cabe duda que el machismo de De Rokha "detesta a los homosexuales y en más de una ocasión llama degenerados y maricones a los existencialistas y poetas románticos, seguramente se veía a sí mismo como 'gran macho creador'" (466); en *Neruda y Yo* es muy recurrente este ánimo de competencia basado en la supremacía y la hombría: "Neruda producía la poesía de las señoritas muy putoncitas; pero por encima de eso, la poesía de los degenerados, de los frustrados y los hermafroditas" (44). Es necesario problematizar al respecto en estudios críticos que no lleven a la obra de De Rokha a la persecución o prohibición, sino que a una comprensión cultural de sus mecanismos poéticos.

Otra preocupación de la que debiera ocuparse una crítica futura es sobre las rica simbología presente en *Morfología*, y en general en la obra rokhiana. Asistimos a la reiteración de una serie de signos cabalísticos, religiosos, culturales, que podrían ser cotejados e interrelacionados de forma muy fructífera. En este trabajo lo hemos hecho mínimamente, pero por falta de espacio no hemos podido ser más profundos. Por ejemplo, De Rokha se relaciona a sí mismo con el águila, el caballo; en la yegua crea la imagen de la

explotación, por lo que la "yegua negra" es una metáfora de la revolución; las pirámides son recurrentes en su obra, y una larga lista de personajes y referencias inacabables. En este último sentido, también sería fructífero un estudio sobre intertextualidad y plagio en la obra de De Rokha, en el sentido de evidenciar esta copiosa red de significados y referencias que se cruzan unos con otros, comprobando dónde la voz del autor elide, mediante un juego inteligente, las huellas y rastros escriturales de otros.

Con este bagaje de motivaciones, procedemos a dar una cuenta formal de los propósitos investigativos y metodológicos de la tesina. En primer lugar, el tema abordado es el perfil de un héroe popular y abisal presente en *Morfología del espanto* (1942) de Pablo de Rokha, cuya problemática desarrollada gira en torno a la lucha de objetivación que emprende el héroe rokhiano, oponiendo lo abstracto (abisal) a lo objetivo (real), y el capitalismo al comunismo. En segundo lugar, proponemos un objetivo general en el que se caracterice al héroe rokhiano como sujeto popular, proletario e intelectual en constante padecimiento, que se asume como hilo conductor entre su pueblo (clase proletatria) y el mundo, posicionándose dentro de un espacio abismal lleno de sufrimiento y oscuridad; en última instancia, se quiere evidenciar la lucha del héroe rokhiano donde la objetivación es su arma principal; tal objetivación sería visible como fenómeno de la representación, y como una característica del discurso del sujeto escritural. Más específicamente, postulamos que si bien desde los *Versos de Infancia* (1916) se puede evidenciar el perfil de un poeta trágico y sufriente, la poética rokhiana va mutando desde un vanguardismo epopéyico que va gestando a un sujeto heroico en *Los gemidos, U* y *Satanás*, hacia la creación de un héroe específicamente chileno y comunista. En *Escritura de Raimundo Contreras* estaría ya construido este primer personaje realista-popular de De Rokha visto como héroe. Sin

embargo, en *Morfología del espanto* habría réplicas del proyecto de *Escritura…* y una actualización; el héroe popular estaría explícitamente abanderado por una alternativa de lucha comunista, y encarnado en una serie de figuras de raigambre popular cuyo devenir terminaría acercándolo a la experiencia de lo posmoderno como al término de la concepción unitaria de la historia, A la disolución del "sentido de realidad" y el desarraigo del sujeto.

Finalmente, del objetivo general que se persigue en el presente trabajo, es necesario abordar otros propósitos de orden metodológico para llevar el estudio a cabalidad, como definir abismo rokhiano como espacio poético y político; y diferenciar en la obra al autor empírico del sujeto poético. También, es preciso entender el concepto de objetivación, dentro de *Los Manuscritos de 1844* de Marx, como una forma de ser presencia en y con el mundo, superando el abismo a través de los sentidos sensoriales y espirituales, o sea, adquiriendo una forma clara y visible en el mundo de los objetos y las relaciones sociales, que es entendido desde el materialismo histórico marxista como una lucha; esbozar el perfil de héroe-genio-poeta presente en el corpus, tanto como expresión de una clase, como sujeto popular chileno; reconocer los términos en los que se plantea una ideología comunista en el corpus principal. Sobre esa base marxista, es imperante además analizar la oposición entre la condición trágica de sujeto presente en el corpus, y su liberación, a partir de lo propuesto por De Rokha en sus escritos ensayísticos de *Arenga sobre el arte*; y reconocer cómo el héroe rokhiano propone una revolución cultural y espiritual.

I_ Teoría del arte proletario: elaboración y recepción

Es imposible negar la incapacidad de los géneros literarios para significar una realidad ambigua, tensa, llena de confrontaciones, como lo es la obra de De Rokha, donde todas sus posibilidades de interpretación han sido reducidas a la mecanicidad. Para entrar en un análisis que haga justicia a esta poética, no se puede olvidar –como señaló Susana Santos en un recóndito homenaje al poeta[4]- que para abordar la totalidad rokhiana "lo temático y lo estilístico debe ser reordenado en función de su visión de mundo" (Santos, 78); no podemos hacer un simple catálogo para clasificar los procedimientos de De Rokha, basándonos en principios universales; por el contrario, se intentará abordar esta "visión de mundo" que, no exenta de contradicciones y ambigüedades, atraviesa toda su obra. La marginalidad a la que fue llevada la obra rokhiana se debe a "un sistema cultural que a través del ocultamiento de la diferencia, tendió permanentemente a proteger un centro ideológico-político reflejo del europeo" (Santos, 79), lo que tiene sentido si apreciamos el rico matiz de la cultura popular chilena y latinoamericana presente en obras como *Escritura de Raimundo Contreras* (1929), *Carta Magna de América* (1941-1948), *Fusiles de sangre*[5] (1950) *Genio del pueblo* (1960) o *Epopeya a las comidas y bebidas de Chile y Canto del Macho Anciano*[6] (1965), que

[4] Ver Santos, Susana (ed.), *Homenaje a Pablo de Rokha. Inéditos, reedición y estudios críticos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.

[5] Hay varios textos de De Rokha, como *Fusiles de sangre*, *Canto de trinchera* (1929) o *Los poemas continentales* (1944-1945) cuyas ediciones impresas se hayan perdidas, y de las cuales solo nos quedan fragmentos en compilaciones como *Antología 1916-1953*, Santiago, MULTITUD, 1954; o *Mis grandes poemas. Antología.* Santiago, Ed. Nascimiento, 1969.

[6] Ambos títulos se hayan publicados en un solo volumen. Ver *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile. Canto del Macho anciano*. Santiago. Editorial Universitaria, 1965.

además poseen un "ácido sarcasmo, detrás del cual existe también una crítica social y una denuncia impostergables", que ataca las formas de vida burguesas (Ferrero, 92). El discurso americano y popular presente en De Rokha, para Rita Gnutzman, "insiste en lo propio, lo autóctono, un nuevo sentido de totalización sociohistórico a través de la marginalidad" (464), donde la creación de la chilenidad se deja traslucir en la alianza entre vida cotidiana y poesía. Las palabras, los instrumentos que utiliza De Rokha en su poética, bordean un abismo donde los significados interactúan a través de lo explosivo y lo violento para conformar "el lenguaje de la chilenidad en que no hay veda para lo coprolálico, que no es coprolalia sino rastreo de realidad" (Sepúlveda, 163). La representación en la poética de De Rokha se basa en que el discurso es acción concreta sobre la realidad.

El lenguaje rokhiano vive de las contradicciones. La principal es la férrea descripción y adhesión de De Rokha a un realismo socialista que él llama "La épica social Americana" y el "Realismo popular constructivo" como "una línea justa, rigurosamente marxista" (De Rokha, 1949, 157), según lo señalado en *Neruda y yo*. Allí mismo declara que el arte es "un complejo proceso dialectico del reflejo de la realidad en la conciencia imaginativa" (De Rokha, 1955, 162). Si tomamos el caso de César Vallejo, vemos lo mismo: él escribe en *El arte y la revolución* que "[l]a forma de arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa" (124); "Nada de masturbaciones abstractas ni de ingenio de bufete. El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: "mi reino es de este mundo" (14). Tal inflexibilidad es contradictoria para estos poetas en la que gran parte de su obra ha tenido que ser dificultosamente interpretada, como la enigmática fragmentariedad del *Trilce* vallejiano, o la enrevesada propuesta de la *Suramérica* rokhiana. Difícilmente

podemos decir que hay en tales obras una "elaboración mínima", y menos que un proyecto poético directo y unívoco que apunta a reducir al mínimo las posibilidades del lenguaje. Este es el punto central en De Rokha: él es capaz de problematizar su propia doctrina, contraviniéndose, pero también generando un movimiento paradójico en torno a su escritura. ¿Cómo hacer comulgar lo abstracto y lo concreto en la obra? Pues Nómez nos dice que "son como una corteza y el tronco de un árbol: lo uno es la envoltura de lo otro" (143). Esto es clave para mantener la idea de objetivación, en esta pugna contra lo abstracto. Por otro lado, Susana Santos reconoce la coincidencia y fragmentación de la obra rokhiana, pues "el poeta busca permanentemente una unidad entre lo poético y lo político, pero sus sumas literarias parecen siempre búsquedas, balbuceos, agregados de versos inconclusos" (80).

Ya introducido parcialmente el problema del lenguaje rokhiano, es hora de ir configurando una lectura a partir de las características generales y específicas de su obra. En lo general, se puede considerar una primera etapa hasta 1930, donde fusiona la incorporación de lo onírico y lo inconsciente como materia poética, según lo expuesto por José Olivio Jiménez en su "Prólogo" a la *Antología de la Poesía Hispanoamericana contemporánea* (en la que, sin embargo, no está contemplado Pablo de Rokha); entre los procedimientos rokhiano de esta primera etapa destacan la primacía del "irracionalismo y la desrealización, (…) la imagen o metáfora audaz, insólita, de carácter barroco, liberada ya de todo tributo formal a la lógica" (12). También, se aprecia el uso amplio de una conciencia racional, sujeta a la adhesión de claras formas de lenguaje filosófico, entretejido con imágenes poéticas desrealizadas: tal paradoja resulta constituir una contradicción complementaria propia de la escritura rokhiana:

> "[n]o importa que esa imagen sea creada (Huidobro) desde la más alerta vigilia de la conciencia o, por el contrario, que emergiese desde los fondos automáticos del subconsciente(…) [pues] ella favorecía una ambiciosa rapidez de asociaciones que libertaba a la lírica de sus viejas subordinaciones a la lógica"(Jiménez, 15)

Esto se traduce en el de hecho de que los nuevos lenguajes poéticos asumieron una sistema retórico diferente al lógico, donde igual se aprecia un orden interno; Amado Alonso, respecto a *Residencia en la tierra*, apoya la idea de un caos organizado, "sin sentido, pero con existencia a nuestro alrededor" (194):

> "el mundo es un caos de materias desvencijadas en el cual nuestra necesidad de vivir y nuestro prurito intelectual introducen un orden: pero el poeta es un perceptor extraño del mundo, capaz de librarse del orden (forma) que el sentido práctico introduce y de las falsillas de nuestro intelecto categorizador para llegar a las fuerzas elementales en su fecundo caos" (158).

Por ejemplo, Vallejo sustituyó la retórica modernista por un lenguaje con elementos y procedimientos propios, como la creación de un léxico innovador rico en trasgresiones morfológicas, sintácticas, ortográficas, gramaticales; la incorporación de tópicos andinos y latinoamericanos (de forma mucho más vedada que De Rokha); y una fuerte conciencia política comunista derivada en una utopía del mundo y una utopía poética[7], pues su poesía quiere transmitir una emoción humana que es siempre original, y el poeta tiene como misión suscitar un idea de justicia social (Ferrari, 29): como escribe Vallejo en *España, aparta de mi este cáliz*, "Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él". En la primera mitad

[7] Para un desarrollo más profundo ver Ortega, Julio. *Cesar Vallejo*. Madrid, Taurus, 1974; Adriana Valdés. "Vallejo como poeta del sufrimiento". Revista Mensaje, Santiago, no. 267, marzo-abril, 1978; Ferrari, Américo. "Prólogo". *César Vallejo*, Obra Completa. Madrid, Alianza Tres, 1982; Sucre, Guillermo. "Paz: la vivacidad, la transparencia". *La máscara, la transparencia*. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 179-204.

del siglo XX tenemos a Huidobro y a Gabriela Mistral; el primero, claramente fragmentario en su escritura, autoproclamado gran innovador de la poesía y abiertamente cosmopolita, desde un creacionismo que pretende reinventar el lenguaje poético haciendo nuevas relaciones entre las palabras y las cosas, se opone a Mistral que, a través de un lenguaje propio asume ciertos aspectos de las vanguardias latinoamericanas, como la expresión de los paisajes patagónicos presentes en *Desolación* y la ambigüedad de su escritura que se convierte en receptáculo de discursos inconscientes subversivos, "en un continente textual dentro de cuya engañosa ingenuidad conviven enfrenándose un discurso consentidos y otro rebelde" (Rojo, 99).

En De Rokha, además, reluce la idea de arte como expresión de lo dionisiaco, el desorden, la tragedia del hombre, que es además canto del genio que interpreta el universo y que, para Nietzsche, es el canto de un hombre explosivo en los que se almacena una gran fuerza de su época que es devuelta al mundo en modo de acción cuando las tensiones de las masas son insostenibles (Bloom, 62). Una de las manifestaciones de lo dionisiaco es la constante alusión al vino, que a lo largo de su obra se presenta como "un legado vinculado con las manifestaciones de la cultura popular de los migrantes rurales en la ciudad" (Barros, s/p); también aquello dionisiaco, en De Rokha, "[s]e trata de una embestida brutal entre lo aparentemente racional, inmóvil e inagotable que no olvida –o recuerda, más bien– su profundo lazo con lo pasajero, lo temporal" (Rangel, 49). Y sin duda desde *Los Gemidos*, y en toda su obra, las relaciones con Nietzsche, con el caos y el desorden, nos dan cuenta de este talante dionisiaco y encausado a "asesinar y degollar el poema". Tal pretensión es manifiesta en "Balada de Pablo de Rokha":

> "cruzo las épocas cantando como un gran sueño deforme, mi verdad es la verdadera verdad, el corazón orquestal, musical, orquestal, dionisíaco, flota en la augusta, perfecta, la eximia resonancia unánime, los fenómenos convergen a él, y agrandan su sonora sonoridad sonora, sonora" (De Rokha, 12).

A nivel formal, los recursos rokhianos más importantes son el uso de la reiteración, la acumulación de verbos y sustantivos, la imagen visionaria, la comparación insólita, la metáfora y la hipérbole (Nómez, 127), que se traducen en un catálogo de palabras y términos populares, proletarios y campesinos, únicos en la poesía latinoamericana; el uso de términos filosóficos, bíblicos y retóricos, también algunos propios de la dialéctica marxista; la fuerte presencia de un mesianismo que se traduce en la escritura de libros como *Satanás* (1927), *Jesucristo* (1930-1933), *Los trece* (1933-1934), *Moisés* (1937), los cuales, siendo diversos en temáticas, tienen en común la presencia de un personaje genio capaz de ser hilo conductor entre un pueblo y el mundo.

Pero este estado de cosas, a partir del periodo militante de de Rokha, se ve transmutado en un arte con una inclinación heroica de lo personal a lo universal, y de lo inconsciente a la conciencia. En este periodo de cambio, junto a la *Escritura de Raimundo Contreras*, está siendo gestada su obra *Canto de trinchera* (1929-33), que fue publicada en los *Cuadernos de Literatura Proletaria*, pero de la cual solo se conserva un fragmento en la *Antología (1916-1953)*; *Canto de trinchera* es la primera obra en la literatura chilena abiertamente militante, en apoyo a la U.R.S.S y en contra del capitalismo (Nómez, 109), lo que nos permite tener como antecedente un punto de inflexión político y poético en su obra.

En 1939 de Rokha inicia la publicación de la revista "MULTITUD", donde combate periodísticamente a la oligarquía chilena, y responde a un doble objetivo: crearse un órgano propio de expresión y difundir sus ideas políticas (Nómez, 136). Su compromiso político con

el comunismo, como con la elaboración de lo chileno y la fecundación de su propia obra poética y periodística, evidencian al escritor como genio, capaz de entender todas las formas de conocimiento humano y conducir a una colectividad; el poeta es la humanidad en su totalidad, representada. En su compilación de textos ensayísticos *Arenga sobre el arte*, se puede llegar a la conclusión de una clara predisposición materialista en la estética de De Rokha, predisposición que es posible rastrear en la mayoría de su obra, y que por supuesto está presente en *Morfología del espanto*.

Sin embargo, hay que considerar que la poesía es un terreno donde las significaciones adquieren otras posibilidades diferentes al marxismo entendido como ciencia social; en este aspecto, Nómez resume el procedimiento rokhiano de escritura y arte, donde la obra "viene a ser así, el espacio donde la clase real, clase posible e individuo, se articulan y rearticulan en un continuo proceso de estructuración y desestructuración" (Nómez, 138).

Un enclave teórico esencial, cuando se analiza una obra poética como la de De Rokha, es diferenciar al autor del sujeto poético. Foucault reflexiona en *¿Qué es un autor?* que el "nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: (…)indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente (…) sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo" (Foucault, 25). También entendemos al autor como una entidad empírica a través de la que emerge un yo con un nombre y/o ciertos datos biográficos verificables (Blanco, s/p), y en De Rokha se realza el hecho de que el nombre del autor es un seudónimo no exento de claves textuales. Por otro lado, Foucault nos advierte que es artificioso pensar al autor como único ente que "autoriza" la interpretación de una obra; pues "no remite pura y simplemente a un individuo real, [sino que] puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes

clases de individuos" (Foucault, 38). El autor es un "sujeto real", pero hay otro "sujeto discursivo", y entre ambos se da la pugna entre "realidad y lenguaje, voz de y en la escritura" (Scarano, 14). Sin querer zanjar esta compleja área de la teoría literaria contemporánea, establecemos que la densidad del sujeto discursivo (que llamamos sujeto poético) reside en que es un sujeto que sólo podemos conocer por su discurso, y para cuya reconstrucción contamos única y exclusivamente con las representaciones textuales sobre las que se construyó ese sujeto (Scarano, 16). En este trabajo, nos encontramos con la gran problemática que Pablo de Rokha es a la vez el autor histórico de ciertas obras, que vivió en cierta época y lugar, y personaje discursivo con ciertas características textuales. Cuando mencionamos a Pablo como autor de ciertas obras "reales", en un contexto sociohistórico, nos referimos a su función como autor. Pero emerge su función como sujeto poético cuando hablamos de la representación que él hace en su obra de sí mismo; o también, cuando hablamos de "poeta" -dependiendo de uno y otro caso-, nos referimos a este sujeto discursivo que tiene las características de ser héroe y poeta popular.

La poética rokhiana carga las implicancias de cohabitar a un mismo tiempo una identidad unívoca y polisémica, universal y netamente chilena, enrevesada en un barroco particular y que se apropia de la cultura rural y popular; por lo que asumiendo las contradicciones presentes en ella (más que superándolas), partimos por leer en *Morfología del espanto* como un proyecto que a pesar de los reveses, es "sistematizado" en forma de teoría y explicitado en el primero capítulo y estrofa del libro: "peleando entre el ser y el no ser".

En *Morfología del espanto*, "gravita como una pesadilla todo el horror de una época desquiciada por la guerra" (Nómez, 142); el poeta se hace cargo de este horror, de su

implicación pasada y futura; es tanto el nivel de compromiso del sujeto poético con el espanto –por decirlo de alguna forma- que el título de la obra nos indica que se tiene una morfología de éste, una estructura clara y visible de algo total y terrible, considerando que el año de su publicación coincide con el inicio de la Batalla de Stalingrado (1942), hito histórico que será rescatado y que estará presente en la mayoría de las obras de De Rokha, pero que será central en *Canto al Ejército Rojo (1944)*.

Poblada de antítesis, la teorización del arte proletario presente en esta primera parte de *Morfología* identifica a una colectividad guiada por el poeta genio, que no es otro que el héroe popular, encarnado por Raimundo Contreras en la obra de De Rokha del 29, pero que en esta ocasión adopta otras connotaciones y es personificado por una suma de personajes y funciones, que derivan en un poeta universal en cuyo genio reside una forma de expresión y experiencia atravesada por la nitidez y la oscuridad; "¿Escribo lo enigmático? Precisamente. Lo enigmático se produce aquí, como un régimen, en virtud de la claridad que estalla el fenómeno estético" (10)[8], y es lo enigmático un lenguaje del abismo, de ese abismo que habita la colectividad de los proletarios del arte, un lenguaje producto del espanto, donde "lo espantoso resulta de la arquitectura verbal de esta vieja pirámide, que estamos creando, en este instante" (10). La empresa de un lenguaje proletario, en los términos rokhianos aquí presentes, son comparables a una vieja pirámide, una empresa de arquitectura monumental, construida bajo muchos pesares, bajo una esclavitud que no es faraónica, sino que capitalista, pues "el gran capital es tristeza y miseria acumulada" (20).

Consideraremos en la escritura de De Rokha la cohabitación de un mesianismo bíblico, metafísica y materialismo histórico; seremos consientes del concepto religioso y

[8] Las citas tomadas de *Morfología…* serán anotadas solamente con número de página.

poético de su obra, donde la configuración del héroe es central, y cuya apoteosis se basa en la eternidad como tiempo tensado sobre el infinito y también como el ahora. Si Cristo es, en términos pitagóricos, el ser que pone límites a lo ilimitado (Nómez, 124), hay que postular que el héroe rokhiano tiene esta característica: el abismo al que se opone el héroe es lo abstracto, lo informe que por sí solos son motivo de padecimiento del hombre. Podemos decir que la divinidad está dentro de este plano, que como elemento inconmensurable, también es por sí sola un motivo de angustia existencial. Si para la posmodernidad hay una enorme distancia entre lo abstracto (Dios) y lo concreto (la percepción de la naturaleza), el pensamiento absoluto se vuelve indescifrable y emprende una crisis de sentido (Gutiérrez, 12), que conduce a un desarraigo que se deja leer en *Morfología*: "el hombre olvidó sus orígenes, rompió el cordón umbilical con el infinito, y, únicamente el arte podría restituirle la divinidad perdida" (18), donde la divinidad perdida es acaso la nostalgia de un relato sólida. El sufrimiento de lo divino es la religión sin arte, y en esta poética "a la orilla misma del abismo sin nombre y trágico, desde los subsuelos del ser, cargados de espanto elemental, (…) la religión se arrastra colgada a las entrañas del arte" (18).

El ser sobre el abismo

La lucha contra el abismo, la confrontación entre el ser y el no ser se encarna en una alegoría que gira en torno a un constructo de espacio y sujeto (que será abordada más adelante) por una parte, y que está relacionada con el ámbito político, por otra parte, de la lucha de clases, que se asume manifiesta gracias a una constante retórica de confrontación. Y como lucha, se identifica de inmediato una colectividad: "contestamos en este lenguaje". La objetivación significa que "el hombre, el hombre real y total, los individuos realmente

vivos –no las ideas producidas por estos individuos- son el tema de la historia y de la comprensión de sus leyes (…) es la comprensión de la historia basada en el hecho de que los hombres son actores y autores de su historia" (Marx, 25). Por su parte, lo objetivo es aquello que se percibe con los sentidos, y que guarda un propósito. El hombre lo produce, y hay en esta relación un propósito humano. Para Marx no hay solamente cinco sentidos, "sino también los llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (desear, amar, etc.), o sea, la sensibilidad humana y el carácter humano de los sentidos los que pueden surgir mediante la existencia de su objeto, a través de la naturaleza humanizada." (Marx,19). Por eso, es importante captar la relación de De Rokha con el objeto, pues "si el crecimiento del sujeto no frena su desmesura, el objeto se empobrece, pero si el sujeto no despliega su plenitud sucumbe ante este" (Santos, 88), y en esta dualidad sujeto-objeto, debemos entender la objetivación como la capacidad de traer al mundo lo abstracto para hacerse cargo de ello.

La escritura de De Rokha "vincula la representación del referente con la construcción del yo que actúa como el nexo real, como la condición para la historicidad" (Santos, 89). Por eso, la objetivación es una tarea del yo. Cada una de las relaciones con el hombre y con la naturaleza "debe ser una expresión definida de su vida real e individual que corresponda al objeto de su voluntad" (Marx, 175), entendida como la pelea que da el ser contra el no ser, respondida por la colectividad con "este" lenguaje, que no es otro sino que el lenguaje poético del genio que capta a toda esta colectividad, que es legítimo pero también fantasmal y monstruoso, "porque todo gran lenguaje es fantasmal y monstruoso, cuando no sugiere, sino que contiene y ES las cosas"; el "nosotros" es identificado como "los verdugos del arte", "ya tocando las entrañas a la Poesía". Toda esta caracterización es asumida, en última instancia, como Destino. Si la lucha del ser es contra el abismo, hay que entender que toda la

colectividad evocada es fantasmagórica en la medida en que la lucha del héroe pretende darle carne a esos fantasmas sin voz ni discurso propio.

Este primer canto "teórico" se propone como teoría en el sentido de sistematización de un conocimiento, pero también un relato y una poética, anunciando un presente específico y un estado de las cosas: "Estamos, ahora, entrando a otro mundo", del cual no podemos afirmar muchas certezas, pero que poco a poco deja en evidencia el umbral entre dos experiencias (este mundo y al otro que estamos entrando) en el cual existe la premisa del "objeto artístico, dominador del objeto religioso filosófico" (11), que deja traslucir dos certidumbres rokhianas: primero, que el ámbito del arte se hace presente en el mundo como objeto y negación de lo abstracto; y segundo, que el ámbito del arte y su realidad está por sobre lo lógico-filosófico-religioso, pues como señala Ferrero, en De Rokha "el arte se expresa en imágenes y cuando no se expresa en imágenes no es arte, sino que discurso frustrado (…) El arte no es conciencia, es subconsciencia, intuición, imagen, lenguaje figurado, expresión estética" (Ferrero, 97). En este sentido, podemos entender el quehacer poético escritural como un ejercicio onírico, bajo los supuestos que postula Freud en *Sobre el sueño*, donde los sueños "no parecen vertidos en las sobrias formas idiomáticas de que nuestro pensamiento se sirve preferentemente, sino que están figurados más bien de una manera simbólica, mediante símiles y metáforas, cual sucede en el lenguaje de la poesía" (Freud, 1900, 641). Por lo tanto, como en los sueños, en la poesía funcionan mecanismos del inconsciente que elevan a la superficie de la conciencia escrita diferentes imágenes que tienen múltiples lecturas. Como señala Octavio Paz, poetas como De Rokha se preguntan por la sociedad y son también distraídos que revuelven las inquietudes del otro lado de la vida: "El distraído se pregunta ¿qué hay del otro lado de la vigilia y la razón? La distracción quiere

decir: atracción por el reverso de este mundo" (Paz, 38). Pues, convive en De Rokha un arte objetivizador y desrealizador, donde entendemos que la objetivación es discursiva y temática, mientras que el lenguaje, el enunciado rokhiano como materia morfosintáctica es desrealizadora y onírica.

No se puede buscar en la poesía conceptos filosóficos, sin embargo, más adelante reflexionaremos en torno a los papeles cruzados del filósofo y el poeta presentes en la construcción del héroe rokhiano. Enseguida, se relaciona la creación literaria con el trabajo colectivo, en el sentido de que "no es bueno que nadie camine solo en la sociedad de las metáforas" (11). Esta "sociedad", como alegoría de la literatura, supone un plan de acción político, enunciado de la siguiente manera: "Cuando creamos, todo lo sabemos, como cuando lloramos. Solamente que la sabiduría del vaticinio, la voz popular de los bardos, no ADIVINA, EVIDENCIA, no profetiza, ESTRUCTURA los mundos amados del gran génesis, no creando afuera, ES, es lo creado" (11). Otra vez, de esta sentencia se coligen dos ideas que forman parte de la tesis; que la creación está ligada al llanto y, por lo tanto, al padecimiento (que son modos de saberlo todo); y que el arte es un acto que evidencia, hecho de estructuras, lo que nos remite a un plano totalmente objetivado. La residencia de la poesía es abismal, porque la burguesía ha empujado a la poesía a vivir así: "La tiranía de la burguesía espantosa, nos colocó fuera de la ley urbana, y somos salvajes, encadenados a un abismo" (21). Y esta vivencia en el abismo, este hogar en la oscuridad se asume con osadía y orgullo, pues desde ahí se derrocará al orden capitalista: "nosotros hemos jurando conjuramento tremendo, vivir dentro de las llamas" (22), con lo que reconocemos una evidente identificación del capitalismo y el abismo con lo infernal, que inflige angustia y castigo, y al poeta con Orfeo que busca en el subsuelo una redención heroica, o como José Martí de

Nuestra América, cuya muerte es un gesto palpable de este salirse violentamente del capitalismo abismal, o morir como héroe: "Yo quiero salir del mundo / Por la puerta natural: / En un carro de hojas verdes / A morir me han de llevar" (Martí, 141).

En el dualismo entre lo claro y lo oscuro, la claridad es lo visible y lo limpio, mientras que en la oscuridad reside lo oculto y lo réprobo; en esa lógica, lo claro es lo objetivado y lo oscuro lo innominado, lo abstracto, lo informe. La claridad evidenciada en la poética rokhiana es oscura en el sentido de que el poeta debe habitar la oscuridad del abismo si quiere desasirse de él, pero se mueve de lo oscuro a lo claro, de lo informe a lo objetivado, pues "Todo gran poema de todo gran poeta es claro, porque lo oscuro es lo irrealizado; pero es claro con relación a su organización técnica" (14), considerando que el ser de la poesía es la búsqueda de "la otra orilla", un paso hacia atrás, un replegarse hacia aquello de lo que fuimos arrancados para dar el salto a lo Otro (Paz, 133) . La expresión de la colectividad se alterna con pequeños excursos donde el poeta como individuo expresa su voluntad ante la tarea poética: "No escribo para que me comprendáis, escribo para comprenderme. (…) Yo deseo entregar el universo, en virtud de la sociedad, yo deseo expresar el sentido del hombre. Yo deseo ordenar el mundo y la significación del mundo" (14). No hay duda de que el poeta habla y crea una colectividad fantasmagórica en torno suyo, pero el eje es su labor personal: "Soy un pueblo que habla, un pueblo que anda, un pueblo que ama, bramando, entre todos los pueblos, EL PUEBLO INTERNACIONAL y ETERNO" (21). La tarea del poeta es evidenciadora, de hacer visible (y posible) una perspectiva nueva para la sociedad y la justicia social, ya que "sólo lo Fallido, estéticamente, es lo inmoral, por IRREALIZADO" (18).

La poesía como marca

Además de versar sobre el lenguaje y el objeto del arte, este primer segmento del libro propone la relevancia de una Verdad ineludible, de la cual forma parte la colectividad, y que es captada por el genio: "Nosotros os entregamos la verdad, no como animal maneado de matadero, sino como un estadio vital" (12). Pues, tal verdad no es otra que la del estadio abismal del poeta dentro del capitalismo, relacionada a una larga y heroica caterva entre los grandes escritores de todos los tiempos: "Todo ese luto de sangre, que flamea su bandera negra en el corazón de los grandes artistas, todo ese horror, ese dolor, ese terror clamante, que parte, que se levanta desde la voz de Job" (De Rokha, 1949, 29). A lo largo de la obra de Pablo de Rokha, el motivo de la bandera negra es perseverante como símbolo del sufrimiento y la tragedia propia del poeta; lo vemos en "Bandera de luto", proemio a *Escritura de Raimundo Contreras*, o en "Canto del macho anciano", feroz grito del poeta desplazado: "banderas ajadas, ensangrentadas" (De Rokha, 1961 A, 27), "mis poemas son banderas y ametralladoras" (De Rokha, 1961 A, 39), "la epopeya embanderada del dolor insular" (De Rokha, 1961 A, 42); o en el epígrafe que De Rokha instala en su obra "Oda a Cuba": "Los hijos del pueblo que levantan su ataúd como una gran bandera negra en la cual resplandecerá mañana la estrella roja" (De Rokha, 1961 B, 2). Pero también relacionamos esta negrura con lo que fue la Guardia Negra (Чёрная Гвардия), los grupos armados que los trabajadores formaron después de la Revolución Rusa de 1905 y antes de la Tercera Revolución Rusa de 1917. A lo largo de *Morfología* se alude reiteradamente a las banderas negras y a los colores negro y rojo, y sin resolver el problema del encubierto discurso rokhiano del anarquismo, añadimos que el poeta hace converger en su poesía el influjo anarcosindicalista de la

Revolución Rusa con el Octubre Rojo como un movimiento redentor y logrado, de larga duración que se proyecta al futuro.

La condición del poeta es levantarse desde el dolor, elemento que une a toda la humanidad. En *Morfología*, se agrega que "Quién toma contacto con nuestra gran negrura, se trasforma en definitivamente iluminador sol eterno" (12), lo que equivale a insistir en el carácter oscuro y sombrío del artista, cuyo sufrimiento no es sino revelador. En este ámbito, no es leve la tarea del poeta, ya que se advierte: "¡ay! de aquel que presume el gran menester y oficio del creador, para colmar la vida superflua!" (13); en ésta poética, no se aceptan los "mercaderes de lo divino", ni los comerciantes ni los mártires de la literatura "suciamente burgueses, con el corazón carbonizado por la POESÍA!... Sí, porque nadie regresó de ella, si no se suicidó primero" (13); la actitud ante la poesía y el arte tiene que ser de compromiso y entrega, no de distracción o intercambio; los falsos mártires de la literatura no padecen el dolor del mundo, sino que llevan su corazón falsamente carbonizado; la empresa poética es un viaje de ida solamente, no se puede volver de ella sino suicidándose, como si la muerte fuera el umbral en el que el humano pasa a la poesía, a ese "otro mundo"; acaso es el suicidio una condición de la poesía comprometida porque anula al individuo como unidad para volverlo totalidad, discurso total en la historia, mediante un hecho de voluntad. Por lo tanto, no pueden haber poetas que no se entreguen totalmente, en vida y muerte, a la poesía; los poetas verdaderos son los "esenciales de la sociedad, porque son pueblos hablando, nó, clamando, no por la misericordia y el perdón criminal, sino por la justicia insobornada y terrible" (13), en los cuales se va incorporando cada vez más tanto una carga política como un destino sufrido, una connotación comunitaria y un carácter heroico que busca la justicia social. Se totaliza a una colectividad fragmentaria, a un pueblo que Carl Schmitt llama

“pueblo-emoción”, una masa (la nuestra) pobre en contenido, que busca su identidad perdida, que no es capaz de tejer ningún lazo sólido ni de orientarse hacia un porvenir, que es producto de una falta y que no puede inscribirse en la historia (Badiou et Al., 73). La objetivación de este grupo ilusorio es mediante la grandilocuencia de su sufrimiento: “La historia de la humanidad es la historia de nuestra miseria y nuestra grandeza” (16).

Los poetas y el pueblo

Como escrito teórico y manifiesto, este primer canto de *Morfología del espanto* declara la voluntad heroica de los poetas, y su servicio al pueblo. Se señala que

> “Sólo, únicamente, somos escritores, expresadores, creadores de la belleza total; pero la belleza es la verdad, la única verdad, la verdad total, la última verdad, la belleza es la verdad de todas las verdades, más la verdad de la belleza, es la verdad social y la verdad moral del mundo; por lo tanto, quien escribe sirve al pueblo, (…) somos escritores, pueblo en trance de expresión, pueblo en armas” (13),

donde el poeta es traductor del pueblo, trance de éste, y expresión de la “única verdad”, que es la que se basa en la moral del pueblo, que es por lo demás bella y uniuversal. De Rokha centraliza su obra en torno a una idea de

> “arte panhumano como una expresión de cultura heorica encabezada por el proletariado, (…) [en la cual] la forma debe estar regulada por el contenido político que refleje la situación humano-social del momento presente, así como del pasado y del futuro. Este modo de escribir se opone al escritor burgués, que es una evasión subjetiva de la realidad, arte por el arte.” (Nómez, 141).

Además, desde la perspectiva del contenido artístico, se rechaza una idea de poesía como fantasía, pues "la única realidad es la realidad artística, y, la realidad artística es la expresión de la identidad del universo, porque sólo el arte raja los límites del individuo" (17). Como umbral entre el individuo y la colectividad, en la muerte y en arte existe la necesidad de superar al individuo en pos de esa "expresión del universo" a través de la unidad no heterogénea consumada en la lucha de clases: "Vosotros adoráis la realidad, pero la realidad no existe, la realidad es la historia, la realidad es la sociedad, la realidad es la lucha de clases" (19), donde esa "realidad" adorada es la de lo fragmentario y indiferenciado.

En la poética rokhiana, el arte es acceso a la belleza, pero también arma en la lucha de clases, por lo que el poeta será sobre todo soldado del arte, que pertenece a esta colectividad de quienes cantan "la saciedad de los hambrientos", pues "Mordiendo el pan del soldado (…) viven los poetas, a la orilla del abismo territorial del régimen (…) vivimos la gran soledad horrorosa de los desterrados de todas las patrias del mundo"(14), donde se caracteriza a los artistas como una colectividad de partisanos del arte, soldados que vagan en las orillas del abismo, unidos por un internacionalismo que los hermana en la oscuridad de lo limítrofe hacia la liberación: "He aquí que mi pluma es el puñal y el fusil de los héroes acumulados de la U.R.S.S. heroica" (19). Como artista, y siguiendo la línea del marxismo humanista en la que el trabajo dignifica al hombre, De Rokha agrega que el poeta es el modelo de hombre:

> "porque el hombre, que es, formidablemente el artista, se define con su herramienta, defiende su herramienta, su dignidad de ser crucificado entre cien ladrones, como algo suyo, por derecho de conquista, ganado con la espada desvainada, en la gran batalla contra el infinito (14).

Podemos apreciar la reiteración con la que de Rokha va afirmando los ideales de este héroe: su pugna contra el infinito y lo abstracto, su lucha social, su forma de objetivarse en el mundo. Objetivación podría entenderse, desde algunas perspectivas más ortodoxas del marxismo, como una concreción material de las fuerzas productivas, donde la poesía no sería un elemento clave, pero para nosotros es claro que "la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo" (Paz, 233). Las ideas de de Rokha expuestas en *Arenga sobre el arte* pueden rastrearse en Marx, en sus *Manuscrito económico-filosóficos de 1844*, donde señala:

> "¿Qué constituye la enajenación del trabajo? Primeramente en que el trabajo es externo al trabajador, es decir, no pertenece a su ser; en que en su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador sólo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí." (Marx, 108).

Por esto, la poesía será aquel trabajo reivindicador que construya al humano en toda su potencialidad, y será la herramienta que defenderá el poeta, y con la cual defenderá a su clase pues, para De Rokha, "el hombre existe, porque nosotros sabemos que existe, existe como acción-expresión y voluntad, como trabajo; el arte es la expresión del hombre; el arte es una enorme forma de trabajo mal remunerado" (19).

La colectividad aquí presente impreca contra el capitalismo, pues de ahí emana su maldición: "Nosotros gritamos el horror de la agonía capitalista, (…) nosotros gritamos la sociedad que nace, dentro de la sociedad que muere, creando un lenguaje maravilloso" (19). Se termina por identificar, directamente, que este proyecto escritural es del proletariado y para el proletariado, en una lucha desencarnada, de un carácter internacional, que lo engloba

todo: “Un arte proletario, para proletarios, un arte proletario, para las altas y anchas, a todo lo redondo del planeta, un arte proletario y subversivo, para el proletariado, en este instante guerrero, porque todo el mundo será proletario superado” (20), en donde se deja ver que el que estado actual de cosas (el padecimiento del artista proletario en el orden capitalista y su escritura abisal) es un estado a superar, precisamente una lucha, un campo en disputa, cuyo horizonte utópico es el comunismo, y donde el paradigma a imitar es la Unión Soviética.

De esta forma, en este primer canto de *Morfología del espanto* hay todo un registro ideológico de la poética de De Rokha. Este teorizar poéticamente la poesía, se perfila como punto de partida para la obra, donde se irá construyendo un héroe con carácter popular y su raigambre de una chilenidad sui generis, cuyo estado abismal y lenguaje poético se bate en un trance, en un umbral entre dos estados; por una parte la sociedad capitalista y la utopía comunista; y por otro, la fragmentación del individuo y la concertación de una unidad colectiva arraigada en la Historia. .

II_ El héroe literario y mítico: El Huaso de Licantén y Sancho Rojas

Siguiendo con estos esbozos de lectura en torno a *Morfología del espanto*, nos detendremos particularmente en los cantos dos, tres y cinco del libro, que corresponden, respectivamente, a "Lengua y sollozo", "El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes", y "Sancho Rojas capitán del sur define los actos mágicos". Entre los números tres y cinco se ubica el canto titulado "Únicamente", que será abordado en la parte ulterior de la tesina. Por lo tanto, a continuación se pretende imbricar los significados que giran en torno a estos dos personajes, el Huaso de Licantén y Sancho Rojas, y cómo se manifiesta la formación del héroe que se objetiva, y que con sus cualidades chileno-realistas, propugna una posición política, social y poética. Pero antes, hay que hacer un preámbulo a propósito de la función de proemio que adquiere "Lengua y sollozo" en la obra, y de sus muchas relaciones formales con *Escritura de Raimundo Contreras*.

Tantos los capítulos "Teoría del arte proletario" y "Lengua y sollozo" pueden ser considerados proemios, pero dejamos relegado el primero al lugar de una introducción mucho más teórica, en el sentido que aporta una suerte de sistematización del corpus ideológico presente en todo el libro. Por otro lado, el segundo es un proemio que se relaciona íntimamente con el de *Escritura de Raimundo Contreras* ("Bandera de Luto"), y el de *Estilo de masas* ("Carta-perdida a Carlos de Rokha"). En los tres hay una clara apelación a la genealogía y a la descendencia, que se mezcla con los motivos de la pérdida, la lucha, y lo heroico.

En “Bandera de luto” se llora al hijo muerto y a su hombría en potencia, y sobre la lucha –igual en potencia- que tiene el héroe rokhiano contra lo indefinido. El poeta le dice: “Morías como un héroe del absoluto” (27), y a la vez sobre esa muerte se da nacimiento a Raimundo Contreras, héroe similar a los presentes en *Morfología*. De igual manera se llora al hijo muerto en “Carta-perdida a Carlos de Rokha”, con éste acento lúgubre: “Todo lo lloro en ti, Carlos de Rokha, hijo querido mío: la vida heroica, acumulada, grandiosa y terrible que hiciste, y tu muerte súbita. Traías sobre la frente escrita, con significado trágico, la estrella roja y sola de los predestinados geniales” (11); también en este fragmento se pueden leer los signos presentes en “Teoría del arte proletario”, la tragedia del predestinado genial, su cualidad heroica, la “estrella roja” de su sino, y la mezcla de lo grandioso con lo terrible. Debe parecernos decidor que estos elementos estén en este libro de 1965, porque desde *Escritura…*, de 1929, pasando por *Morfología* y hasta *Estilo de masas*, hay una mixtura que va desde la conjunción de un héroe popular hasta la cristalización de la lucha de clases y el imaginario comunista en ese héroe. En “Lengua y sollozo” se sopesa también la tragedia y la muerte, pero desde la perspectiva de quien se nutre del mal para domarlo y vencerlo, pues se dice ahí que “[d]omando errores y padecimientos(…) se hace posible esta gran magia trágica y sublimemente heroica del arte, adentro de la cual construye el hombre la misma congoja” (23). En los otros proemios se da cuenta del sufrimiento, a partir de la muerte de los hijos, como creadores de un sujeto poético trágico, cuya tragedia es una cualidad, pero en éste hay una creación del héroe a partir de una tragedia general, como esparcida entre todos los seres vivientes, reuniendo lo fragmentario de todas las experiencias dolidas en un canto universal.

En este estado de cosas, la familia conforma un clan y un batallón que guerrea esta lucha. Se hace un nombramiento de todos los hijos, “Carlos, el niño poeta”, “Lukó, en la cual estalla, como en un siglo, la granada azul de la pintura”, “Pablo, que habrá de forjar estupendos edificios libertarios”, y así, con todo el “pabellón de los de Rokha con la gran claridad negra que desprende, desde adentro del abismo” (24). Finalmente, el proemio es la total entrega a la matriz materna, a la musa, que tiene una específica e importante función en la configuración del héroe, pues éste se encomienda a ella: “Todo, y como yo, es tuyo y del clan familiar heroico, ‘MORFOLOGÍA DEL ESPANTO’ y en ti, morena y universal, descansa antes del viaje obscuro hacia la humanidad que adviene, desgarrándose” (24), en donde el “viaje obscuro hacia la humanidad” es el movimiento que hace el héroe de ser consciente del abismo en el que yace, para superarlo y levantarse desgarradoramente hacia el porvenir comunista. En una palabra, y adelantando un poco el análisis, la musa Winnét, es la vida que surge, el primer haz de vida levantado del abismo, pero no son las mujeres en general, sino que ella únicamente, dentro del clan rokhiano en el que se consagra la labor férrea del arte desde lo familiar extendiéndose hacia la sociedad, llevando a la sociabilidad colectiva la relación de sangre, fraternal e indisoluble, de la familia.

Paradigma del heroísmo: Raimundo Contreras

En *Escritura de Raimundo Contreras* se trae por primera vez a este lado del continente –agrega Susana Santos- la idea de lo nacional popular a través de una poética con un fuerte sentido latinoamericanista, una estética de lo popular y autóctono, y un claro anticolonialismo. Por lo tanto, lo nacional es el movimiento que va del espacio al ser humano (Santos, 82), y aquí agregamos que también en lo nacional se encarna el abismo como espacio

y la tierra como colonia del capitalismo. Es necesario entender la órbita en torno a la cual se construye el personaje de Raimundo, pues es paradigmático para "El huaso de Licantén" y "Sancho Rojas"; podemos decir que hacen entre sí un continuum. Raimundo es un adolescente que descubre el mundo, ve su integración al mundo de las cosas materiales, y al del placer sexual, que lo hacen comulgar con lo dionisiaco (Gnutzman, 465), pero también es el camino de formación del héroe que llega a la Capital y que asciende como poeta "adentro de La Capital desenfadado de artista hiriendo otoños pintados de prostitutas todo solo" (De Rokha, 1929, 43). En *Escritura* Raimundo es joven, talquino, un personaje en desarrollo y crecimiento que descubre el mundo. Replica el sujeto poético del libro (que a veces habla de Raimundo en tercera persona, a veces en segunda): "tu juventud enamorada de tu juventud" (De Rokha, 1929, 71); o "parecible a un sol creciendo y ardiendo le desgarra las entrañas Dios" (De Rokha, 1929, 35). Por otro lado, del Huaso de Licantén enuncia en primera persona, y sentencia su vejez y unversalidad: "Sí, la edad temporal me sitúa entre los catres y sus patíbulos, / pero soy viejo, como el mundo, y alto y ancho como el mundo", "como un anciano toro, cuando nacía y venía regresando de la / eternidad" (28). Raimundo lleva consigo una soledad natural, un espanto; no es Dios ni es Satanás, es héroe de lo humano que se defiende ante el abismo, los fantasmas y la imprecisión, en cuyo "regreso de la eternidad" vislumbramos ese sentido limítrofe del héroe rokhiano, siendo su nacimiento la despedida de lo eterno y la consecución de una vida terrena con sentido.

Este mismo principio ordenador, que vimos en "Teoría del arte proletario", organiza la construcción del Huaso de Licantén, quien tiene "el honor de hablar un lenguaje que entienden, únicamente, los desgraciados" (28). Pablo de Rokha se autobautiza Raimundo, y en el Huaso de Licantén se nomina a sí mismo como el fundador de una estirpe, el primero

de una genealogía: “soy el patriarca de Rokha, fundador de tribu y conductor, tetrarca de clan pirata, varón de ley de la clase obrera” (29). El Huaso de Licantén es –podríamos decir- la madurez de Raimundo, mientras que Sancho Rojas es la muerte o decaimiento del héroe. El sujeto poético, en “Sancho Rojas capitán del sur define los actos mágicos”, le habla a Sancho: “tú, pequeño talquino, te suicidaste en mi corazón” (62), donde se deja ver la loa a la caída del héroe, que además es de Talca como el Huaso y Raimundo; “vas a esperar sentado la fundación del mundo, Sancho Rojas, y el derrumbe de todas las tinieblas, / el instante de acometer furiosamente” (57). Sancho es el mito y el derrumbe, el pasado y el futuro de Raimundo.

Formación del héroe

En el personaje Raimundo Contreras –como en el Huaso y Sancho- se condensa la identidad de “un hombre cotidiano, pero arquetípico, un hombre que experimenta la precariedad de sentirse vivo y que, por lo mismo, aspira a una existencia más plena con pequeños gestos habituales, para llenarlos de infinito y superar de este modo su transitoriedad” (Ferrada, s/p). El sujeto poético, el héroe, aspira a hacer comulgar dos contrarios: trascender la vida concreta y limitada a través de un sublime infinito, al mismo tiempo que ansía objetivarse y darse una forma concreta. Como en Nietzsche, no se puede separar lo dionisíaco de lo apolíneo, siendo lo primero materia incontrolable y el segundo la forma en que lo dionisíaco se hace presente en el mundo, objetivándose; así, el infinito abstracto es una aspiración de trascendencia que no se encuentra en lo abstracto, sino que en lo concreto, en la forma que adquiere el héroe y con lo que se posiciona en el mundo que quiere libertar en pos de los pueblos. El héroe se posiciona en la historia, aquel constructo

inabarcable compuesto por una infinidad de tiempos y espacios, a través de su propia figura objetivada, y transmite la historia (o la historia del pueblo o de su liberación) en imagen, pero aun mismo tiempo esa imagen es el resultado de la batalla entre el estilo del héroe poeta, y la historia; cómo señala De Rokha en *Arenga*: "la dual batalla por la unidad, la dual batalla de todas las cosas, se produce entre la historia y su estilo [del poeta], es decir, entre el personaje histórico, detonante, el creador, y su morfología" (De Rokha, 1949, 14), y tal conmensuración del sujeto ante la historia es la del individuo como potencia diminuta frente a un gigante; tal conciencia es esencial porque en los capítulos siguientes de este trabajo veremos a un héroe que pretende domar la Histria. La realidad artística aquí evocada es una en la que se promueve una construcción de la Historia más allá de la Historia (la Otra Orilla), un nuevo terreno de posibilidades inexploradas, donde los contrarios se hermanan o conviven en una existencia tensionada pero nunca resuelta, y donde se crean nuevas realidades, en las que "la imagen se explica a sí misma. [Pues n]ada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir" (Paz, 110). Se trata de reclamar para si (para el proletariado) el derecho a ser sujeto en la historia, en esa "batalla por la unidad".

De Rokha, para la formación del héroe, toma elementos de la cultura popular donde "la óptica se instala sin mediaciones en lo popular, ya sea como registro realista de las condiciones laborales o de vida(…) o como popular intercultural en un registro lírico innovador". (Subercaseaux, 333); eso sí, esto se dice desde la óptica en que el poeta participa en la cultura popular como intelectual y recolector intelectual, interactuando con los sujetos populares. Si tipificamos, por ejemplo, a los personajes de *Morfología del espanto*, podemos afirmar que su formulación representa una alternativa radical respecto a la creación oligárquica del huaso-roto; Roto, entendido como estereotipo "sufrido e inconstante;

prudente, aventurero; valiente y osado; gran soldado con ribetes de picardía y tristeza; a la vez generoso, desprendido y pendenciero" (Subercaseaux, 336), y huaso como símbolo del mundo rural. Ahora, hay la salvedad de que el huaso, al ser una construcción de la clase dominante, es ideado para ser trans-clase, como estereotipo representativo de toda la nación. Sin embargo, el personaje de De Rokha no es sino de la clase popular, proletaria, campesina, y no representa al latifundista ni al esclavista.

Dentro de este proyecto, renovado por de Rokha, interesa resaltar la dignificación del paisaje rural, "desde la costa hasta la montaña; dignificación de lo propio, de costumbres y hábitos que todavía no han sido arrasados por la arrogancia de la modernidad" (Subercaseaux, 349), pero para referirse a De Rokha, hay que decir "la arrogancia del capitalismo", pues él

> "hizo de la literatura un soporte en el que imaginario social y poético se confundieran(…) una poética lateral [más que marginal], en el que confluía la tradición nacional y popular con la poesía emergente de su época" (Ferrada, s/p).

La escritura programática y política de De Rokha, más allá de su implacable doctrina marxista, tiene que ver con la inserción del sujeto poético a través de un *epos* histórico. El héroe es conformado dentro de un discurso crítico-literario, donde el arte popular resulta, según lo expuesto en *Estimativa y método* (1935), "La condensación inmediata del sentimiento colectivo: poder, tabú, voluntad de expresión, mito, costumbre, sino espanto, poderío religioso y prerracial, expandiéndose en valores accidentales. Punto de partida del arte artístico" (De Rokha, 1935, 73-74). Por lo tanto, el héroe es la condensación de todo ese colectivo fantasmal proletario, que se levanta a un tiempo a través de él. El héroe se forma para conducir a su pueblo, pero aun no nos queda claro hacia dónde; por de pronto,

reconocemos una visión lineal de la Historia entendida marxistamente como "historia de la explotación", con un fin claro que sirve de umbral hacia un destino donde la clase pueda existir más allá de la evocación.

"Soy el que soy, entre los poetas"

Ya dijimos que el Huaso de Licantén encarna al héroe como poeta, y como motor de la acción social. En este canto de *Morfología*, se puede leer desde el comienzo: "yo existo porque yo escribo, soy único, únicamente único, y ahí radica la tragedia" (27). O sea, su cualidad heroica y única (de genio) no sólo le da un destino marcado por el sufrimiento, sino que es la condición de su existencia. Y esta condición lo hace bramar –sigue más adelante- "la edad gutural de las cavernas de la poesía, suciamente infinita" (27); el huaso-poeta es un héroe literario, que tiene "el honor de hablar un lenguaje que entienden, únicamente, los desgraciados" (28) y que, por lo tanto, comulga con el proletario desde la desgracia, "comiendo fusiles heridos y extraño dulce de zapatos, yo viajo gritando,/ con un huracán atravesado en el gaznate" (29). En estos versos es posible contemplar, nuevamente, la retórica guerrillera del héroe, y su afán para objetivarse, pues dice: "moriré cuando se me acabe la figura, definitivamente, / y ya no pueda dármela con mi rifle de tristes varones universales" (29), donde se deja leer que la verdadera muerte es la forma que deja de serlo, muerte no en el sentido contrario a la vida, sino como un dejar de llevar la existencia a la cabalidad de su fuerza, por lo que el suicidio sería un acto de vida y voluntad ante la muerte.

Esta idea de poeta es posible evidenciarla o trasplantarla en lo que en este canto se dice del Huaso de Licantén. Primero, relacionando una vez más el quehacer poético con una actividad manual y en la que hay la presencia de un arma: "manejo mi hacha de cuatrero y mi farol de profesor de filosofía" (30), y a partir de esto es posible llevar a cabo una importante discusión, respecto a las diferencias simbólicas entre las figuras del filósofo y el poeta. María Zambrano, en su libro *Filosofía y poesía*, hace una reflexión que es totalmente adecuada para estudiar una obra como ésta, donde cohabitan en la conciencia del poeta los valores negativos y positivos de lo que implica ser heroico dentro de un marco de sufrimiento propiciado por el vapuleo capitalista, pues "este género de conciencia propio del poeta, también ha engendrado una ética del poeta(…) [que] no es otra que la del martirio. Todo poeta es mártir de la poesía; le entrega su Vida, toda su vida, sin reservarse ningún ser" (43).

También Zambrano reflexiona sobre las diferencias presentes entre el filósofo y el poeta, pues el primero es el hombre que va saliendo de su extrañeza admirativa, de la angustia o del naufragio, y encuentra por sí mismo el ser de su ser, salvándose con su decisión y su conciencia, (41), siendo aceptado en la República de Platón. Pero la decisión, central en la ética, ahuyenta a la poesía; el poeta anda en los arrabales de la razón, la decisión y la justicia, pero tiene una justificación porque tiene una fidelidad. Y esta fidelidad no la ha buscado en una cacería fatigosa, sino que se sintió cargado de algo que lo angustia y lo colma, a la par; más que poseer, se siente poseído (Zambrano, 41-2). Ambas ideas, contradictorias en principio, son elementos que se unen aquí, pues "el hacha de cuatrero" representa el tópico de la poesía como arma, y "el farol de profesor de filosofía" la luz que aclara el camino marginal del poeta; o sea, en versos como "y, como soy cabo segundo en retiro, ordeño mi parrón gutural y le arranco whisky de las tetas, / o le arranco un volantín cocido en

aguardiente, o le arranco / una gran sopera de porotos con oro y ostras" (33) vemos que el poeta se colma de las cosas, pero aun así hay una voluntad y un camino a seguir, pues él ordeña, arranca, interviene para cambiar el mundo de acuerdo a su decisión, siguiendo también de esta manera la idea de objetivación.

Del mismo modo, es posible observar la idea del poeta como genio total, casi como Dios creador, pero que crea desde un nuevo génesis, un nuevo orden sobre otro ya existente dictaminando también otra Ley. Por ejemplo, en versos como "porque afirmo es porque conozco y porque distingo y porque soy el que soy, entre los poetas(…) / Voy a crear el mundo, de nuevo, en siete días" (30), o "Irradio un orden tremendo y frutal, el gran potencial animal, de aquel que es la naturaleza desencadenada, / la piedra inmensa de la ley, lo cósmico y lo categórico" (37), se concibe al poeta como canal conductor de todo conocimiento y toda experiencia, donde se juntan las leyes sociales y los imperativos naturales, la potencia animal y cósmica de lo humano, que no puede significar sino cifrar en lo humano una esperanza de gran voluntad para liberarse de la esclavitud capitalista, y más allá, de la incapacidad de constituirse a un mismo tiempo como ente universal y unitario entre el abismo de fragmentos que lo aflige: "soy el hombre eterno y mortal, el mortal, soy el hombre que inventó el vino y el lecho de la voluptuosidad inmortal, soy el hombre entre hombres" (40). Este ímpetu, en el que se deja ver tanto el carácter único e inventivo del poeta masculino como la promulgación de una ley, es posible verlo en los versos de *U*: "Soy el hombre casado, soy el hombre casado que inventó el matrimonio; / varón antiguo y egregio, ceñido de catástrofes, lúgubre" (76), en los que el poeta es el primero, el modelo original de la ley, y el receptáculo del sufrimiento, acaso porque sobre toda figura ejemplar recae la responsabilidad sombría de esa ejemplaridad para el porvenir. Este es el imperativo romántico del genio poético rokhiano, pues "todos los

romanticismos habidos y por haber, son búsquedas que tratan de reengendrar el propio ser, para que éste se vuelva el Gran Original" (78), pero la tragedia heroica reside en que nadie puede soportar ver su propia lucha interior como un artificio, algo engañoso y falso, pues no es posible retrotraerse a ese Gran Original, sino que avanzar hacia una inevitable fragmentareidad.

Las ideas de poeta que se reúnen en el Huaso de Licantén, refuerzan constantemente las cualidades de confrontación al abismo (deseo de materializar una forma concreta) y la condición dolorosa del héroe, con su tipificación chilena y proletaria. Tenemos versos claros en esta materia, como "el vacío me escarba las entrañas con un fusil colosal y enmohecido, / que relincha entre los otros caballos, llorando y atropellando las apariencias y las criaturas, / 'poncho de huaso, huaso de poncho' " (33), donde esta indefinición del vacío produce angustia, "atropellando las apariencias", y escarbando con un fusil al sujeto poético. Lo chileno, visible en ese "poncho de huaso", tiene otro sin fin de manifestaciones más grandilocuentes a lo largo de todo el libro; pero lo importante es recalcar que este mundo de lo chileno rural, que en los realistas de finales del siglo XIX parecía tan idílico, en De Rokha se ve capturado por el capitalismo mundial: "así, la cochina burguesía fascista, condiciona el uso del mundo, / (…) o de asesinador de 'rotos', se alquile al piojo de los lacayos". (34) La respuesta del "roto" explotado no puede ser sino su liberación violenta. Y esto se enfatiza con la caracterización de una detallada genealogía guerrera: desde ser soldado romano a las órdenes de Julio César, corsario, vikingo, soldado castellano, amante de la esposa del Rey de Babilonia, hasta llegar a Chile, "chileno de güargüero de cóndor, / capataz de gañanes, carrilano, peón del Norte, / (…) obrero de las minas de toda la vida, trillador y viñador enfurecido", genealogía cuyos vástagos son formas diversas que ha adoptado este "roto",

como ente aventurero y atrevido, pero también como personaje marginal y reprochable, que a partir de su inconciencia prodiga una violencia y cólera sin dirección, con un ímpetu dionisiaco: "y mi corazón curicano, relincha, pateando de entusiasmo" (41), dónde además es posible observar una expresión donde participa el vino, que es común en *Escritura…*, pero que cada vez es más escasa. El vino representa un lugar de encuentro, donde se hace comunidad (comunión, siguiendo la línea cristiana), que en el proletariado se traduce en un vínculo que se celebra a partir de una conciencia de clase que no tenía esa genealogía de soldados furiosos: "El camarada proletario, comunista, desde las entrañas me comprende, y yo lo miro, rugiendo de contento" (41).

De lo anterior, el Huaso de Licantén emerge dividido entre un presente-futuro prometedor, donde el proletario está próximo a liberarse de sus cadenas y emerger del abismo, y un pasado realmente abismal, con una genealogía de derrotados: "Llorando, los finados antepasados vienen a saludar mi onomástico, / (…) sí, porque mi corazón está entre los vivos y los muertos, con la pierna derecha en la luz, y la pierna izquierda, gritando, al otro lado, al otro lado de la luz, al otro" (38), por esto el poeta nunca saca los dos pies del abismo, porque si bien es cierto que aspira en su omnipotencia a hacerse cargo del Todo, eso implica también que él mismo no abandonará el abismo hasta que el último compañero y la última compañera no logren emerger de él. Y entre tanto, el héroe poeta canta, brama la lucha de sus pares, "en este enorme pecho de palo de fierro, que flamea sus grandes banderas de humo, / tremendamente literario y doloroso" (36). A la conciencia de clase (conciencia férrea) se le opone una colectividad de desclasados, una crítica literaria sin conciencia de clases:

"cuchilleros del atardecer literario,

> comerciantes criminales, os estoy haciendo la autopsia psicológica, por si encuentro rugiendo adentro el estilo que le robaron al 'Manifiesto comunista', o a 'Los Gemidos', limosneros de la burocracia ensangrentada, sacerdotes-simoníaco-mercachifles, degenerados, espías de Dios, traficantes y traidores a la Internacional obrera" (37),

en los que el comunismo y la lucha de clases no es un modo auténtico de posicionarse en el mundo sino que es una estampa o un estilo falsificable perpetuado por traidores a los que el héroe expulsa como Cristo a los mercaderes del templo.

Al final del largo canto, la última estrofa revela una síntesis de toda esta lógica heroica del Huaso de Licantén: "Azoto el sol, cavando una gran laguna de fuego, / en la que echaré la antítesis universal, cabalgado su esqueleto de ceniza, / mientras invento los abecedarios de América" (42), donde hay una imagen del poeta cavando, creando el "abismo de fuego", o sea, en el infierno más subterráneo, que azota al sol, llegando a lo más alto del cielo, y echará al abismo esa dolorosa desigualdad, la del sol dando su luz solo a algunos, mientras la mayoría proletaria reside en el abismo; en este acto serán creadas, por el sujeto, las letras de América, su escritura e identidad.

Concluyamos, con la interpretación del título "El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán". El huaso arrea su infinito, es decir lo azuza, le da un golpe, efectúa un disparo para hacerse cargo de su cuota de infinitud y conducirla contra "el huracán de los orígenes"; el héroe tiene un "huracán atravesado en el gaznate", por lo que desprendemos que, ya que se deja entrever la faceta poética del héroe, se manifiesta una contradicción dentro del sujeto que solo la poesía (como catalizadora antitética) puede producir, contradicción que se mantiene en el héroe a través de los símbolos turbulentos del huracán como agente de

desorden, en los que la voz de héroe, dionisiaca y quemante, revuelve el orden de los preceptos y aspira a desarticular el abismo infinito con su propio caos.

“Sangre triste, besos viejos”

Como se ha dicho antes, hay otros elementos, complementarios a todo lo ya expuesto en el presente trabajo, que conforman al héroe Sancho Rojas en “Sancho Rojas capitán del sur define los actos mágicos”. En el texto se alude a Sancho, en segunda o tercera persona, y se parte con:

> “Todos están muertos, entre las sardinas y el sebo y las palomas y el vino inmortal de los barrios (…)
> Tu país naufragó, y tu vasija de llanto y tu columna,
> vas a esperar sentado la fundación del mundo, Sancho Rojas, y el derrumbe de todas las tinieblas” (57).

En este estado de mortandad, donde hay una escisión en la Historia, un derrumbe total antes de la “fundación del mundo”, la concepción de la historia mezcla lo nineal con lo cíclico, pues a ese naufragio de su país le sucede la fundación del munso, el “otro mundo” utópico. En este panorama pre-histórico (por decirlo de alguna manera), enseguida se incluye la ciudad de Talca: “Talca, rodeada de piedra, de un clan de angustia y piedra, rodeada de amarillo y de espanto, rodeada de horroroso” (57), donde la inclusión del clan, de la ciudad rodeada de piedra y de espanto dejan ver el inicio de los tiempos, y a Talca como el lugar de una estirpe marcada, desde un comienzo, por la tragedia (la estirpe rokhiana, hecha de roca, en las edades de piedra). Y luego, es posicionada la figura de Sancho:

> "Sí, temerario Sancho (…)
> moriste, Sancho Rojas, y caminas muerto(…)
> muerto y muerto, definitivamente.
> De ti emerge la soledad, levantándose por encima de las montañas (…)
> contigo se hunde el orbe antiguo y su cuchillo de puta de patíbulo (…)
> golpea las tinieblas con la gran hacha que heredaste de tus antepasados" (58-59)

Sancho es otro muerto, del que se puede comprobar que emerge gracias a su soledad, pero que también es arrastrado a las tinieblas del orbe, y hay en esto un gesto de lucha, de golpear el abismo, por parte de Sancho, este "muchacho de provincias, tremendamente crecido de acacias y puñales,/ en ti se levanta el clamor de los muertos" (60), con lo que nos queda claro que en el movimiento arriba/abajo finalmente Sancho se levanta de la muerte al arremeter contra al abismo, y aparece Pablo de Rokha como personaje, caracterizado como un águila que picotea el recuerdo de Sancho -"un águila, yo mismo mordiendo tu cadáver"(61)-, pero ese recuerdo es manoseado por una serie de personajes como abogados, pederastas, jueces, reyes, vagabundos, presidentes, poetas, etc., ante lo que el sujeto exclama:

> "así tenía que matarte, porque tenía que matarte, y te maté, para que rugiese
> eternamente, Pablo de Rokha (…)
> ¡oh! amigo crepuscular, ¡oh!
> hermano furioso, tremendo, maldito entre los hombres y los héroes, (…)
> eres mi sombra, maldito, y lo que adentro de ella canta,
> eternamente, horriblemente, la desbarrajada voz de todos los siglos" (62),

En estos versos se trasluce una importante identificación de De Rokha con Sancho. De Rokha mata a Sancho, lo que no debe entenderse como asesinato sino como el resultado de una línea sucesoria de maldición; así, el poeta hereda la tradición de Sancho, por eso lo identifica como compañero, como hermano, y ambos constituyen una unidad dentro del clan

que es amenazada por el abismo: “el vacío, abriendo el hocico, amenazándonos, / desde el origen de la edad, el caos rugiente, y el principio de todas las cosas” (65).

En este canto hay la evocación de un tiempo prerracional, pero también la percepción de una sensibilidad apocalíptica. El “antes” y el “fin” se manifiestan en el verso “la vida se ha parado en la vida, a definir la vida, y lo perecedero, porque lloran todas las frutas, la caída del sol” (65); se puede apreciar que, tanto como un movimiento arriba-abajo/abismo-cielo, hay un movimiento horizontal que opone lo anterior a la caída y el fin de los tiempos:

> “….el sol es un joven idiota, guiado por un anciano;
> truenan la cavernas, pobladas de hilachas de fantasmas, porque las
> penetró lo sagrado y el terror de lo sagrado horroroso (…) el
> bienestar de la legumbre y la marquesa de caoba del poema,
> desaparecieron, entre los muertos imperios…” (66).

Esta concepción de la historia considera al avance del tiempo (movimiento del sol, sucesión de los días) como algo idiota, guiado por un anciano que conduce a la muerte, y surge la pregunta de dónde está la utopía de liberación que viene predicando la voz poética. Vemos que en las primitivas cavernas penetró lo sagrado –fuente de todo horror-, que hizo desaparecer lo poético entre los imperios. Aquí es necesario traer a colación a Freud y su *Malestar en la cultura*, pues no cabe duda que De Rokha intenta trasmitir que la sociedad es la que proporciona el horror en el individuo. Para Freud, la cultura y la civilización no promueven normas para que los hombres vivan en armonía unos con los otros, sino que solo inflige miseria en el humano, pues éste “se vuelve neurótico porque no puede soportar la medida de frustración que la sociedad le impone en aras de sus ideales culturales” (Freud, 1930, 86), y ni el progreso, ni el desarrollo económico y tecnológico han podido, tampoco,

dar satisfacción al humano. Por eso, la poesía desaparece de la sociedad, porque lo sagrado como religiosidad propicia una moral en que la verdad y la belleza (poética) no tiene valor.

Más allá de las implicancias psicológicas desarrolladas por Freud a este respecto[9], nos quedamos con la siguiente idea, decidora para el propósito de nuestra investigación: "la escritura es originariamente el lenguaje del ausente, la vivienda un sustituto del seno, esa primera morada siempre añorada probablemente, en la que uno estuvo seguro y se sentía tan bien" (Freud, 1930, 90), por lo que la poesía (escritura) es también un lugar de bienestar y arraigo, considerando el malestar que se vive en el mundo de las mercaderías, de las imágenes, el mundo fantasmagórico de los medios de comunicación, al que se le opone la realidad sólida, unitaria, estable que corre el riesgo de transformarse en un gesto neurótico por reconstruir la autoridad amenazante y aseguradora de la infancia (Vattimo, 6). Esta reflexión en torno a la escritura nos remite de forma inequívoca a Agamben, que en su libro *Fuego y relato* señala que "[t]odo relato –toda literatura- es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego" (Agamben, 2016, 12). Estas concepciones son necesarias para entender en De Rokha una fuerte exaltación de la literatura como reivindicadora de la humanidad; en el poema, entre las páginas 69 y 71, nos encontramos con un torbellino en el que De Rokha, como personaje, habla de sí mismo presente en el derrumbe de la Historia: "en este derrumbe de huesos y guitarras y familias y tinos tenaces,/ como el funeral del mundo" (70); enseguida hay una larga enumeración caótica de elementos prerracionales: magia, numerología, mitos, hechicería, "el resplandor hipnótico de la sangre sagrada de los

[9] La cultura ha plantado en nosotros la ética, que es para Freud los reproches y reclamos que el Superyó ha plantado en el Yo. El Superyó es una autoridad interna que enjuicia, vigila, y su dureza crea en el Yo una conciencia de culpa. Los ideales del Superyó, que son represiones (monogamia, no asesinar, no dejar deliberadamente sueltas nuestras pulsiones libidinales) cercenan totalmente la vida anímica de los sujetos, y Freud duda si el poco cuidado de la cultura para con la dicha de los humanos es algo necesario o no.

ópalos", el horóscopo, la alquimia, el tótem de la vaca sagrada de piedra, "Jefe de tribus'''', y así largamente hasta terminar con "la atracción trascendental del precipicio, que comienza en lo infinito, y termina en los ojos de los muertos anónimos. (…)/ la cara maldita del gran poeta, que escupe sol y naranjas maduras" (72).

En estos versos, el abismo aflige desde el principio de los tiempos al poeta, como camino que no conduce a ninguna parte (del infinito al ojo del muero), pero la Historia, entendida como "aquello donde el misterio ha extinguido y ocultado sus misterios" (Agamben, 2016, 13), es la posibilidad de crear poesía, de hacer el relato de lo perdido y de crear una senda con propósito. A pesar del conflicto entre revolución y poesía, para Octavio Paz "la sociedad revolucionaria es inseparable de la sociedad fundada en la palabra poética(…); la misión del poeta es restablecer la palabra original, desviada por los sacerdotes y filósofos" (Paz, 236-7). Pero desde lo prerracional, desde el momento en que el poeta empieza a cantar, debe hacerse cargo del primer abismo, del sufrimiento de la humanidad, y del despropósito.

En la responsabilidad del poeta de hacerse cargo de lo ominoso[10] del mundo, en lo oculto en el abismo reside lo más "inquietante" del quehacer poético, y es lo que causa sufrimiento en el poeta, porque no es comprensible para los valores utilitarios que la humanidad ha propugnado casi desde el comienzo. Agamben considera que la capacidad de "pro-ducir", de llevar una cosa del no-ser hasta el ser, es lo más inquietante que existe; Platón se negaba a aceptar esto, y la poesía debía ser vigilada por los guardianes del Estado, un poco

[10] Podemos relacionar la reflexión de Freud de lo "ominoso" con el abismo del sujeto rokhiano; donde "eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo" (Freud, 1919, 244); por lo que no puede ser sino una puesta en suspenso el acto del héroe de sopesar y superar el abismo, ese reducto de lo prohibido y terrorífico al que ha sido empujado por el capitalismo. Ver Freud, S. *Lo ominoso. Obras Completas, Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

como si el "ilustrar" las conciencias y la libertad de opinión y palabra fuesen inseparables de la violencia lingüística (Agamben, 2005, 13-4), y nos parece que De Rokha responde a esto con igual ímpetu y violencia guerrera. El "arte moderno no debía conducir al artista a la felicidad prometida, sino a medirse con lo Más Inquietante, con el terror divino que había empujado a Platón a expulsar a los poetas de su ciudad" (Agamben, 2005, 19). Los poetas pueden ver, profetizar, pero nadie les cree; el siglo XX ha tratado a sus poetas de modo que los ha empujado a la locura (fuera del discurso oficial) y al suicidio (Paul Celan, Sylvia Plath, Pavese, y el mismo De Rokha); y en el fin de siglo los poetas han respondido con un crepitante silencio (Calderon, 195-196). Es difícil aseverar que la sujeto rokhiano comunica a través de ese silencio, porque éste es "poseedor" que habla y el silencio es volver al reino de la materia (Steiner, 51), pero su voz parece resonar en un silencio abismal, diríamos, que se pierde en una fantasmagoría. Gadamer se pregunta[11] si los poetas están enmudeciendo, o si no tenemos el oído suficientemente fino para oír (o suficientemente duro para hacerse cargo del caos rokhiano).

En el poema de De Rokha es visible esta mediación del poeta prerracional con el abismo, pero también como último hombre enfrentado al último abismo, del apocalipsis: "sangre triste, besos viejos, hombre chegre, que ruge, terrible, a la sombra de las últimas bayonetas de Dios,/ a cabezas con el destino, agonizando" (67). Así, el oficio del poeta sería, como la volatinera de Harry Martinson, "sonreír encima de abismos". (Paz, 152). En la concepción rokhiana, el arte "es capaz de recoger el residuo inmemorial de las civilizaciones, los hechos milenarios, la experiencia heredada,(…) es infinitamente misterioso y complejo" (Ferrero, 97), con lo que la Historia, considerada también como abismo, es algo

[11] En "¿Están enmudeciendo los petas?". Revista Hora de Poesía, Enero-Junio, 1993, pág. 155, Barcelona.

imposible de sopesar dialécticamente, si no es través del arte. Es por esto que convive la idea abismal de la Historia con la idea social de la misma, al reconocer en el tiempo una genealogía constante de subyugados, esclavos, oprimidos de todos los tiempos, redimidos ahora por la escritura poética: "mis zapatos beben la sangre de los degollados antepasados, enyugados(..,) / Proclama el fin del mundo un viento de cuero (…) / que pasa, gritando, el hambre de todos los pueblos, / mordiendo los costillares obreros" (67), "la violeta de la miseria, que crece debajo de los antepasados"(69).

El poema "Sancho Rojas capitán del sur define los actos mágicos" nos transmite la empresa de este personaje pseudo-mítico, Sancho Rojas, que presencia el inicio y final de los tiempos, que no puede sino definir los actos mágicos, entendidos éstos como el quehacer poético en medio del abismo, la escritura que para Freud es la evocación de lo ausente, y para Agamben la recuperación del misterio. Definir los actos mágicos (definir, objetivar, arrancar de lo innominado del abismo) es una forma de hacer una morfología del espanto, que en medio del terror de todas las épocas, acarrea la humanidad en sí:

> "el terror-horror con que aúlla el ensangrentado altar-totem-tabú
> del druida, al cual consuela la mar sagrada y humana
> de adentro del sepulcro que llora,
> el alarido de la edad sin edad de la humanidad" (74).

Sin edad, desde el principio, el abismo es el primer enemigo del poeta mago, druida de la palabra, cuyo altar es aquel donde la humanidad erige su tótem y tabú; el poeta, al margen, comprueba la represión humana en la oscuridad y raíz de la conciencia, y la ilumina:

> "lo obscuro, lo enigmático, raíz de lo lógico, ser terrible del ser pensante (…) nos escupe, nos aterra, nos inhibe, acorralándonos, acuchillándonos (…) que corre y corre y corre y corre y corre hacia / y contra la suciedad iluminada, en la cual naufraga la existencia humana" (74).

Los últimos versos del poema terminan de posicionar a Sancho como un ser transversal a lo largo de la historia:

> "y arriba,
>
> en lo alto del pasado y del porvenir, se derrumba
> un pétalo de eternidad, desenganchando toda la montaña de los
> siglos, Sancho Rojas, Capitán del Sur…" (75).

Sancho encarna al héroe caído desde siempre, conductor de los oprimidos, pero que fracasa en su intento de superar la Historia, porque no tiene en su visión universal la esfera del Comunismo como doctrina. En el próximo capítulo de esta tesina, se verá cómo existe la posibilidad de torcer el abismo gracias a la unión comunista de los proletarios, y cómo el individuo fracasa como caído, "desenganchado" de la montaña de historia.

III_ Mi mundo lo sufro más allá del tiempo y del espacio.

En los capítulos anteriores, pudimos observar la estructura monumental y los distintos pilares en los que se sustenta la épica rokhiana presente en *Morfología del espanto*; la construcción del héroe a partir de su ímpetu por lograr la objetivación y dar una forma concreta a su clase proletaria como intento de unidad ante lo fragmentario y la construcción chilena y comunista del héroe a partir de rasgos de escritura que dejan ver una nítida conciencia histórica-nacional y de clase.

A continuación realizaremos una lectura de los cantos "Grito de masas en el oriente" y "Demonio a caballo", en los que presenciamos una clara dualidad respecto al héroe, desde su actuación social y su revolución espiritual; y un clímax al que llamaremos "La épica social realizada", que después se va a ir decantando en un ocaso, la caída del héroe en esta lucha, con ciertas características escriturales, de acuerdo a la propia poética que De Rokha propugna en *Arenga sobre el arte*, tales como la caracterización del héroe como un personaje que en su lucha debe introducirse al abismo y "ensuciarse las manos" en él, tanto con los horrores de la humanidad como con la angustia existencial de lo indefinido; de tal sumergimiento sacaría el héroe la materia poética que moldeará su arte como expresión revolucionaria, fundando una nueva idea de belleza basada en el abatimiento de los proletarios de todos los tiempos; y a su vez, esa revolución sería entendida como la superación del modelo filosófico y religioso occidental, en el cual se sustenta el capitalismo, hacia una nueva espiritualidad donde el proletariado -y el poeta- serían heroicos y gloriosos.

Están asesinados, jamás muertos los obreros.

En el canto "Grito de masas en el Oriente", acudimos a una fuerte caracterización de la épica social rokhiana, donde es posible atisbar el momento de más cohesión de esta colectividad proletaria a la que lo fantasmal le es sobrepuesta una cohesión de grupo. Se inicia el poema evidenciando la condición moribunda del proletariado, "el gran chacal social-demócrata degollando al proletariado" (79); se dice que la oligarquía ahorcó al orador, pero desde su muerte, es éste orador el que "conduce a las masas, ajusticiado, con la lengua soberbia de la doctrina" (79). Por eso, "Están asesinados, jamás muertos los obreros"(79), es un verso que retrata el ánimo con el que la clase obrera justifica su existencia en el derramamiento de su sangre, sin que por ella la muerte convenga el fin de la clase, sino que la fijación de la misma en la Historia. En este canto, empieza a emerger la clase de su abismo: "que se levante el puñal de todos los sepulcros obreros, / y le cercene la lengua al capitalismo, tremendamente, de un tajo!" (80), a través de la imagen violenta y contendiente.

También queda claro el talante internacionalista del discurso del héroe, pues en la página 81 tenemos un amplio catálogo de los explotados del mundo: "la desgracia del jornalero", "del cafetal al arrozal, la gran jornada del crucificado", "el grito del coolí", el lumpen-proletario del Mapocho, los viejos soldados de España azuzados por el nazismo, pero en todo este panorama se realza el ímpetu del oriente: "el horror milenario de los esclavos brama, y, entonces, suda la cara / de la tierra, y entonces, la Hoz y el Martillo aparecen, / en el oriente, colmados de aplausos de sol" (81), que se identifica con la URSS como modelo de comunismo y de liberación. Pero a nuestro parecer, la imagen soviética que persigue De Rokha es la de las vanguardias artísticas rusas. Si leemos la Declaración de la Asociación de

Artistas de la Revolución, de 1928, podemos encontrar un claro eco en la poética rokhiana: "La cultura proletaria debe ser el desarrollo legítimo del bagaje de conocimientos que la humanidad ha acumulado bajo el yugo de sociedad capitalista, la sociedad terrateniente, la sociedad funcionarial" (Gómez, 29). En la relación del comunismo y la masa con la vanguardia artística, consideramos la posición que tuvo la URSS respecto al arte moderno, considerándolo como paradigma estético del Occidente burgués (Gómez, III). En los primeros años después de la Revolución, la Proletkult[12] había mantenido una posición orientada a garantizar un espacio público para la totalidad de las tendencias culturales activas de la URSS y a combatir cualquier tipo de hegemonía en el aparato del estado (Gómez, IV), pero al poco andar los lineamientos se volvieron férreos, y el intelectual ya no podía ser crítico, sino celebratorio. Las vanguardias rusas, como el suprematismo, son bien acogidas en las primeras dos décadas del siglo XX, si consideramos el *Cuadro negro sobre fondo blanco (1915)* de Malevich como hito de la pintura no objetiva, libre de toda referencia verbal y reivindicadora de su material, echando por tierra la idea de representación como espejo de la realidad; a su vez, el constructivismo enunciaría la diferencia tajante entre composición (actitud e contemplación pasiva) y construcción (actuación dinámica sobre el material), dándole a la obra de arte el significado de objeto, y no de ventana al mundo, imponiéndose el materialismo frente al idealismo (Nakov, 19). Pero ya en 1920 el Proletkult atacaría estos estilos "poco realistas", considerándolos "elementos pequeñoburgueses que en ocasiones asumieron de hecho la dirección del Proletkult, (…) partidarios de la filosofía idealista y, finalmente, enemigos del marxismo" (Gómez, V), enemigos porque el artista

[12] La Proletarskaya Kultura (Organizaciones de la cultura proletaria) fue creada antes de la Revolución de Octubre, y era independiente del Ministerio de instrucción popular, pero luego en 1920 fue sometida a la disciplina del Comisariado popular para la ilustración (Narkompros).

debía ceñirse al "realismo heroico", pues "[e]l momento revolucionario es un momento heroico y nosotros debemos ahora mostrar en las formas monumentales del realismo heroico sus emociones artísticas[13]" (Gómez,VI). Leemos a De Rokha como un defensor a ultranza de las líneas duras de la URSS respecto al arte, defensor de un realismo heroico como única forma válida para la liberación del proletariado, pero a un mismo tiempo reconocemos que el apabullante estilo rokhiano se aleja de ser una forma "realista", pues aunque es expresión de la clase obrera, abunda en redundancias, contradicciones, oscurantismos, sobreabundancia y elementos barrocos ambiguos, que hicieron que en Chile se prefiriera a Neruda como poeta del Partido, y no a De Rokha, considerando que incluso hoy ha sido relegado al olvido su escritura abiertamente militante y auténtica.

La URSS es el modelo, pues "el partido se levanta entre dos mundos, / (…) y brilla la historia como un diamante rojo" (82), y este levantarse es entre el ser y el abismo, entre la forma y lo abstracto, y el pasado y futuro de la Historia. La historia pasa a ser un diamante que iluminará el sufrimiento proletario. Por eso, en las tres páginas siguientes del poema los versos son especialmente decidores del horror perpetrado contra los trabajadores asesinados, un desfile de hechos de espanto, próximo a ser superado, que retarda el triunfo en la Historia del Proletariado:

> "Enterrados en un enorme basural amarillo,
> (…) echando
> fetos muertos, viejos muertos, sexos muertos, pelos muertos,
> besos muertos,
>
> (…) todo lo muerto viviendo en los subterráneos de la
> burguesía,
> el clamor de horror de la clase obrera,

[13] Programa del LEF (Levogo front iskusstva, Frente izquierdista del arte), 1923.

> (…) el Presidente de la República (…) decide que fusilen a quinientos obreros, por hambrientos" (82-3).

A partir de esto, se empieza adelantar lo que se hará notorio en el próximo canto: una épica espiritual que intenta reunir las manifestaciones o rebeliones de todas las épocas para darles fin mediante la liberación definitiva: "una gran yegua inmensa en la cual cabalga el inventor de las Pirámides / (…) o Espartáco, todo pintado rojo, a Lenin estirando los brazos cortados,/ y un potro arranca, a todo lo largo y ancho de la historia" (84), donde las figuras del Lenin, Espartpáco, la gran yegua y el potro simbolizan la revolución como proceso brioso y masculino (la yegua es cabalgada por el "inventor de Pirámides", o sea, éste héroe primero en la línea de tiempo de la Historia). No hay duda que en la apoteosis delirante el yo, como sujeto poético enunciante, busca "la superación de la angustia con una imagen que ilumine toda la historia de comienzo a fin y que termine en el Sentido" (Nómez, 144). Pero el Yo, en tanto individuo genial que da voz a la clase fantasmal de los proletarios, al hacerse cargo de esta totalidad (la historia, el sentido último) comprueba también su fracaso, de modo que "[e]l Yo Poético vuelve a enfrentarse al horror de la existencia cotidiana donde hay explotación, dolor, y una historia de dominaciones" (Nómez, 144). Horror de pensar, horror de vivir, por lo que no podemos leer esto sino como la prueba que nos hace deducir un fracaso al querer perpetuar una abstracción máxima de la Historia, una cierta impotencia que surge cuando el Yo intenta hacerse cargo de la totalidad abstracta; de esto podemos deducir que: el capitalismo es más abstracto y más total que la totalidad a la que aspira abrazar el Yo poético y se objetiva (se hace presente en el mundo) mediante el sufrimiento; y que hay que vencer ese fracaso haciendo concreto lo informe, pues "lo desconocido es aquello a lo que no podemos darle nombre". (Paz, 30), y el procedimiento de De Rokha, su tarea escritural, es

“objetivar poéticamente la eternidad” (Sepúlveda, 153). Y la eternidad tiene aquí sabor a sangre, reminiscencias de dolor para el proletariado: “La clase obrera, la sangre humana, clase sangre, la dramaticidad sagrada de la clase, de la sangre, lo santo tremendo…” (85).

Discutiendo el siguiente canto, se comprobará el deseo de destrucción de todo lo establecido como religión y pensamiento occidental, que desde este canto “Grito de masas en el oriente” está presente: “Ejércitos de ejércitos de ejércitos de ratones roen la propiedad privada, la religión, la familia, el derecho burgués,/ (…) roen el arte-puro de esteticistas, cruje el régimen”. (86) Tal ejército de ratones (a la manera de la *Josefina la cantora* de Kafka) supone una revolución que no solo es sobre la socialización de los medios de producción, sino sobre el orden cultural todo, la decadencia moral y espiritual, pues “la guerra degüella niños y madres con serrucho mellado, / el sodomita y el pederasta se revuelcan dentro del catolicismo, / oliendo a misterio, y la Santísima Trinidad les ofrece/ un papel de lija y un clavel empapado de vaselina” (87). Este agudo viso de homofobia (ya adelantado en la Introducción de la presente tesina como un rasgo transversal en la obra de De Rokha, que merece su propio estudio detallado) nos revela el camino lateral de la poesía y de la revolución, muchas veces contradictorio en el cauce de la historia; Trotsky criticaba a Mayakovski por considerarlo ligado a un romanticismo burgués y religioso, y con la misma saña de la inquisición, el Estado revolucionario persiguió a los poetas. (Paz, 153). Pero en los versos rokhianos está presente el espíritu inicial de la revolución de octubre, abierta, popular, aún no sometida a las restricciones stalinistas. También apoya Paz la idea de la poesía como maldición en un mundo capitalista, pues “la poesía no existe para la burguesía ni para las masas contemporáneas (…) Como la poesía no es algo que pueda ingresar en el

intercambio de bienes mercantiles, no es realmente un valor. Y si no es un valor, no tiene existencia real dentro de nuestro mundo" (Paz, 243).

La fantasmagoría construida por De Rokha, este sonido en el vacío producido por el acarreo de todos los fantasmas proletarios, resulta determinante porque es la consecuencia del estado trágico de todo poeta inserto en el sistema de explotación del hombre por el hombre; el proletariado fantasmal está en silencio, pero "[e]l silencio subsiste al lado del deseo aprisionado. El deseo es social, político, económico, o no es" (Subirats, 25), y la tarea abismal del poeta es la del coordinador de todos estos muertos, muertos que reivindicaran la Revolución, pues el poeta es "el hombre solo, arrojado a esta noche que no sabemos si es de la vida o de la muerte, inerme, perdidos todos los asideros, descendiendo interminablemente, es el hombre original, el hombre real, la mitad perdida" (Paz, 244). Como el mismo De Rokha señala en *Arenga sobre el arte*, "[a]hí entonces, está el rol heroico del artista, en jugarse y lanzarse íntegramente a una gran lucha en las tinieblas" (De Rokha, 1949, 94); "solamente el héroe salta la valla y asume el rol tremendo de lanzarse a lo infinito desconocido, (…) anticipándose a todos los abismos, sobrepujándolos, domándolos" (De Rokha, 1949, 100).

Este canto es un encadenamiento de horror, acaso el más decidor de la explotación de los proletarios, porque en él está cifrada la clave del rol que asume el artista. Desde cierto punto de vista, podemos reflexionar, y llegar a la conclusión que el poeta (como intelectual y como poeta) no sufre los vejámenes y vapuleos a los que están sometidos los trabajadores reales, los realmente explotados, mujeres, hombres y niños oreros del capitalismo, por lo que el genio creador debe ser partícipe de esa miseria colectiva. Aquí, una eternidad de sufrimiento que germina en el nazismo como instancia última de opresión, se

levanta a través de la fundación de una colectividad revolucionaria. Luego de todo este canto al espanto, la última estrofa empieza con un ardiente "pero", que opone a todo el padecimiento anterior la heroicidad soviética:

> "Pero desde el Oriente, la epopeya de la URSS inmortal, derrama su canasta de cosechas sobre la Humanidad, y vomita plomo ardiente rojo, encima de los pechos y los sexos al revés de los ensangrentados idiotas de Germania…" (87).

A la postre, desde aquí en adelante percibimos que la gran idealización de la clase obrera, de su gesta revolucionaria y de la URSS como "salvadora" de todos los proletarios responde a un deseo irreal y hasta neurótico[14] del héroe por sobreponerse a la historia-abismo-fragmentariedad; el relato del héroe, unitario en su discurso liberador pero disgregado en fuertes ambivalencias poéticas deja en evidencia que el saber del pueblo, su reivindicación, es precisamente contradictoria, porque dice algo y se encuentra con una realidad diferente (proclamar la libertad del pueblo y encontrarse con su esclavitud milenaria) (Gutiérrez, 16). A partir de esta contradicción, vemos deteriorarse la moral del héroe hacia un solipsismo escéptico.

Porque todo pasa y nada subsiste: Demonio a caballo

Luego de adentrarnos en el canto "Grito de masas en el oriente", donde hay la presencia de una poética en la que se pretende redimir la revolución proletaria a través de la

[14] En *Malestar en la cultura* Freud reconoce que la causa de la neurosis reside en la incapacidad por parte del individuo de soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura. Ante tales frustraciones, el individuo tendería a llevar a cabo una serie de estrategias para sobreponerse a la sociedad re-inventándola en su psiquis con otras normas.

ejemplaridad de la URSS como una esperanza neurótica, en “Demonio a caballo”, asistimos al canto más importante de *Morfología del espanto*, en el que se puede apreciar el gran proyecto rokhiano del héroe que más que dar voz a la colectividad fantasmal de los proletarios se posiciona como un Dios-caudillo creador de un orden nuevo de pensamiento. En este canto, se quiere refundar las formas de pensamiento filosófico y religioso de occidente, para llevar a cabo el inicio de la utopía comunista -inspirada por la URSS-, en la que se necesita una revolución de todos los sistemas culturales y del espíritu; también apreciaremos la superación del sujeto poético como individualidad-unidad, a un estadio universal que transita, a través de profundas dudas existenciales, entre lo individual y lo omnipresente; la constatación de una colectividad fantasmal y fragmentaria como huella de la tragedia humana, donde el abismo es también representación de la oscura historia de su sufrimiento y destino de su fortuna; y una nueva condición espiritual del proletariado, consecuencia inmediata de la superación del capitalismo entendido como sistema político administrativo basado en la explotación y la esclavitud, y orden cultural, psicológico y espiritual sustentado en jerarquías caducas y represivas. Esta serie de temáticas representarían la primera línea en la que el sujeto poético (héroe y poeta) significará su lucha contra lo abismal, donde entra en juego el destino de la misma: el triunfo o el fracaso de su magna empresa.

El sujeto poético se encuentra en este canto frente a una duda existencial, que lo separa de su arraigo al mundo, y lo posiciona en una honda soledad: “Por entre mundos, entre/ muertos, entre edades que destilan suerte y vientres de siglos, de verde aceite/ de eternidad, amontonados,/ navego, a mil estadios de mí y mí mismo, sólo” (91). Y más adelante, al agudizarse la insistencia de esta pregunta, nos percatamos que el sujeto poético

que suele expresarse asertivamente empieza a usar formas que interrogan a su posibilidad (universal) de ser: "No entiendo cómo soy, ni en donde soy, ni cuando soy, ni soy, o yo soy otro, distinto, universal, acumulado, absorto con mis águilas" (91). La desorientación del sujeto se da en el ámbito del tiempo y del espacio, pero también en la identidad y constitución como individuo, por lo que estamos ante un sujeto suspendido perentoriamente en la incomprensión de su naturaleza individual. He aquí el climax de *Morfología…*, un canto donde el héroe se haya frente a la disgregación de la unidad individual y abstracción intrascendente del abismo, que se manifiesta en el sujeto como la imposibilidad de reconocerse a sí mismo y de reconocer su claro sentido escritural presente en "teoría del arte proletario": "¿qué significa escribir lo que significa escribir, si ignoro si estoy muerto o estoy muerto, o soy un antiguo muerto" (91). Y tal como no logra reconocer su propia identidad, el sujeto tampoco puede ver la colectividad fantasmal que encarna: "¿a cuál persona me refiero, cuando afirmo que la inmortalidad me rasguña las entrañas con un rifle quebrado?"(91). Y sigue más adelante: "qué existe y qué no se dispersa, derrama, disgrega, qué/ es lo que constituye el yo tremendo, qué es lo que/ constituye la diferencia de lo que difiere" (92).

La pregunta del sujeto no es sino angustiante, al no poder dar ninguna certeza sobre el mundo ni sobre la unidad del sujeto ni su rol escritural proletario, truncando su intención de objetivación, y caracterizando más y más este abismo como el lugar de las dudas, de desarticulamiento de lo concreto y difuminación de lo existente. Como resultado se constata, por negación de la certidumbre, el dolor de la tragedia humana, "horriblemente triste, porque deviene hombre" (92); tragedia cuya naturaleza es sin duda existencial, como el pensamiento

de Albert Camus que encontramos en obras como *El Mito de Sísifo* y *La Peste*[15], donde el problema trágico del individuo es la teleología desprovista de sentido de su propia vida y de la Historia; pero también hay una tragedia en el plano estético, irradiada por la visión de Nietzsche, en el sentido en que la representación artística que encontramos en *Morfología…* se presenta totalmente onírica, y por lo tanto épica y modelada por el principio apolíneo de la redención mediante la apariencia omnipotente, pero también como objetivación de un estado dionisiaco que hace pedazos al individuo y tiende al ser primordial y total (Nietzsche, 87). Tal tragedia es determinante como forma lingüística esencial que moldea el sufrimiento proletario para hacerlo estilo literario y De Rokha lo apunta en *Arenga…*: "Es menester entonces dar lengua lograda a la angustia popular y un carácter de alimento universal a su estilo" (97). Y empieza el sumergimiento monumental y épico del héroe en el abismo:

> "Me hundiré con el continente que habito, con mi siglo y con
> mi pueblo, con la tierra entera y sus planetas, con los
> ejércitos, de los ejércitos, rugiendo,
> en el espantoso océano infinito que soy y del cual soy náufrago"(92).

El poeta, en última instancia, es el semi-dios que aspira a convertirse en la deidad final, y que intenta hacerse total, sin un principio y fin históricos, sino que cíclico:

> "porque yo no comienzo ahí y termino aquí, nó, yo no comienzo,
> yo no termino, yo comienzo en la gran época en la cual
> se forjaron todos los mundos, cuando la nada flotaba
> en la nada, es decir, yo comienzo, en donde el principio

[15] En su novela *La peste* por ejemplo al principio la gente corre sin saber hacia dónde va, y esto representa la desesperación ante la posibilidad de morir; pero en contraste a ello, existe la acción de hombres como Rieux y Tarrou que buscan la salida al problema y que luchan por una solución a la tragedia; Gutiérrez Sánchez, Francisco. "Camus y el existencialismo". Espiga 4, Julio-diciembre, 2001. Tal actitud también es visible en *Morfología del espanto*.

> es el principio del principio,
> yo termino en el tiempo del ojo del muerto" (93).

El poeta se reconoce como totalidad, principio y fin de las cosas. Afirma categóricamente su postura omnipresente, pero como señalamos al inicio de este capítulo, esta idea universal dialoga con el sujeto finito, de carne y hueso, en un mundo donde el individuo es producto de los devenires de sus circunstancias:

> Soy yo y no soy yo, quién hablo, porque habla la bestia en celo,
> habla la vida y todas las formas de vida, habla la
> cópula brutal de la naturaleza animal, mineral y vegetal,
> todo y uno y todo, acoplándose y desgarrándose en la
> gran orgía del amor, y habla el mundo, relacionado y
> encadenado a su límite" (94).

La escisión de lo universal/individual en el poeta es también una discusión sobre la subjetividad, pues en el fragmento anterior se reconoce ésta en ese "soy yo" como enunciador principal, pero enseguida se confronta con el segmento "y no soy yo, quién hablo". O sea, que además de la voz del poeta, la fuerza material innata del mundo habla también, a través de la bestia en celo, la naturaleza animal y vegetal, y esto porque el poeta heroico es el genio elegido para dar voz al habla del mundo; y ese mundo, que es "todo y uno y todo", se acopla y se desgarra, como la identidad del poeta, "relacionado y encadenado a su límite". Se problematiza el tema de la subjetividad desde una retórica de confrontación, en la que el héroe sería "expresión de unidad y de estilo, imagen del origen, mito magno y substancial, hombre" (94), enfrentado a la naturaleza, luchando por dar un orden humano en ese desorden: "levanto mi existencia y azoto a la naturaleza, y la naturaleza me responde" (94); en *Arenga* De Rokha apunta que el héroe poeta "impone a la naturaleza su ley imaginaria,

haciendo de un caos un cosmos con ordenamiento y régimen y volcando los espantos acumulados" (De Roha, 1949, 68). El poeta es el Dios, pero también es el humano, pues lo que separaría al ser humano de la naturaleza sería el lenguaje: "el lenguaje me desgarra el ser, llenándome de sangre bramante,/ me parte en diez mitades, rompiéndome y uniéndome" (94). El lenguaje como primer desarraigo, no puede ser sino la herramienta predilecta de este héroe total, sumergido en el abismo, constantemente volviendo a esta dicotomía entre la dispersión y la unión. En este punto, creemos conveniente recalcar la importancia del lenguaje, porque en los versos anteriores queda clara la separación heiggederiana entre naturaleza y mundo, pero más allá de ahondar tales discurrimientos filosóficos, nos atenemos a la reflexión sobre el lenguaje, citando a Octavio Paz, para quién la palabra es el único testimonio de lo real que tenemos (Paz, 31), y la fuerza creadora de la palabra residiría en el hombre que la pronuncia (Paz, 37), que en este caso es el héroe que provee de imágenes a su pueblo oprimido, pues más allá de que el poeta sea universal o subjetivo, su palabra crea una nueva realidad aparte, en la que se componen los desastres capitalistas. El poeta como dios respondería a la primacía de la palabra, entendida como lo que puede comunicarse en el discurso y que encierra en sus límites toda la experiencia humana, y que sería característico del genio griego, judío y cristiano (Steiner, 30).

En las siguientes páginas hay acaso la más brillante poética, la más total y sintética escritura en la que el héroe se hace cargo críticamente de toda la historia y cultura occidental, desde los primeros tiempos primitivos:

> "Si me atropello y me aflijo y me atraganto, atorándome de sangre tremante,
> es que atracan la garganta, los viejos pueblos, las razas ancianas y sus tribus,
> los añejos clanes que inquieren, (…)
> el culto de la antropofagia sangrienta, y del SACRIFICIO de la Misa,

masoquismo, mística del asesinato, gran orgía sexual, el culto de la vaca" (95).

Luego, el texto nos desplaza hasta los tiempos bíblicos, a la raíz del judeocristianismo:

> "o el toro de oro, al que adoraron los israelitas, durante el ciclo de los siglos, en que Moisés escalaba los relámpagos dramáticos del Sinaí,
> (…) o el mismísimo Javé, con la tremenda barba de culebras, azotando con gusanos quemados a sus tribus" (96).

Y así, largamente, la reiteración y adjetivos rokhianos configuran un amplio catálogo de las formas de pensamiento, las religiones y la literatura que han preponderado hasta ahora en Occidente: "el instante de meterse a la cama de la Virgen María, o de Sócrates, filosofando en el mercado" (95), "la fruta del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal" (96), Jericó, Pitágoras, Heráclito y Demócrito, Job, Esquilo, Bizancio, Nietszche, Rimbaud, Dostoievski, Lautreamont. La conclusión es ésta: "aquellos dioses inmensos de la antigüedad, que degeneraron en cachorros, porque los pueblos ya no creyeron en ellos" (96), que a parte de la fragmentaria constelación humana de escritores, poetas y profetas se recalca el hecho de que ellos no influyeron tajantemente en la Historia porque no pudieron canalizar a ese pueblo que no creyó en ellos.

De forma radical, el héroe rechaza todas las formas religiosas, todo el orden intelectual y espiritual, filosófico y literario, por no ser portadores éstos de una conciencia de clases, por estar todos erigidos sobre la matanza y la explotación. La cultura de Occidente, desde el inicio, es una religión basada en el espanto, que debe superarse. En *Arenga…* hay una teorización al respecto: "La historia es un emerger y parecer de formas, todas las formas nacen y mueren con las épocas, (…) es un procedimiento de elaboración, un suceso y un

“complejo”, adentro del cual las viejas formas se interfieren, se invaden, se acometen y se destruyen, luchan” (De Rokha, 1949, 90). En este canto el héroe se enfrenta y enfrenta todas las épocas y las rechaza tajantemente, queriendo superarlas. Tal ímpetu lo podemos ver en el “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” de 1923, liderado por Siqueiros:

> “exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública (…). Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien de pueblo” (Gómez, 10).

Ya no se trata solo de la premisa de que el capitalismo aflige a los trabajadores, pues el capitalismo es tan sólo un punto en la línea de tiempo de la Historia, en la que el oficio trágico de los poetas lo vuelven poetas malditos, “fruto de una sociedad que expulsa lo que no puede asimilar” (Paz, 232). En *Arenga*… se señala que el poeta nuevo, el poeta que lucha por la liberación y superación del capitalismo y de la Historia sangrienta, el poeta con el nuevo espíritu emancipatorio, es “[t]odo ese luto de sangre, que flamea su bandera negra en el corazón de los grandes artistas, todo ese horror, ese dolor, ese terror clamante, que parte, que se levanta desde la voz de Job” (De Rokha, 1949, 29). El arte en el capitalismo parece ser la irrenunciable voluntad heroica del fracaso: “es el arte la antología general de todos los fracasos de la Humanidad desesperada que ruge terrible” (De Rokha, 1949, 9). El héroe rokhiano aspira a reemplazar la idea de “DIOS-RELIGIÓN que es la expresión metafísica del hambre, del sudor, del terror, de error y del sexo y sus cadenas ya no ha de gravitar sino como un mito arcaico” (197), por una idea de “Dios-Proletario”. Tanto Dios, como la religión y el capitalismo, acarrean dolor al proletario, por lo que hay que hacer una profunda

renovación espiritual, que se basaría en una aspiración a la unidad de la Historia, manifestada en una cohesión dada por el pueblo.

El poeta batalla por su estilo, por el acto creador, lo que le confiere una condición trágica, "anticipándose al pueblo, según su deber trágico… de hacer emerger del complejo de inferioridad de la sociedad herida por la creación lograda: lo heroico" (De Rokha, 1949, 13). El poeta lleva su dolor como catalizador de lo heroico, y sus embates trágicos son producto del modo de vida viciado del capitalismo, que no logra conectar con la vida, y en oposición a esa imposibilidad la "creación lograda" de lo heroico, entendido como lo heroico popular y proletario nutrido de su propia tragedia, se impone a la forma de vida funesta de la sociedad burguesa. El poeta no es Dios, creador limpio y perfecto; es antes que todo abismo, dolor, miseria y mortalidad, en la que la voluntad y la creación son gatillantes de toda renovación posible: "Crear belleza, es crear voluntad de vivir, voluntad y nutrición de la voluntad (…) dar palabra a las cosas con su imagen" (De Rokha, 69). Una parte de la lucha del héroe es dar forma, sustancia y belleza, al cuerpo del proletariado, voluntad de vivir, una vitalidad en la que la poesía logre constituir la imagen de las cosas y de la identidad proletaria, definiéndola y apartándola del no ser abismal; en la alternancia entre el poeta como individuo y universalidad (universalidad que involucra a la colectividad proletaria), encontramos la afirmación de éste como voluntad de existir, ímpetu de objetivación mediante la imagen poética, que da sustento a la lucha del poeta y que crea sustento para ella: "uno y todos, gravito mi ser guerrero, mi ser que existe, como todo lo que existe porque existe, y no pregunta" (97). La imagen poética sería realidad realizada, creación de la realidad como utopía, como horizonte de expectativas en las que se invierte el orden de subyugación y se manifiesta la identidad trágica y heroica del proletariado, donde la redención de la sociedad

toda es exaltación de esta clase oprimida y su epopeya liberadora, en la "que los fondos oscuros y desesperados del ser emergen trayendo del subsuelo social y de los espantos abismales de lo cósmico la substancia misma del hombre". (de Rokha, 61)

Este emerger de los espantos abismales requieren una actitud por parte del poeta, que de nuevo tiene que ver con la voluntad, en la que su moral sea férrea y consecuente, y no sucumba a los embates de la fragmentariedad abismal, sino que lo combata con el arte, pues el poeta es "un gran enfermo del alma curado y recuperado por la poesía" (De Rokha, 1949, 62). La poética rokhiana abunda en formas de confrontar puntos paradójicos, y el sujeto poético reconoce su estilo como "la matemática esotérica de lo discontinuo", "lo incoherente transcendental de la máquina psicológica" (96), una forma polifónica de lo dispar y espiritual que aun así está anudado a un sentido elemental, y ese sentido es el de conciliar el caos del abismo en el que se pierde el significado dando un relato monumental; el estilo poético del sujeto va "UNIENDO lo antagónico". (97). En estas responsabilidades se funda la tarea grandilocuente del poeta de derribar la historia y hacer de la clase proletaria el discurso hegemónico de la sociedad.

En el discurso del héroe, que oscila entre unidad/totalidad, se aprecia también un movimiento geográfico cultural desde el universo hacía un país concreto. La constelación de significados creada por el héroe va desde lo más amplio, esto es, desde la pregunta omnipresente por la existencia, lo inabarcable de su tiempo y espacio, el deseo de derrocar la jerarquía filosófico-religiosa en la que se funda la explotación, hasta lo más específico, el carácter popular chileno de este héroe universal y de su revolución espiritual:

> "Yo estoy cantando mis costumbres, las costumbres de mi pueblo, sus costumbres, la historia social, la leyenda, su drama

> trágico y, desconociendo su origen, reflejo y ordeno mis himnos, que son mi pueblo y la materia vital de mi pueblo" (99).

Como héroe chileno, vemos un doble flujo irreductible: el héroe entrega al pueblo, al proletariado, a los esclavos de la historia social de Chile, sus cantos poéticos para devolverles vida, pero a un mismo tiempo el poeta recoge del pueblo la materia trágica sobre la cual cantar: "no hago retratos de mi país, sino mi país, sencillamente, construyo mi país" (99); se construye el país como forma identitaria de la clase oprimida, en el sentido en el que poetizar es un acto y un hecho heroico, dando forma a "los fracasados y los humillados de todos los siglos, en estos poemas serios, que parecen cuchillas o fantasmas" (98), pues el acto poético no es retórico, sino que es pragmático, donde el héroe más que decir es un hecho que cambia la realidad; se puede apreciar eso en el poema largo *Jesucristo* (1930-1933), donde la figura de Jesús como héroe de los desamparados y de las clases populares, y soldado contra el abismo, es similar a la del poeta presente en *Morfología…* : "no era la doctrina, ¡jamás!, no era la doctrina lo que él predicaba; él se predicaba, exactamente, él se predicaba, es decir, se extendía de infinito a infinito, de absoluto a absoluto" (De Rokha, 1961 B, 192).

A partir de la inclusión de lo autóctono y lo nacional, y del asunto de la creación poética como condición estética y política del héroe sobre la cual cimentar una nueva sociedad, De Rokha reconoce en *Neruda y yo*: "escribí y hago mi obra como gano mi vida, se produce mi tragedia en lo épico social, sudado, del trabajo, con esplendor chileno de tonada y de bandera" (De Rokha, 1955, 43), con lo que reconoce en su faena poética la responsabilidad de crear la identidad nacional, basada en los símbolos patrios, a partir de la nueva lógica del proletariado libre; en este sentido, De Rokha enjuicia a Neruda, a quién no respeta en su poética política por considerarlo aprovechadamente ecléctico, falso profeta (así

titula un capítulo de *Neruda y yo*) por su abierta militancia comunista y su nula lucha en contra del ordenamiento capitalista vigente:

> "Pablo Neruda no revolucionó ni la poesía chilena, ni la poesía americana,(…) y qué iba a revolucionar con esos versitos sentimentales, San Diego-abajo, en los que la subversión contra la era burguesa-industrial-capitalista y "democrática", chilena, originada de las hambrunas, las cesantías (…) la subordinaba el peoncito que quería ser patrón" (De Rokha, 1955, 44).

En su escrito "Arte y lucha por una nueva civilización", Gramsci habla de la actitud que debe tener el intelectual militante, una actitud que no se queda simplemente en lo "frígidamente" estético: sino de crítica de un periodo de luchas culturales, de pugnas entre concepciones antagónicas de la vida. La manera en que se interpreta la coherencia lógica e histórico-actual de las masas de sentimientos representados artísticamente, tiene que ver con esa lucha cultural (482), que es lo que ha hecho De Rokha en *Morfología*… y, si podemos decirlo, en toda su obra. La cultura, como campo en disputa, es el lugar de este héroe y de su gesta objetivizadora en la que confluye la concepción fragmentaria del sujeto posmoderno y la concepción unitaria de clase proletaria. Para el héroe "[h]ay que hablar de una lucha por una nueva cultura, o sea, por una nueva vida moral, que por fuerza estará íntimamente vinculada con una nueva intuición de la vida, hasta que ésta llegue a ser un nuevo modo de sentir y de ver la realidad" (Gramsci, 485), intuición que logre hacer de la vida un todo orgánico, podríamos decir a la manera del Zen, que se opone al conocimiento fragmentario que disecciona su objeto de estudio para intentar reproducir el cuerpo vivo original a partir de la abstracción (Suzuki, 20). La pregunta en *Morfología*… es si tal intuición nueva, colectiva y unitaria, es posible lograrla.

Ya lo hemos dicho, la Historia que plantea De Rokha es una historia de escarnio y represión, algo así como una pesadilla, un sueño largo de esta tiranía, y desde esta idea se empieza a configurar el cénit de la lucha en la que el poeta se enfrenta al abismo, a la Historia, y a la muerte: "desde él emergen los pálidos antepasados, atropellándose, / el aullido de los cementerios, (…) todos los muertos, de todos los tiempos, de todos los pueblos del universo, se levantan de la eternidad, (…) retumbando, perdido el sentido de los huesos" (100), donde la genealogía de la clase proletaria abarca a los muertos de todos los tiempos, levantados desde lo ominoso del abismo, y a un mismo tiempo disgregándose en sentidos equívocos, y acumulando esa pulsión en un punto que concentra la aspiración del hombre universal: "entonces, desde el vértice del huracán, toda la historia del hombre estalla, en ese instante, brillando, respirando, mostrando su omnipotencia a la naturaleza" (100); que tensiona lo total, enfrentando la Historia del Hombre a la Naturaleza en un punto culmine donde el individuo como lo "uno" (no total) debe morir; "la libertad de lo determinado es lo determinado, el poder de caer al abismo, la grandeza específica de morir uno, el uno que es uno, abandonando las cosas, afuera" (100), y el abismo es visto aquí como un espacio fuera del mundo, de las cosas, de la existencia; una cárcel que relega fuera del orden social y natural a ese individuo cuya grandeza es "morir uno, abandonando las cosas afuera", donde la muerte en el espacio exterior "afuera" es grandiosa, en contraposición a la muerte insignificante adentro, en el abismo. Ese espacio interior del abismo, como silencio y ausencia, es visto negativamente, invirtiendo la frase de Novalis "buscamos lo absoluto y no encontramos sino cosas" en "buscamos cosas y no encontramos sino absoluto".

La pregunta por el origen y el retorno emerge del sujeto con la muerte: "echando llamas nos morimos, no habiendo reencontrado nuestro viejos orígenes" (100), y en un último

ademán contra el abismo, se busca el reencuentro del hombre en la historia y en sus orígenes, pues "como ocurre en toda profecía revolucionaria, el advenimiento de ese estado futuro de poesía total supone un regreso al tiempo original" (Paz, 35), tiempo donde enunciar era crear, y que le da sentido a la gesta del héroe que busca, mediante el lenguaje, dar forma a una clase perdida en una oquedad identitaria y social.

Como ya se asentó en este trabajo, en el capítulo anterior, la literatura es la restitución del fuego perdido. En "Demonio a Caballo" se busca el origen desesperadamente, pero no es posible encontrarlo:

> "ni aún en la magia sagrada de la poesía, que es la boca de la tierra, (…) ni en la religión, que regresa, por el asombro, a la antropófaga sacratísima, (…) ni en la sangre, ni en la muerte, originarias del pensamiento, (…) nosotros, o sacamos el orden del desorden, o morimos, morimos en la inmoralidad fallida de lo que no fue estilo" (101).

En el fragmento anterior se muestra cómo el origen del pensamiento es la sangre y la muerte, y cómo el fracaso final del héroe es no convertir lo abstracto en estilo, no poder sacar el orden del desorden. Señala De Rokha en *Arenga…*: "Existe pues, un desgarramiento inicial y un suceso de sangre en el enorme parto de lo bello" (21). Y el triunfo se traduce en esta acción:

> "nó, hagamos sangre, saquemos del horror de la substancia social, el horror de la belleza total, creemos el hombre, forjemos el arte con lo mágico, lo adivinatorio, lo trágico y elemental, en la unidad abismal de la persona metafórica" (101).

La lucha contra el abismo se traduce en la superación del individuo a través de la inmortalidad de éste como unidad superior a la Historia, "el instante en el que estalle el yo,

es el instante de agarrar la mortalidad por el cogote y sumergirse, brutalmente, en las tinieblas" (102). En este momento quedan suspendidas todas las categorías, y solo es posible contemplar el movimiento del abismo sobre el poeta: "Resuena aquí la circulación de la sangre de los sepulcros, / (…) Brama el sol en los corrales del arte, / (…) la naturaleza está afuera, arañando, gritando, escarbando mis imágenes, porque mi mundo lo sufro más allá del tiempo y del espacio" (102), donde los espacios exteriores del sol, los corrales del arte, la naturaleza son contrapuestos a la sangre de los sepulcros, sangre de lo subterráneo que empapa al héroe que intenta borrarse de la historia suprimiendo sus categorías de tiempo y espacio.

El resultado de la aspiración a la unidad del yo poético es su encasillamiento en una unidad subjetiva no universal ni omnipresente, sino que individualizado hasta la singularidad, en medio del abismo, pues el individuo que se intenta sobreponer al tiempo y al espacio desaparece de la Historia, queda desarraigado, desclavado del mundo; llegamos a la conclusión de que el talante endiosado del poeta constituye un error en el plan programático de lucha proletaria propuesta por el mismo héroe, que lo lleva a un estado suspendido de no existencia que coincide con la experiencia posmoderna fragmentada.

En esta parte final del canto, y del libro, hay toda una representación del abismo, entendido como espacio del desclasado, como rincón donde este héroe-poeta sucumbe; este abismo "restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo (…) el rincón es refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad." Tal inmovilidad debemos entenderla como aspiración a la unidad, a la universalidad. Como dice un verso de Arnaud: "Yo soy el espacio donde estoy" (Bachelard, 171-2). De este modo, la

unidad que hay en el poema toma los tintes de todo lo subterráneo (incluidas las raíces y el origen) pero también la inseguridad y el horror de no saber:

> "Adentro de yo subterráneo, entre terribles sangres sublevadas, aúllan, gravitan, pelean, dragones y volcanes y leones y muertos" (104);
>
> "sí, en el océano hermético del instinto, en el pantano del instinto, en el socavón, en el arcano del instinto, en este estercolero fenomenal e incendiado, gritan las ruinas de todas las coas, las ruinas de los siglos malditos" (105).

Finalmente, los últimos versos, el yo es devuelto a la realidad final de la muerte, donde la utopía social se desdibuja, donde la historia es "una historia de incertidumbres épicas y el drama inútil que somos" (De Rokha, 1949, 145); se comprueba el triunfo del horror y la angustia:

> "Horror de pensar, horror de vivir, horror de crear, horror de morir, horror de engendrar, horro de amar y horror de todas las cosas, (…) horror como individuo, horror como sociedad, horror como universo, (…) horror de horrores todos, porque todo pasa y nada subsiste, sino el horror del horror y la nada vacía" (96)

El triunfo del abismo es la propagación total de horror y la angustia, desde el individuo, hasta el universo. Santos lo llama "la utopía como maldición", refiriéndose al proyecto rokhiano de recoger la tragedia histórica del hombre, donde la poesía es la búsqueda de un destino menos trágico (81), pero que no puede ser sino un proyecto siempre fallido cuando el sujeto olvida su subjetividad individual arraigada a lo concreto para transcender en la omnipotencia abstracta. Estos últimos versos resultan los más desesperantes del libro, porque todo lo colman de encierro y muerte, de horror que cubre a los explotados, los oprimidos, los muertos, las mujeres, los niños, los pueblos, los países, y la última acción del

poeta gira en este verso: “horror de estos horrendos hechos de horror que, horrorizado, yo formulo” (197), donde la acción final del poeta consiste en afirmar su voluntad de formular, aun en su condición desfavorecida, la consecuencia última de los horrores a los que se ve sometido.

La naturaleza última del héroe se ve trasmutada en la muerte, en los “viejos carajos de la utopía”, y el desengaño se apodera de los momentos finales:

> “Ruge la muerte, galopa su sombrío caballo, por adentro de la memoria del mundo, y nosotros vamos rodando, aproximando a su gran órbita indescriptible, en la cual aúlla el abismo, girando sobre el abismo, y llueve para siempre” (197).

Es indudable que en estas lìneas se anticipa constantemente el destino trágico del poeta y su clase cultural y social, pues si bien el héroe aspira a poetizar su épica social, no resulta ser el que logre concretizar el nuevo espíritu y la nueva cultura de la emancipación, sino que es un eslabón más en pos de la utopía futura: “la realidad en tránsito expresional no persigue una finalidad, sino un desarrollo y un crecimiento” (De Rokha, 1949, 191). No hay finalidad precisa en la obra de De Rokha, sino que un arquetipo desfondado de héroe, hiperbólico, sublimatorio, y una poética heroica cuyas partes están desordenadas, sometidas a una constante tensión que recrea y se apropia del mundo, evidenciando que la “fragmentación del sujeto supone ver la identidad como proceso y no como producto” (Sacarano, 16). Como se lee en “Canto del macho anciano”, poema sintetizador de toda la empresa rokhiana: “Estamos muy cansados de escribir universos/ sobre universos,/ y la inmortalidad que otrora tanto amaba el corazón adolescente, se arrastra/ como una pobre puta

envejeciendo[16]" (308). La última estrofa de "Demonio a caballo" deja todo el tiempo suspendido en el abismo:

> "Desde el oriente, el sol empuña su garrote de idiota,
> yo estoy mirando mis ojos, en torno a la naturaleza, ulular como
> dos demonios,
> y el espanto está parado frente a frente" (197).

y el héroe solo puede mirarse a sí mismo sobre sus propios ojos, y en el oriente próximo (como espacio del proyecto soviético) se aprecia un brillo que no es posible captar desde el espacio abismal, en el que queda impuesto como una eternidad el espanto y el terror, parado frente al héroe, pues la tragedia del poeta tiene que ver con su genio romántico universal, que a fin de cuentas es rechazado, lo mismo que la idea de héroe Dios, en pos de la necesidad de un héroe terreno, obrero del arte, y de una colectividad de voces inscritas en la historia.

[16] En la introducción a esta tesina ya se ha cuestionado sobre el talante machista y homofóbico del discurso rokhiano; sin embargo, en el próximo capítulo del presente trabajo se problematizará en torno a la representación de la mujer o, mejor dicho, como actúa la figura femenina en *Morfología…*.

IV_ El horror de comprender que atardece

Dentro de lo que hemos podido anotar del libro *Morfología del espanto* a lo largo de esta tesina, hemos tratado de dar una forma coherente y cohesionada a la idea que encontramos relevante en el libro, respecto a las líneas postuladas en la estructuración del proyecto de investigación: el rol trágico del poeta y su acción de concretar y objetivar en el mundo horrible que habita, su categorización como un héroe popular y chileno, dirigente de una colectividad proletaria y fantasmal que reúne a trabajadores, oprimidos, explotados, artistas, y toda figura sufriente bajo los embates del capitalismo como sistema DE esclavización, tanto secular como espiritual, en el sentido de ser legatario de una moral tiránica fundadora del pensamiento filosófico y religioso de Occidente; siendo el poeta-héroe, sujeto poético de *Morfología…*, el renovador de esa moral en descomposición por una nueva espiritualidad proletaria que se corresponde con el hombre nuevo de la liberación social. En los capítulos "Grito de masas en el oriente" y "Demonio a caballo" hemos apreciado en su cénit esta propuesta de revolución social Y espiritual, pero al final hemos caído en la cuenta del ouroboros de la lucha proletaria, trágica en sí misma, que empieza a decaer en un irremediable fin.

Procederemos a dar fin a la interpretación de *Morfología…* a partir de los cantos "Únicamente", "Los días y las noches subterráneas", y "Yo contra yo", que tienen en común el hecho que en todos ellos la destinataria primera es Winétt de Rokha, esposa de Pablo y figura constante en toda la obra del poeta. Apreciaremos de qué formas la figura de Winétt

se encadena al significado de *Morfología…*, y al estadio final del héroe en su circular lucha, y en su inexorable decaimiento.

Aquella siempre heroína triste: construcción de la gran compañera y del último espejo

En el canto "Únicamente" vemos la inserción de la figura de la mujer en la constelación de significados entramados hasta ahora en *Morfología…* Sin duda, Winétt encarna, para la visión del héroe poeta, el modelo de mujer matriz, madre carnal y madre de las gestas sociales; una idealización y encarnación (objetivación) de lo heroico de la liberación social, como Madre de la Revolución y fundamento de la lucha, a la que el poeta demuestra entrega y devoción; pero también creemos que aquí la "siempre heroína triste" encarna hechos de voluntad y autonomía que la igualan al héroe, desde la heroicidad misma. Ahora, hacemos aquí una aclaración importante: Entenderemos a Winétt como la sujeta poética[17] que cumple funciones específicas en el discurso, y cuyas posibilidades de significación remiten a ese discurso heroico con las características que ya hemos definido a lo largo de esta tesina; en suma, dentro de *Morfología* tomamos a Winétt como ente ficcionalizado, asumiendo actitudes determinadas que la representan en el lenguaje.

Eso sí, no podemos pasar por alto que en la destacada edición de la obra poética de Luisa Anabalón Snaderson (nombre de nacimiento de Winétt) *El valle pierde su atmosfera*[18],

[17] Ver cap. "I_ Teoría del arte proletario: elaboración y recepción", donde se reflexiona sobre cómo se aborda en la tesina las funciones de autor y sujeto poético. Tales discurrimientos se aplican a la figura de Winétt.

[18] De Rokha, Winétt. El valle pierde su atmosfera. Edición crítica de la obra poética. Prólogo, recopilación y notas de Javier Bello. Santiago, Editorial Cuarto propio, 2011. Cabe resaltar que ésta es la primera reedición de la obra de Luisa Anabalón Sanderson en más de cincuenta y cinco años, desde 1953.

Javier Bello, prologuista y editor de la misma, insiste en recalcar el hecho de la invisibilización a la que ha sido relegada la obra poética de Winétt: "una obra encubierta, sofocada por el mito, por representar el origen, la fundación junto a Pablo de Rokha" (Bello, 19), que muchas veces ha encadenado la figura independiente de la artista a los dictámenes heroicos del autor de *Morfología*….Como se señala en la edición crítica de su obra, la escritura de Winétt y su peso literario, a partir de un ensayo de Juan de Luigi, "son borradas póstumamente tras el ideal del heroísmo heleno en tanto 'mujer, madre, artista'" (Bello, 19); y el prólogo de Manuel Magallanes Moure al libro *Horas de Sol*, como el propio discurso fúnebre que pronuncia Braulio Arenas en su nombre, califican a la mujer Winétt, idealizada, sin decir una palabra sobre su obra. Con el peso de esta situación, procedemos nosotros a ser juicios con las interpretaciones en torno a la imagen de la creadora de *Oniromancia*, tratando de sopesar las categorías de su imagen en *Morfología…*, y problematizando la escritura del propio Pablo en torno a diversos mecanismos poéticos, como la falta de individualidad del héroe y de Winétt, y la fusión de ambos en una sola entidad heroica y trágica.

En "Únicamente", a esta Winétt a la que se dirige el canto, se la describe como "Fruta de tumbas o de imperios, / (…) todo lo mágico del vino, / (…) pan trascendental que crece, enorme y sangriento como una vaca, en los hornos de la vida" (45), donde ya es posible constatar el estatus de "madre matriz", con el tosco apelativo de "vaca, en los hornos de la vida", pero también con la germinación, la efervescencia de lo natural, como el vino Y el pan. Este campo semántico se entrelaza con la idea de mujer madre, matriz de las cosas: "Un bramido frutal, fue tu vientre, cargado de alas, cargado de savias elementales" (52). En la figura de Winétt se concentran las simientes de un mundo por venir, desde la naturaleza Y más allá de ella: "te ciñe y te urge la divinidad, entre las madres del universo y sus banderas"

(48), pues esa "divinidad" de "las madres del universo" es condición fundacional de la figura de la heroína. Se destaca a lo largo del poema esta categorización divina, como en los versos siguientes:

> "(…) Dios, su atmosfera de relámpagos, su actitud de
> mundo, y de fruta de sol, te rodean,
> a ti, preñada, embarazada de iluminación y congoja.
>
> El amor sangre, el dolor sangre el terror sangre, el fuego sangre,
> el agua sangre,
> ruge en el clan mínimo y de flor, que es tu cuerpo" (49).

La heroína-madre es, en realidad, receptáculo de la divinidad, embarazada de la "atmosfera" y de la "actitud de mundo" de Dios, colmada su cuerpo de "flor" y "clan mínimo"; sin embargo, en esta condición saturada de la "iluminación y congoja" de ella, hay interpretaciones de dolor, de sufrimiento, acompañado todo de sangre. Ante el "bramido brutal" del vientre de la madre, hay un acompañamiento de sufrimiento: "el buitre del Señor te mordió las entrañas con la maternidad/ copiosa del castaño, y el horror nos persiguió desde los cementerios" (52). Es cierto, como señala Bello, que "Winétt es reducida al modelo de la mujer flor, en un lugar supeditado, paternalista: como las flores, Winétt debe ser alimentada, protegida, puede adornar la vida, la casa" (21), pero insistimos en la problematización en torno a hacer evidente las consecuencias negativas de esta personificación como matriz natural, su "configuración de miel cristalina" (45):

> "Winétt, panal, arteria de lirio o revólver iluminado, piscina de hondos ramajes, en el cual habita un pez negro con la mirada terriblemente roja" (46).

Es la heroína matriz de las honduras de la creación, el panal y el lirio, pero es también un revólver, un artefacto que destruye desde el padecimiento, como señala Pablo: "adentro del pellejo, un antiguo corazón endurecido en la desgracia, le apunta al enemigo, como un revólver" (113). En la maternidad uterina hay un pez negro, con mirada roja, donde otra vez asistimos a la simbología anarquista con los colores rojo y negro. Es cierto, Winétt es procreadora, pero se realza en el canto la gestación poética de ella:

> "te defines, contra tu propia muerte,
> en canciones (…)
> a cuyos lagares, van a apagar su sed gigante, los
> proletarios y campesinos sin posada,
> porque en ti la unidad relampaguea en equivalencia entre el pétalo
> y el ácido" (45).

Los cantos, con los que Winétt se define a sí misma, son para evitar la muerte, como acto auténtico de individualidad, pero también como la terea de todo artista revolucionario, cantando el sufrimiento proletario y alimentando la moral de esa clase oprimida "sin posada", ella es también poeta, creadora poética, y Pablo se refiere a esta cualidad, en el ensayo dedicado a ella "Aproximación a una figura"[19], como "el gemido de su estilo y de su inteligencia, que es el desafío angustioso de la femineidad" (Bello, 377); también, se contrapone al modelo de mujer-flor con la de ácido, donde ella no es sólo docilidad, sino también corrosión, donde se confronta a la madre con la revolucionaria destructora del orden social capitalista.

Una vez más, en el verso "El hogar te protege, como el oriente de sangre a los héroes, / como la cadena incendiada y tenebrosa del primer cristiano" (46), se puede observar ese

[19] Prólogo a Oniromancia. Santiago, MULTITUD, 1943.

sentimiento paternalista, donde la esfera privada del hogar protege a la heroína-mujer (como en contraposición a los "héroes-hombres" los protege la estela del oriente soviético, exterior, pública) pero luego esta protección hogareña se relaciona con la cadena del primer cristiano, con un encarcelamiento, acaso con el origen de la religión y su futura podredumbre moral.

> "Tu cruz humanosical corresponde a la golondrina, que arrendó
> el corazón de la ametralladora,
> y el clarín del fusil, adentro del cual hay una violeta bañándose
> (…) donde relucen todas las cenizas de todos
> los ojos de América" (47).

La heroína carga el peso trágico de la sociedad, de la misma forma que el héroe poeta lleva su tragedia con la cual poetizar, y los símbolos vuelven a mezclar lo clásicamente femenino, la golondrina y la violeta, pero entremezclados con la ametralladora y el fusil. Por lo tanto, la madre es también una soldado en la guerra del arte, en la lucha del héroe por objetivar la realidad social del proletariado. El héroe poeta le dice a su compañera: "Conoces tu ideal omnipotente, por el engranaje negro del siglo" (47), concientizando la lucha contra el abismo.

El héroe reconoce a su compañera, y el entrelazamiento de ambos como partes iguales: "las águilas de mi desesperación heroica,/ escriben tu epopeya en mi epopeya, con una gran pluma de león" (49), pero Winétt queda supeditada a Pablo, pues la desesperación de él escribe la epopeya de ella, a través de una voluntad masculina, de león, rey de la selva. Empieza a evidenciarse el "pacto de hierro" que señala Javier Bello en su prólogo, la unión entre ambos, donde Pablo de Rokha se ve en Winétt, y viceversa (lo que llamamos el último espejo del poeta antes de que termine de caer en el abismo); un pacto que representa claramente el matrimonio, pero que además incluye el compañerismo indisoluble de la lucha

social y la guerra de los proletarios, donde uno se asimila al otro de manera total (Bello, 22); como se señala en "Únicamente": "la cueca morena del matrimonio, que inventamos, desde el origen del entendimiento" (52). En definitiva, el poeta reconoce en ambos el peso de la tragedia humana: "Yo era un joven mancebo y un guerrero de Satanás, tú, aquella siempre heroína triste", y es totalmente pareja e igualitaria la tragedia a la que se someten; por lo tanto, a partir del sufrimiento se igualan las condiciones de ambos, condiciones que ya hemos dicho, hacen emerger la épica social: "nos arrinconaron, nos mordieron, nos acorralaron contra nosotros, fuera de la ley, como vagabundos o santos furiosos, o extranjeros o asesinos de la sociedad, o héroes (…) y nos engrandecieron, nos chorrearon de infinito y padecimiento" (51). Además, el poeta demuestra una devoción ciega hacia la heroína: "y te ofrezco, Winétt, mis manos cortadas de capitán" (54).

Esa condición solar de Dios mencionada al principio del canto, derramado en la mujer, es propuesto como un padecimiento: "Tragedia de sol, espada, el orégano de las victorias te destina sus augustas admoniciones" (52), y por lo tanto, el poeta aquí le adjudica A Winétt una victoria diferente a la de la simple maternidad o el "destino natural" de su género: "Yo te comparo, gran incomparable, con la Revolución Bolchevique" (52); "Pabellón de tristes y pobres, bayoneta colorada de la liberación comunista, figura polar, dilema y número" (54); a Winétt se le relaciona en esta instancia con la Revolución, con la bayoneta del soldado del ejército del pueblo y, en ese sentido, los significados se remiten directamente con su condición de creadora de la revolución, "ya que su quehacer literario es considerado parte de la lucha revolucionaria para una nueva edad del Hombre, tras la Caída del Capitalismo, y la conformación de una sociedad fundada en el dominio proletario" (Bello, 20). Pese a lo anterior, es importante apuntar aquí la pasividad con la que es representada

Winétt, a pesar del "pacto de hierro" con el que sería igualada con el poeta. Sin una voz propia, la heroína encarna energías pasivas y reprimidas:

> "Ella, que emerge sola, sangrienta, rota, atronada, desde la multiplicidad de lo discontinuo, (…) haces resollar la humanidad en la naturaleza, enormemente organizada, como mito "(53).

. La condición de "rota" la posiciona pasivamente en esa "multiplicidad de lo discontinuo". En los versos "Tú, en la placenta de la vida bárbara, escuchando/ el crecimiento de las apariencias,/ la mística feroz de los fenómenos" (53), se trasluce el espacio uterino al que se relaciona a Winétt, y ese espacio no es relacionado con el embarazo femenino, ni con la figura de la madre-revolución, sino con un espacio abismal negativo, contra el que combate la heroína.

Cabe resaltar que este canto, "Únicamente", está insertado en *Morfología…* entre "El Huaso de Licantén…" y "Sancho Rojas…", y como dijimos en el capítulo de esta tesina donde tratamos esos cantos, hay una configuración paradigmática de héroes personalizados en aquellos personajes. La encarnación de Winétt es incluida en esta inventiva heroica, en medio de ambos y nombrada con el epíteto de "únicamente"; supeditada, es cierto, a la figura del héroe principal, pero podemos apreciar también un conflicto en el talante de la heroína, respecto a su rol trágico específico, donde lo típicamente maternal es una "tragedia del sol". La heroicidad a la que está sojuzgada la figura de Winétt resulta ser pasiva, no como los otros héroes masculinos, y es innegable que la heroína termina borrada por la figura de De Rokha: al ser el poeta masculino el sujeto enunciante, no asistimos a una voz poética propia de la heroína, y en el recurso de asimilación de ambos en aquel "pacto pétreo", se vislumbra la insistencia de esta unión entre ambos, de ser la pareja legendaria fundadora de la vida carnal

y poética sobre la tierra[20]: “mamando leche de serpientes o degolladores, nos criamos pastoreando chacales y leones rojos” (51), y es notorio que ambos son representados aquí como hermanos, según Bello: ”gemelos casi, frutos de un siglo que termina, hermanos en el tiempo, como los faraones, origen puro de una nueva y definitiva casta” (27). Y en esa crianza está, otra vez, el rojinegro emblema de los anarquistas (leones rojos y chacales negros que nos remontan a la deidad egipcia de Anubis, ambos animales relacionados con el enjuiciamiento), como enseña de la tragedia y pasión revolucionaria. La figuración incestuosa del matrimonio (mito usado por De Rokha para fundar y justificar una unión inseparable) borra a Winétt como sujeta autónoma para poder igualarla en la unión de pureza indivisible de ese pacto, sellado por el seudónimo suyo, el apellido dado por el Pablo a ella, y a su vez puesto por los amigos seminaristas del “amigo piedra”, trasmutando su identidad en algo ajena a la voluntad de ella. La tragedia del héroe es la comprobación y aceptación de su falta de prioridad en la creación, pues “su palabra no es solamente suya y su Musa ha puteado con muchos antes que él. Ha llegado tarde a la historia, (…) [y m]ientras más tiempo vive con ella, más pequeño se vuelve, como si pudiera probar que es hombre solo mediante el agotamiento” (Bloom, 74). Estas razones justifican el acto saprófago del héroe, que en su incapacidad angustiante de constituirse como creador primero y original termina devorando a su Musa.

No obstante, en el canto “Los días y las noches subterráneas” hay un declive heroico, tanto del sujeto poético enunciante, como de la figura de su compañera. La problematización que vimos en “Únicamente”, es traspuesta en la categorización de dos personajes diferentes,

[20] Hay dudas sobre el año de nacimiento de Winétt, pues para Pablo el año de nacimiento de ella es 1894, el mismo del suyo propio; y otras fuentes señalan 1892 y 1896. Se prueba aquí la insistencia en hacer calzar la vida de ambos como destino de una unión legendaria. (Bello, 27).

ya no compañeros de la lucha revolucionaria y poética. Winétt se haya en una actitud algo desinteresada, sedente ante una naturaleza idílica, dejada llevar por ella, pero aun mismo tiempo contemplativa de la guerra:

> "Entre navíos y fusiles,
> desnuda como un puñal de oro,
> (…) con la lengua untada de miel y chirimoyas,
> expandiendo el maíz y el frejol y las chichas y las fogatas y las hojas de Marzo,
> rodeada de maderas y gallinas y flores y buques y reyes" (111).

Como musa, yace en un entorno rodeada de maíz, madera, gallinas, flores; además, está desnuda, como la Eva primigenia, y la relaciona a un puñal de oro, como un objeto precioso que se enarbola, se domina. Luego, "Sí, naciente, relampagueante, surgente (…) cubres mis poemas, la cuchilla social" (111), se la ensalza como figura de adoración, posibilitadora de la poesía del héroe, que es una cuchilla social: en estos versos, ella es un puñal de oro, y el canto de poeta héroe masculino es un puñal social, donde el puñal de oro apunta a lo privado y el puñal social a la lucha en lo público. "Poderosa Winétt, (…) como un álamo trágico" la nomina el sujeto, dentro de las formas naturales. Por otro lado, el héroe es condicionado por un linaje y oficios masculinos:

> "Un caballo mineral galopa la historia,
> (…) soy como forjado a cuchilla,
> (…) con el combo de los herreros,
> con el puñal de los afrontaron la suerte y la muerte,
> (…) con el elemento colosal del panfletario,
> del orador de masas,
> (…) con el león de cenizas, que está rugiendo en la soledad de las culturas,
> (…) con el canto enorme y augural de los carreteros, de los arrieros, de los palanqueros de la aurora" (113).

El poeta héroe es relacionado con el tránsito de la historia, con la lucha armada como alegoría de la literatura y el alzamiento de la figura del cuchillo como falo por antonomasia, con el carácter panfletario y público de su arenga, y con las tareas proletarias que requieren fuerza y virilidad. Y, más adelante, insiste en resaltar la diferencia entre él y ella, desde una dicotomía en que el hombre es vector de voluntad, y la mujer receptáculo: "el hombre creó el dolor y el sueño,/ sentirás como te crece, entonces, un gran árbol infinito y amarillo en medio de la lengua,/ (…) y como tú comprendes por que el héroe Bolchevique es imprescindible para, en carne y sangre entrar en la historia entendiéndola" (113); en el verso anterior podemos observar que el hombre es creador de lo carnal del sufrimiento y de las fantasías, mientras que señala que en la mujer germina, en su lengua, un árbol que no puede ser sino el canto poético, a pesar que enseguida se constata que el héroe masculino es el sujeto necesario para entrar en la Historia, para que entren él y ella, Pablo y Winétt. Claro que no hay una especificidad de la entrada de la mujer en la Historia, pues en el "todos" de los que entran triunfantes en la historia, la mujer se confunde con los héroes masculinos, a la que se le adjudica un rol pasivo y receptor. A Winétt se la infantiliza paternalmente, garantizando que ella comprende el peso en la historia de los Bolcheviques. Antes, la heroína era combatiente de la tragedia de los poetas y proletarios, pero en este estadio pareciera que se aleja del mundo, que encarna una forma divinizada de sí misma: "tú, que eres canción pura, de torrentes y finos puñales,/ tú, que empuñas la bayoneta florecida del himno" (113), aunque igual se vincula a la heroína con los artefactos soldadescos de la bayoneta y el puñal, éstos tienen un carácter de lo clásicamente femenino y floral; el canto de ella, ese árbol que le crece en la lengua, es una "canción pura", es un himno natural desprovisto del espanto del héroe oscuro y sufriente. Lo que fue aquella heroína siempre triste, pierde su categoría heroica, y termina por ser un fantasma dentro de esa colectividad proletaria, ahora siempre y

simplemente triste: “estás en libertad crucificada,/ bajo el signo social de la hoz y el martillo” (114), liberada de sus obligaciones funestas propias del quehacer revolucionario del poeta

Y cae el héroe, con sus hilachas y sus medallas

Recapitulemos. La lucha del héroe, en la que hemos puesto todos nuestros esfuerzos por caracterizarla y sacar a la superficie sus mecanismos de significación, constaba principalmente en desechar las características abstractas e informes del abismo. A lo largo de todo *Morfología…*, el abismo ha sido el tema transversal de todos los cantos, y se ha manifestado de diversas maneras: como espacio poético donde la clase proletaria ha nacido y sufrido desde tiempo inmemoriales; como espacio retórico de una Historia y moral dominadas por la explotación del hombre por el hombre; y como condición del héroe para enfrentarse a esa misma hondura imprecisa donde el proletario clama. Recalcamos que el abismo puede entenderse, también, como un espacio inconsciente, donde lo informe representa todas las posibilidades humanas irrealizadas y, por lo tanto, impotentes en el pragmatismo del poeta materialista histórico objetivista, para el que la poesía es un acto que da realidad AL proletariado fantasmal, que se haya sumergido en ese “reposo mixto entre el ser y el no-ser. Es el ser de una irrealidad. [Y h]ace falta un acontecimiento para echarlo afuera” (Bachelard, 180).

“Yo contra yo” es el canto final de *Morfología del espanto*, en el cual el héroe sucumbe, y asistimos al fracaso de su magna empresa, donde ese “yo” como individuo se haya solo, en la inmensidad, confrontado a sí mismo en un último gesto. Esta caída es posible otearla en los primeros versos del canto final:

> "Qué tempestad, qué corazón, qué buitre enorme, vestido de piedra,
> (…) ¡Qué responsabilidad de masa inútil y acuchillada!,
> ¡entre vástagos y banderas, / un hombre y un mundo, /
> (…) un saco de muertos y de edad, en la milenaria tiniebla!" (117).

El héroe se haya sumergido en la milenaria tiniebla del abismo, el héroe como hombre solo en un mundo solo, solos ambos, con un "saco de muertos y de edad" a cuestas, tempestuoso ante la masa proletaria acuchillada e inútil, vencida. El pesimismo del héroe persiste manifestando, en una larga estrofa, la decadencia de la estirpe de personajes heroicos de los cuales solo quedan sus restos, huellas fantasmales de su pasado, partes de su cuerpo como fragmentos de cadáveres: "el costillar del Faraón", "el dedo inmóvil del caballo de Atila", "la vejez de tambores de pellejo de esclavo", "las barbas de Jehová", "el grito de Sócrates" (117). Como ese "saco de muertos y de edad", se da énfasis a la vejez y a la muerte, "el bramido de los imperios muertos,/ (…) la santidad de hueso viejo de las multitudes heroicas" (118); el fenecimiento, como acontecimiento que carcome el orgullo de los imperios humanos y sus caudillos, también estigma presente en toda la Historia de la Humanidad, con un origen arcaico prehistórico, como herida constitutiva del hombre:

> "el cráneo del hombre de Neanderthal, esqueletos que recuerdan, entre cavernas inmemoriales e hilachas de siglos, la llaga social de los gritos y el azote de la humanidad, sepultura y ataúdes" (119).

Los restos arqueológicos del hombre de Neandertal son un recordatorio del acabamiento de la vida humana, y del signo trágico de la vida social como empresa humana; la prehistoria del hombre son restos y huesos, y el futuro del mismo son sepulturas y ataúdes. La angustia de la extinción se acrecienta conforme el sujeto poético se ve envuelto en el

remolino sin fin de la violencia y la guerra, y va haciéndose uno con el abismo y con el proletariado al que intentó salvar:

> "el que nació con la barba crecida, y murió, ha setenta mil años, en una gran batalla, en la cual cada fusilaba su corazón, el niño y el viejo, la hermosa mujer y el fantasma y el artista" (124).

El héroe se lamenta, porque no supo dar forma correcta al proletariado, y asume como un condenado a muerte el deber de darse fin:

> "en qué depósitos de material podrido y obscuro,
> en cual fábrica roja, establecida en las entrañas del ser y su ímpetu,
> me voy a asesinar, degollándome con mis propios errores,
> dejando los sesos botados en los nidos de los mitos" (118).

El rojo ya no es el color encendido de la lucha comunista, sino un dejo mortal de la sangre del proletariado, la fábrica de los obreros como espacio en que el poeta asume su fracaso mediante el suicidio, en la violenta imagen en que deja sus sesos por los nidos de los mitos sociales, los mitos de la heredad trabajadora, mancillada ahora por la sangre del héroe que da su vida, por voluntad propia, en un gesto agresivo de descalabro.

En el seno de este ensimismamiento -o producto de él-, donde el fracaso empieza a corroer la inflexible moral revolucionaria el poeta, el "pacto férreo" de él con Winétt termina de consumirse, y ambos se vuelven uno. Decimos que terminan por confundirse en las sombras del abismo, aunque es la figura de Winétt la que desaparece.

> "Te buscaré, inútilmente, en los mundos
> porque tú eres yo mismo, yo solo, yo vivo, y tu cielo es de tal manera
> es mi cielo, y el cielo de mi aldea,
> que, arañándome el corazón, te quiero sacar de sus entrañas,

Winétt, para besarte, contra mí mismo,
a espaldas de mí mismo, a orillas de mí mismo" (122).

El héroe lucha ahora por vislumbrar a Winétt en el abismo, en el abstracto de la indiferenciación de ambos, por lo que el gesto alegórico de besarla contra él mismo, reduciendo sus límites y fundiéndose, lo entendemos como una forma de salvaguardar algo de sus formas pretéritas, sus hechuras pasadas heroicas, y como el ósculo que los junta en una unión eterna dentro de ese abismo sin tiempo: "Tú, y tu alma de anillo en flor o de serpiente cristalina,/ están conmigo, (…) y en la santidad de tu cabeza hay tinieblas, / y cenizas de volcanes muertos y soles y ciudades hundidas en las desgarradura colosal de la desgracia" (120). Las tinieblas de las desgracias yacen en la remota heroína, y en el héroe, tinieblas que se extienden en el espacio de las ciudades, el sol, y los volcanes que ya no van a bullir, sino que permanecerán en la inanición de la eternidad abisal.

El héroe se haya en el momento definitivo de su fracaso, en tiempo presente de aquí y ahora como constatación de la magna angustia de la soledad: "La angustia está parada aquí, medio a medio del medio a medio, cara a cara" (119). Pero antes de que el poeta vocifere el ardor de su descomunal fracaso, entiende lo que significa perder la gran batalla que se propuso, y confirma el destino mortal de su estirpe, la fatalidad del "polvo eres y en polvo te convertirás", fuera de su intento de inmortalidad:

"Sí, vivir y escribir y morir solo,
hilando entre los dedos sombra, y sombra de sombra,
arañando sombra, escarbando sombra, mordiendo sombra, diciendo sombra,
(…) tenebrosamente, hoyando lo inclinado, lo tremendo, lo desgarrado
del límite,
que comienza y termina en la obscuridad absoluta" (119).

El oficio del héroe es el trabajo con la sombra y lo fragmentado, la imposibilidad de dar una forma concreta y perdurable. El héroe canta "el horror de comprender que atardece,/ que, irremediablemente, el occidente se llena de esplendor doloroso" (121), un "esplendor doloroso" que se manifiesta como la conciencia de la realidad de extinción a la que asiste.

> "porque no existió sino que fue subjetivo,
> y no existimos nosotros, más que apenas, en la irrealidad vecina, no
> existimos sino en su existencia, sino en sus seres
> abstractos, crucificados
> en la órbita de las apariencias" (121).

El sujeto constata la existencia efímera de su colectividad, y más aún, que la única existencia verificable y perdurable es la de la subjetividad[21], entendida como propiedad negativa del sujeto y asilada del mundo. La "irrealidad vecina", con sus "seres abstractos", es el fracaso de la objetivación, la incapacidad de poder ser y estar en el mundo. El compromiso objetivista queda aquí trastocado en una crucifixión en las apariencias, y el héroe que quería concretizar al mundo y a su clase a través de formas evidentes, queda sustituido por una mera máscara.

Morfología del espanto, como intento "morfológico" de evidenciar una estructura de orden, una "gramática de la existencia", fracasa en la imposibilidad, pues aquello que empieza en voluntad e intención de la liberación termina en la tragedia y el espanto, "y cae el héroe, con sus hilachas y sus medallas,/ de la misma manera tribulante, a igual abismo sin ventura" (123).

[21] Entendemos esta subjetividad a partir del concepto de "Sujeto cerológico" de Kristeva, donde la escritura es la destrucción de toda voz, de todo punto de origen, y el sujeto, en subjetividad, está apresado en "la cárcel del lenguaje" (Scarano, 17).

En esta vorágine final “todos son vencidos por todos” (123), ante lo que se compone un arrastre orgiástico de hundimiento, a través de un catálogo lamentable de oficios proletarios y de explotados traidores de su clase. Dentro de esta enumeración de los derrotados está

> “el coolí milenario y degollado,
> que se pasea, sin cabeza, en la multitud histórica”,
> “el que sintió aullar el hambre en las entrañas, y, al estirar la mano,
> recibió un insulto o un latigazo o un escupo en la cara”,
> “el héroe-héroe, al cual las muchedumbres eminentes le regalaron
> una gran casa dorada y un sepulcro, precisamente, allí,
> en donde convergen todos los caminos del mundo” (123),

y la representación del hambriento, del esclavo y del héroe, como entes ya acabados, termina inmortalizándolos, pues ese coolí degollado sigue en la multitud histórica, a pesar del castigo, y el héroe es eternizado por su propio pueblo en su casa eterna de oro, su tumba como lugar de peregrinaje y encuentro, pues ahí convergen todos los caminos del mundo, como la idea de mártir cristiano sobre la cual se erige una figura de adoración.

El héroe poeta es “el santo de los suplicios” (124), divinizado como figura religiosa digna de ser adorada y totalmente ejemplar en su moral comunista, pues definitivamente el fin heroico del poeta se resume en el verso: “el que se arrojó contra las trincheras del capitalismo, y se desgarró las entrañas, como comunista” (124); así mismo es ensalzado “el bien llamado Lenin, Lenin, el más grande entre todos los hombres y dioses” (124).

Atardece en la juventud de este héroe que entrega su vida a su pueblo; él y su pueblo logran fundirse a través de un ocaso fantasmal, en un término de la vida: “nosotros no comprendemos sino el otoño, el otoño y sus puñales de hambre y de oro”, donde el hambre es puñal y dolor, pero también oro que da valor a la clase (en el canto anterior Winétt es como

un puñal de oro), en un romántico gesto donde el sufrimiento posibilita la creación: "La tragedia social araña nuestras espaldas" (125), a lo que se añade además "el drama inútil que somos", donde el pesimismo es totalmente desesperanzador, dominado por la inutilidad y la añoranza. Finalmente, el ocaso del héroe es como una fogata apagándose, y toda la furia y la fuerza pasadas son ahora rastrojos y extinción.

> "Humean las fogatas del atardecer de los recuerdos,
> huele a pan y a angustia el sol asesinado, y suenan las cadenas,
> y los grillos malditos de los presidios,
> la órbita mundial, sellando sus candados emerge, y brama
> el cadáver de los adioses…" (125).

Se constituye un futuro incierto, sin temporalización posible, en el cual no sabemos cómo devendrá la lucha proletaria; solo se vislumbra el fracaso de cualquier cohesión como clase, ante la oscuridad de un "sol asesinado", donde se mezcla el símbolo del pan como alimento sagrado en el que el pueblo hace su comunión, con la angustia existencial del abismo. Sólo existe el sonido de las cadenas proletarias en la oscuridad, que comprueban el fracaso de la empresa humana y obrera, sellando sus candados; se trata de un fracaso férreo, que como el "pacto de hierro" de la heroína y el héroe, cierran aquí toda posibilidad de individualización en el abismo. Y el último gesto del héroe es el que brama el cadáver de los adioses, los residuos mortales despidiéndose de este mundo, para ser sepultados en la inanición abismal, "como huesos para muertos, como golondrinas degolladas, o como / gloriosos estandartes de podredumbre" (125).

En el discurso de *Morfología…*, este último gesto escatológico, a partir de los residuos y los cuerpos desperdigados, nos resulta esencial y característico, porque a partir de él colegimos la reflexión final del presente trabajo. Como principal propósito, a lo largo de esta

tesina, identificamos que el gesto más fuerte del sujeto poético es el de proponer una retórica objetivadora, en la que se rechaza lo abstracto, evidenciando en formas palpables –y no por eso simples- el contenido de la clase proletaria como multitud de trabajadores y artistas castigados por el capitalismo. Ahora, a partir de los versos finales de *Morfología…*, procedemos a problematizar en qué queda esa arenga objetivadora.

Primero, refirámonos a la poética del héroe, que como hemos evidenciado a lo largo de todo el poemario, se perfila como único poeta, omnipotente, el primero en la Historia y el último, pero que finalmente es cubierto por la uniformidad del abismo. La lógica que impera en este devenir es la de un poeta que sabe de antemano que fracasará, pero que de todas formas aspira al desactualizado idealismo del monumento y de perdurar en la Historia. Nos hace pensar en que los poetas débiles idealizan las cosas, mientras que los poetas fuertes e imaginativos son capaces de apropiarse de lo que encuentran (Bloom, 13), y en el nivel del discurso poético tiene sentido postular que el héroe-poeta de *Morfología…* es más bien débil, tragado por la fragmentariedad; pero a un mismo tiempo, vislumbramos en él el ademán de un "poeta fuerte", que comete una falta de sabiduría; ésta es, luchar contra la naturaleza en el campo de batalla de la naturaleza y sufrir una gran derrota, conservando su grandioso sueño (Bloom, 18), es decir, que conserva la fantasía de una liberación proletaria total a pesar de guerrear esa liberación en el terreno del abismo y la marginalidad. Es este un poeta moderno con un lenguaje vanguardista, un poeta moderno en el sentido en que es un dualista miserable que hace arrancar su poesía a partir de esa miseria para intentar superarla (Bloom, 46). A partir de Milton, la poesía es la constatación no del Caída del hombre, sino de que estamos cayendo (Bloom, 30), y era ése el acento del poeta moderno; pues creemos que el poeta rokhiano es uno de los últimos poetas modernos, cuya poesía constata –a través de un

lenguaje vanguardista y escatológico- que terminamos de caer, y que ya no es posible sustentar grandes relatos, ni aspirar a objetivar lo que una época arrastra a la dispersión. Es el poeta moderno consiente de estar volviéndose al posmodernismo, pero que decide morir por mano propia.

En segundo lugar, y a partir de este término de *Morfología*.... que evoca lo fragmentario, encontramos decidor que el último gesto objetivista del poeta, lo último que encarna, es su colectividad –que siempre fue fantasmagórica- a través de rastrojos, partes de los cuerpos, huellas escatológicas de una existencia etérea. Sin duda coincide el fin de esta obra con lo que serán la poéticas de la Dictadura, sobre todo si consideramos que será una escritura que exhibirá hasta la exageración el carácter opresivo, victimario y reductor del sistema dominante (Brito, 11). *Morfología*... es un libro publicado treinta años antes del Golpe de Estado, y el mismo De Rokha no alcanza a ver el triunfo de Allende, pero aun así hemos visto que es esta una poética donde se recalca reiterativamente la opresión con la que el sistema capitalista atropella la vida social. La poética rokhiana basa la relación sujeto-objeto en un sujeto unitario y total que da voz a toda una clase (da voz a la Historia a través del genio poético) dentro de un mundo fragmentario, objetivando los elementos dispersos de éste, pero es este gesto finalmente su gran fracaso; en la poesía de dictadura se ve un movimiento inverso (dentro del mismo espíritu que critica el orden opresor capitalista, encarnado luego de De Rokha por la dictadura), pues es el individuo el que se fragmenta y borra su propio contorno para que, desde su dispersión, se vacíe y quede como residuo del orden vigente (Birto, 16), siendo el objeto exterior –el mundo- una unidad terrorífica inspirada en la autoridad dictatorial, por lo que la representación del cuerpo mutilado y del rastrojo será la forma de quebrar la fantasía del centralismo autoritario (Brito, 18). Tal será

la tónica de autores como Raúl Zurita, el Enrique Lihn de los años setentas y ochentas, Diamela Eltit, Diego Maquieira y Rodrigo Lira.

No puede ser de otro modo el fin del héroe que desde el inicio ha propugnado su propia tragedia y su inevitable decaimiento; por lo tanto, reconocemos aquí la apología total al fracaso (y la imposibilidad de unidad en un mundo donde el espanto se identifica cada vez más con lo fragmentario) como único punto de unión del individuo con su tiempo de miedos y horrores. Como intento sociológico o historiográfico, atravesado por lo inminentemente poético, *Morfología…* es una cartografía épica del tiempo de explotación capitalista, una alegoría rotunda del poeta como personaje moderno en tránsito a la posmodernidad, y la antesala del quehacer poético chileno en el que la protesta política es central, pero vedada para esconderse del ojo censor dictatorial. En éste último punto, pensamos en la fuerza de la voz del sujeto rokhiano como grito que haga justicia a ese silencio ulterior.

Ocaso rokhiano: algunas conclusiones

La obra de Pablo de Rokha parece necesitar todavía de los exhaustivos procesos de exégesis a los que se han sometido las obras de Neruda, Mistral y Huidobro, que han sido estudiados con una profundidad destacable, y sus obras han sido profusamente reeditadas. La misma justicia debiera correr para los poetas posteriores a esas cumbres, como Nicanor y Violeta Parra, Gonzalo Rojas, Jorge Teillier, Braulio Arenas, Armando Uribe, También esa justicia debe extenderse a Carlos de Rokha y Winétt de Rokha, cuyas escrituras han sido eclipsadas por la omnipotencia del patriarca de esta familia esencial para el campo cultural chileno del siglo XX.

En la presente tesina hemos intentado problematizar algunos temas que suscita la obra de De Rokha (como su dimensión política y su proyecto estético épico-social) que la crítica tradicional ha tocado someramente, y muchas veces simplificando sus procedimientos poéticos al simple doctrinarismo del realismo socialista. El prolífico cruce entre un sugerente lenguaje de imágenes poéticas con la cultura proletaria y campesina presente en la obra rokhiana significó una revolución en el modo de hacer poesía en Chile, y aun hoy nos sorprende el magno proyecto literario que De Rokha concibió en su extensa obra, tanto poética como ensayística y periodística, ésta última llevada a cabo en su revista *Multitud.*

Pero sobre todo, hemos intentado interrogar la idea de poeta y de literatura en el campo del quehacer revolucionario; hemos evidenciado a través de diversos autores, desde la teoría literaria hasta la escritura marxista, cómo se enmarca el sujeto poético de *Morfología del espanto*, como ente heroico, poético y popular; como caudillo de una extensa clase social de proletarios, trabajadores, esclavos y oprimidos de todos los tiempos; cuyo accionar

revolucionario se ajusta a la acción de dar forma e identidad a esa clase proletaria. Se expuso cómo el lenguaje poético rokhiano gira en torno al campo semántico de lo abismal, lo oscuro, lo subterráneo y lo escondido, como hábitat del proletariado al que ha sido relegado en el mundo capitalista; ese espacio abisal debía ser superado por el "sol del oriente", la iluminación de la Revolución Bolchevique, y el héroe se posicionó como caudillo omnipotente, crítico de todo el sistema espiritual y cultural occidental, postulando la moral del "nuevo hombre" revolucionario.

Pero finalmente el héroe fracasa, y es consumido por ese abismo. Es importante la reivindicación del fracaso pues, como escribe De Rokha en "Canto del macho anciano": "La batalla por la vida va perdida de antemano, pero lo heroico es ganarla". A partir de esta lógica, pudimos interpretar al sujeto poético rokhiano como alegoría del poeta moderno en tránsito hacia la posmodernidad, en un movimiento desde el individuo unitario hacia la dispersión total del sujeto. Nos parece importante recalcar tales meditaciones porque a través de ellas pudimos hacer hablar a la obra de De Rokha más allá de la simple militancia o, mejor dicho, problematizamos su política dentro de su poética, en la dualidad "miserable" del héroe que es un poeta fuerte, y que sustenta su poesía en la miseria proletaria y en la quimera de su superación total. Partimos a través de una interpretación concreta, interrelacionando diversos signos de la lucha proletaria internacional (marxista, soviética, etc) dentro de la poética rokhiana, pero terminamos girando en 180 grados y cuestionando esas mismas ideas sobre el discurso final del héroe escéptico y solipsista, silenciando su lucha sobre un desfile de residuos y restos fragmentarios.

Acaso sacamos en limpio, como conclusión final, que toda lucha contra el abstracto está perdida de antemano, porque un único sujeto no está capacitado para acarrear la totalidad

de lo concreto, por lo que tampoco podrá domar el abismo abstracto, ni la Historia Occidental, ni la moral que se implanta a partir de ella. El héroe rokhiano, grandioso por perseguir su sueño hasta la derrota, resultar ser un héroe solitario, cuya palabra dio voz a una amplia clase que abarcara tiempos y espacios diversos; encapsuló la voz de su compañera-hermana, hasta silenciarla; intentó sustituir la idea de Dios, pero todo termina desmoronándose. Presenciamos el grito furioso y desesperado de un personaje que se enmascara de Moisés, profeta de la tierra prometida, para ocultar la angustia posmoderna de no poder constituir colectividad. Por eso la esperanza infantil, si se quiere, frente al relato mítico de la Unión Soviética como la oportunidad histórica del proletariado para hacerse justicia. Es, a su vez, ese grito un rechazo a la futura "era del vacío" (Lipovetsky). Y es por eso mismo que pudimos hacer coincidir los signos de lo residual en esta obra con la poesía que emerge durante la dictadura posterior a 1973, en la que el sujeto se vacía para dar cuenta de la experiencia mutilada dentro de la opresión dictatorial.

En palabras de Lyotard, "la Modernidad murió en Auschwitz". La posmodernidad surge a partir de los congresos de intelectuales que se reúnen a constatar la imposibilidad de los grandes relatos para dar cuenta de la humanidad, luego del Holocausto judío, las tragedias de Hiroshima y Nagasaki, y la caída del paraíso comunista trastocado en un archipiélago de Gulags.

Quizá para De Rokha esto ya era una intuición palpable, sin que por ello no se sostuviera la esperanza de que era posible salvar a los trabajadores proletarios del abismo y prevenir el fracaso de las utopías.

Bibliografía

Corpus principal

De Rokha, Pablo (2016 [1942]). *Morfología del espanto*. Santiago de Chile, Editorial Quimantú.

Obras poéticas del autor

------- (2017 [1965]). “Carta-perdida a Carlos de Rokha”. *Estilo de masas*. Santiago de Chile, Editorial Quimantú.

-------- (1961 A). “Canto del macho anciano”. *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile. Canto del Macho anciano.* Santiago. Editorial Universitaria,
------- (2001 [1929]). *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
------- (2008 [1961 B). “Jesucristo”, *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile.* Selección y prólogo de Carlos Droguett. La Habana, Casa de las Américas.

------- (1961 B). “Oda a Cuba”. *Acero de invierno.* Santiago, MULTITUD.

Obras ensayísticas del autor

-------- (1935). “Estimativa y método”. *Antología de poesía chilena nueva*. Edición de Anguita y Teitelboim, Santiago, Zig-Zag.

-------- *(1949). Arenga sobre el arte*. Santiago de Chile, Editorial Multitud.
------- (2007 [1955]). *Neruda y yo*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.

Bibliografía crítica

Barros Cruz, María José. “Imaginarios Etílicos en Pablo Neruda y Pablo de Rokha: hacia una poética de la embriaguez”. Alpha no.43 Osorno dic. 2016. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012016000200010

Bello, Javier (2011). “Prólogo”. *El valle pierde su atmosfera. Edición crítica de la obra poética.* Prólogo, recopilación y notas de Javier Bello. Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Ferrada, R. “Poesía, (des)borde e intervención de lo real, en De Rokha y Neruda”. Lit. Lingüist. N.11, Santiago, 1998.

Ferrero, Mario (1967). *Pablo de Rokha: guerrillero de la poesía*. Sociedad de Escritores de Chile.

Gnutzman, Rita. “Pablo de Rokha: <<Raimundo Contreras>>, una educación sentimental y poética”. Anales de la Literatura Hsipanoamercana, N° 26 II. Servicio de publicaciones, UCM. Madrid, 1997.

Nómez, Naín (1988). *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*. Santiago: Documentas.

Rangel López, Asunción. “El canto: el Dios profundo de Pablo de Rokha”. Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XXXVIII (2): 43-52, 2014 / ISSN: 2215-2636

Santos, Susana (ed.) (1995), *Homenaje a Pablo de Rokha. Inéditos, reedición y estudios críticos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Sepúlveda Llanos, Fidel. “Pablo de Rokha, una forma poética”. Aisthesis 5 / Año 1970, pp. 147-171.

Bibliografía teórica

Agamben, Giorgio (2005). “Lo más inquietante”. *El hombre sin contenido*. Barcelona, Ediciones Áltera.

------- (2016). *El Fuego y el relato*. Madrid, Sexto Piso.

Alonso, Amado (1968 [1940]). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Bachelard, Gaton (1990 [1957]). *La poética del espacio*. México, FCE.

Blanco, Mariela. “Teoría sobre el sujeto poético”. ALPHA Nº 23 Diciembre 2006 (156-166).

Bloom, Harold (1991 [1973]). *La angustia de las influencias*. Venezuela, Monte Ávila Editores.

Brito, Eugenia (1994). *Campos minados*. Santiago, editorial Cuarto Propio.

Calderón, Damaris. “Los poetas se mueren de vergüenza”. Revista Chilena de Literatura N° 57, 2000.

Ferrari, Americo (1982). “Prólogo”. *César Vallejo, Obra Poética Completa*. Madrid, Alianza Tres.

Foucault, Michel (1969). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Freud, Sigmund (1996 [1930]. *El Malestar en la Cultura*. En Obras Completas, Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu.

------- (1996 [1900]). *Sobre el sueño. Obras Completas, Tomo V*. Buenos Aires: Amorrortu.

-------- (1996 [1919]. *Lo ominoso. Obras Completas, Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.

Suzuki y Fromm (2014 [1960]). *Budismo Zen y psicoanálisis*. México, FCE.

Gómez, Juan José (2008). Crítica, tendencia y propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917-1954. Montevideo, Editorial Doble J.

Gramsci, Antonio (2013). *Antología*. Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones.

Gutiérrez, Daniel (2007). *La posmodernidad de Lyotard explicada a los posmodernos*. México, El Colegio Mexiquense.

Huidobro, Vicente (2003). *Obra poética. Edición crítica*. Cedomil Goic coordinador, Colección Archivos, Buenos Aires, Roma, París.

Jiménez, José Olivio (1988). "Prólogo". *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. 3era ed., Madrid: Alianza.

Martí, José (2016). *Obras completas. Volumen II*. La Habana, Centro de Estudios Martianos.

Marx, Karl (1970 [1932]). *Manuscritos económico-filosóficos*. México, Fondo de Cultura Económica.

Nakov, A (1977). *Tarabukín. El último cuadro*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Nietzsche, Friedrich (2003 [1872]). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial.

Paz, Octavio (2013 [1956]). *El arco y la Lira*. Mexico, D. F. Fondo de Cultura económica.

Rojo, Grínor. "Summa mistraliana". Nomadías no. 3 (primer semestre 1998) p. 94-109.

Scarano, Laura. "Travesías de la subjetividad: ficciones del sujeto / posiciones del sujeto". Revista del CELEHIS. Año 6, Nº 9, 1997. 13-29.

Steiner, George (2003 [1976]). *Lenguaje y silencio*. España, Gedisa Editorial.

Subercaseaux, Bernardo (2007). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo IV Nacionalismo y cultura. Santiago: Universitaria

Subirats, Eduardo (1975). *Utopía y subversión*. Barcelona, Anagrama.

Vallejo, César (1973). *El arte y la revolución*. Lima, Mosca Azul Ediciones.

Vattimo, Gianni (2000). “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”. En torno a la posmodernidad. Barcelona: Anthropos. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/08/vattimo-gianni-posmodernidad-una-sociedad-transparente.pdf

Zambrano, María (1996 [1939]). *Filosofía y poesía*. México, FCE.