

JUAN DE LUIGI

CLAVES PARA UNA POÉTICA

LA INFANCIA

LA NIÑEZ de Pablo de Rokha se desarrolla en el campo chileno de la Zona Central, pero a fines del siglo pasado y a principios de éste. Es decir, en medio de condiciones casi totalmente distintas a las que actualmente existen y a las que existieron en las últimas décadas. El ambiente nacional, la mentalidad de grandes y pequeños, era totalmente diversa a la nuestra.

Pablo de Rokha nació, vivió su infancia y parte de su juventud en ese medio que se transformaba, que reaccionaba o se recogía, pero en situaciones muy distintas a las actuales. Llevó la vida del campo de la época. Amplios horizontes, trato íntimo con los campesinos, caballos, mujeres. Estudió en el Seminario de Talca y adquirió una cultura humanística, de la que ya no se ha desprendido. Acompañaba a su padre en las excursiones campesinas, a los boquetes cordilleranos. Cuando de estudiante iba de Talca a Licantén, lo hacía a caballo, acompañado por su padre o por el "rucio Caroca", al que recuerda en muchos de sus versos. En esas andanzas se encontró, inclusive, con algunos bandoleros de gran fama en su tiempo y que murieron fusilados. Ellos también eran distintos y Pablo recuerda algunos rasgos de generosidad y caballería. Esto ha dejado su marca en Pablo de Rokha. Mejor dicho forma parte del núcleo medular de lo que es él en su vida y de lo que en su obra crea. Existe vivo, aún ahora, a pesar del tiempo transcurrido. Una de sus últimas obras, en décimas, dedicada a los arrieros que estuvieron perdidos en el Cajón del Maipo, demuestra cuán vivo está aún en él. Cuán vivo, existente y actuante está en él. Insisto en eso de

existente, es decir, en elemento que se transforma en forma dialéctica, entre las condiciones reales que también se han transformado en la misma manera.

Creo haber indicado, someramente, uno de los elementos esenciales de Pablo de Rokha, hombre y artista. Un gran huaso a caballo, con poncho, rebenque, sombrero con fiador, corvo y revólver a la cintura. Un gran huaso fuerte, generoso, peleador, enamorado de su tierra y de su ambiente, porque se siente parte integrante de ella y de él. Un huaso enamorado de la tierra porque la ha andado paso a paso, tranco a tranco; de lo que el campo produce porque ha comido su carne y la ha gustado, ha bebido sus vinos y los ha gustado, amado sus mujeres, peleado con sus hombres o estrechado sus manos con amistad, como esos hombres lo hacen: seguros de sí mismos, mirándose en los ojos, apretándose fuertemente la mano derecha, manteniéndose ellos mismos, porque saben que los hombres son amigos cuando siguen siendo ellos mismos y no cuando renuncian a su personalidad.

El otro elemento es el de su cultura humanística asimilada en sus años de Seminario. Sobre todo de su cultura latina, adquirida con amor en las fastidiosas clases de declinación, conjugación de verbos irregulares, retórica, prosodia.

Juan Enrique Heine decía que si los romanos hubieran debido aprender verbos irregulares latinos, no habrían tenido tiempo de conquistar el mundo. Esto es naturalmente un humorismo. Pero cierto es que mucha gente se ha desanimado y ha cerrado las puertas de su cultura, frente al terrible obstáculo de la Gramática Latina. Pablo de Rokha venció ese obstáculo y su admiración hacia muchos de esos poetas, sobre todo Virgilio, existe con tanta fuerza como en los primeros tiempos.

La labor autodidáctica de Pablo, es decir, la aprehensión directa de la historia en su amplio significado, es larga e inapreciable. Pero por el momento, como se trata de un factor sometido más que ningún otro al tiempo y a las circunstancias, me limitaré sólo a indicarlo como existente. Por si hubiera necesidad, deseo declarar que todo lo que se dice en este prólogo debe ser entendido de acuerdo con la dialéctica y con el concepto de que el mundo es una serie de procesos. El que tomara cualquier concepto mío en su significado absoluto y no como la denominación de un proceso en estado de tal, alteraría por completo mi pensamiento y este trabajo, que deseo que sea preciso y sencillo, se transformaría en un caos

ininteligible. Los elementos que trato de encontrar en Pablo de Rokha como propios de él, están por el momento indicados no como cosas que han quedado inalterables a través de toda su existencia, sino como componentes que han ido desarrollándose y que trataré de establecer en su desenvolvimiento, con todo el rigor de que sea capaz. Deseo también, aclarar el significado de la palabra historia, usado más arriba. No significa en ese lugar algo específico, distinto del arte, del pensamiento o de cualquier otra actividad humana. Está usada en el amplio significado que le dan, tanto el gran filósofo italiano Juan Bautista Vico, como el marxismo-leninismo, es decir, como el conjunto de las actividades humanas a través del tiempo, manifestado a través del trabajo, de la organización política y social, de la ciencia, del arte. Comprende, pues, no sólo la aprehensión de los hechos comúnmente llamados históricos, sino todo lo creado por la humanidad y que hasta nosotros ha llegado. No quiero decir con esto que Pablo de Rokha haya aprehendido todo eso. He querido sólo indicar que su labor autodidáctica se desarrolló en ese campo y no en uno solo específico.

SANTIAGO, CAPITAL DE NO SE QUE

Pablo de Rokha llegó a Santiago en 1911. Dio su bachillerato y se matriculó en la Escuela de Ingeniería. No siguió mucho tiempo en ella. Su irresistible vocación literaria lo llevaba hacia otros caminos. Y allí se encontró, tal vez por primera vez en forma importante, con el obstáculo que le oponían el mundo exterior y su organización.

Pablo de Rokha se llama Carlos Díaz Loyola. El primer apellido es castellano y se remonta, según la tradición de su familia, a Ruy Díaz de Vivar, el Cid Campeador. El segundo es vasco y se remonta a otro personaje ilustre, Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Si el primero lo enlaza con los conquistadores, el segundo lo hace descender de esa emigración vasca que desde el siglo XVIII ocupó lentamente el puesto de los primeros, y formó la mayor parte de lo que llamamos la aristocracia chilena. La familia de Pablo de Rokha fue, al parecer, profundamente católica y muchos de sus miembros siguen siéndolo. Tenía, además, el sentimiento de su alcurnia, mantenido en gran parte por la vida campesina de la época, muy propicia a la supervivencia del pasado. Económicamente había descendido mucho. Se encontraba situada entre la pequeña burguesía agrícola. Y el conflicto entre el recuerdo de lo que se

fue y de lo que económicamente se es ahora, suscitaba situaciones dolorosas, sobre todo en lo subjetivo. El cuadro social de la época agrandaba estas situaciones y en espíritus no liberados por una visión real del mundo y su devenir, más que dar una soltura práctica en la conducta, empujaba con más fuerza aún al recuerdo y a la mantención del pasado. Es la tragedia de los venidos a menos que no hay para qué mirar con incompreensión, menos aún si la localizamos, hace más de 50 años, en el Chile agrícola del sur. Ella debió marcar profundas huellas en Pablo de Rokha, que superó esos problemas tanto en su vida como en su arte. Pero los superó con duras experiencias que él no niega. Es ésta una distinción que quisiera establecer con otra persona muy inferior a él en todo sentido, y un indocto panegirista de la segunda, que ha pretendido presentarla no como un individuo que ha superado sus contradicciones, sino como un ser sin contradicciones, como alguien que siguió una línea evolutiva inalterable, a pesar de su vida y su obra que están allí presentes para demostrar qué contradicciones hubo y hay, pero que ninguna de ellas ha sido superada, sino mixtificada.

El padre de Pablo entró como funcionario en las Aduanas de Resguardo de la cordillera, pero manteniendo lo fundamental subjetivo del pasado de la familia. No fue duro, atropellador, autócrata, sino que mantuvo un amplio concepto patriarcal, según el cual el señor o el Jefe, es el padre de sus subordinados, con todo lo que esto tiene de positivo y de negativo. Desempeñó sus puestos en los Resguardos de Curillinque, El Melao y Las Lástimas y a ellos llevó a su hijo Pablo, que en ese tiempo era solamente Carlos Díaz Loyola. Licantén, su lugar natal, está enclavado en la cordillera de la costa, es patria de huasos costinos; este fue el primer elemento humano con que el poeta tuvo contacto y en cuyo ambiente vivió. En su vida y viajes a la cordillera entró en otro medio: el del arriero. Tuvo también más tarde que elaborar la síntesis de estos dos distintos tipos, idénticos por su origen común, contradictorios por su régimen de vida y por su mentalidad distinta.

Pero volvamos al poeta en sus primeras andanzas santiaguinas. Entró a desempeñar servicios periodísticos en el diario radical de la época: "La Razón". Tomó parte en varias campañas contra algunos "capitostes". Esto lo hizo entrar en lucha más o menos paliada, más o menos declarada, con amigos de la familia y con parientes. Pablo había abandonado sus estudios de Ingeniería. Se estaba adentrando en el campo de la creación artística, del cual ya

no saldría y que ha constituido su existencia, al cual se ha entregado y por el cual se ha sacrificado. Debíó volver a su tierra, y, su padre, aunque no comprendía ni estaba de acuerdo con el camino escogido por su hijo, respetó como patriarca generoso su decisión y, aún le abrió una cuenta en la Librería Prieto, de Talca, para que le llegaran todos los libros necesarios.

Estoy tratando de delimitar en forma muy vasta ciertos temas que merecerían un análisis cuidadoso. Trataré de hacerlo en este estudio si tengo espacio suficiente. Por el momento me limito a indicar el segundo, en orden cronológico, de los elementos que constituyen, a mi parecer, la personalidad de Pablo de Rokha; elementos que no han permanecido inalterables, sino que han tenido su transformación dialéctica, que también trataré de esbozar a lo largo de este ensayo.

Un día Pablo de Rokha abandonó la provincia y vino a Santiago. Al Santiago de entonces. Al Santiago mezcla de ciudad y de campo, pero en el que el campo se introducía hasta los más íntimos rincones. Allí Pablo entra en contacto, y en cierta forma sufre la influencia de otro género de vida: la vida bohemia.

* * *

En este punto debiera analizar esto de la bohemia, para no ser mal entendido. La palabra fue introducida, si mal no creo, en el siglo pasado por Henry Murger en su famosa novela. Algunos críticos, —Thibaudet, por ejemplo—, la llaman realista con un criterio no muy justo, a mi parecer. La bohemia, según dice Murger en el prefacio a su novela, no es un método de vida: es un pasadizo. Un trecho que sale de una parte y lleva a otra. Sus personajes, en efecto, logran un éxito artístico o económico e inmediatamente se declaran burgueses. Esto, sobre todo, lo hacen Marcelo y Rodolfo en su último coloquio. Recuerdo lo que dice Pío Baroja en "Juventud, Egoatría": el concepto de la vida de Murger es el del hijo de una portera, como efectivamente lo fue Murger. Tal cosa no significa un prejuicio clasista; pretende solamente trazar el contorno de un ambiente espiritual en un medio social determinado, en el que las clases, ya en conflicto, acentuaban su desequilibrio.

La bohemia es una época por la que todos hemos pasado. Podríamos decir que corresponde a la juventud de todo hombre en nuestro medio social. Pero hay que distinguir entre quién atraviesa

ese pasadizo en la época y en las condiciones debidas, y quién queda en él. Entre los que aprovechan la experiencia que ella da y los que aunque triunfen económica, y a veces, a medias, también, artísticamente, quedan marcados en definitiva con su sello.

La bohemia es, en cierta forma, una liberación en una época determinada de la juventud. Es una especie de liberación de los vínculos que nos sujetaron en la adolescencia y el paso previo para una nueva adaptación. Una especie de experiencia anticipada de la vida, para poder elegir nuestra conducta futura con cierto conocimiento de causa. Esto para los primeros; para quienes atraviesan el pasadizo. Hay en esa vida de la bohemia una especie de ruptura de todos los lazos, de todos los deberes y obligaciones que nos atan con la colectividad. Para la mayoría, una especie de desclasamiento parcial o absoluto. Esto es transitorio en los que atraviesan el pasadizo. Natural y transitorio. Hay quienes después de romper los vínculos sociales, vuelven a ellos sumisamente; gran parte de los románticos, por ejemplo. En cierta forma han cambiado de clase y con ello se dan por más que satisfechos. Hay quienes quedan marcados con ese desclasamiento por toda la vida. Creen haberse situado por encima de las clases y de la humanidad y se creen superhombres económicos en ediciones Sempere. Son los subhombres subnitzscheanos, que confunden la práctica de la deslealtad, del aprovechamiento, de la falta de responsabilidad, del logro, con la liberación. No importa los puestos a que trepen. Todo lo que ellos no tienen hacia los demás, pretenden que se tenga hacia ellos.

Hay otro grupo de personas. Los que a través del principio de liberación que constituye la bohemia, adquieren la verdadera liberación, no mediante la desvinculación con todo lo existente, ni por la reducción de lo que existe a su uso personal, sino, por el contrario, colocándose exactamente dentro del devenir, tomando conciencia de sus deberes y sus derechos, asumiendo su papel en la lucha, reconociendo la meta por la que debe lucharse. Esa meta es de orden colectivo y personal. Es para el bien de todos y por consiguiente también para el de uno mismo. Puede estar muy lejana y parecer un sueño. Pero no será un sueño utópico. El sueño utópico es para los débiles, para los ilusos, para los derrotados. El otro sueño es el que Lenin indicó como necesario a todo revolucionario, y, sin el cual no se es más que un "triste pedante". Es un sueño realizable por el cual se puede y se debe luchar.

Pablo de Rokha pertenece a esta última clase. No es que la

bohemia no haya dejado su rastro en él. Tal vez le queden aún ciertos residuos que se aúnan a su posición vital de huaso fuerte, que mira a los hombres cara a cara, listo para el apretón de mano o la pelea, y que, al mismo tiempo que trabajan duramente y cuidan de su familia, aman también la fiesta y apuran el potrillo lleno de chicha o de vino y así como son buenos para el trabajo, son buenos para la diversión, la comilona bien regada y la conversación directa y sin subterfugios.

He adelantado algo desordenando el desarrollo metódico de este ensayo. Volveré a tomar el hilo, enumerando los que a mi parecer son los elementos esenciales de la personalidad de Pablo y de su obra. Elementos indisolubles, ya que la obra de Pablo de Rokha es la expresión de su vida, de lo que es, de lo que ha ido siendo y está siendo. Esto naturalmente aparece también como una afirmación hecha antes de tiempo y algunos dirán que apriorística. El resto de este ensayo servirá para demostrarla. Por lo demás no es ésta una afirmación hecha a priori, no es una tesis a pesar de haber sido formulada antes de tiempo, sino el producto de la lectura y el estudio de las obras de Pablo, efectuados durante años.

Indicaré otro elemento: la labor autodidáctica. Sobre el autodidactismo habría algo que observar; pero no es este el lugar. No hay cultura individual que no deba reconocer por lo menos un 50% al autodidactismo, por muy sistemático y amplio que haya sido su estudio regular y escolar.

Los primeros versos —según declaración suya—, fueron escritos cuando todavía era casi niño; según dice, eran versos a los ojos y a las piernas de las vecinas. No puedo decir nada completamente exacto sobre su espíritu en esa época. Pero debe haber sido, genéricamente, el de todos los muchachos que luego serán artistas: un sentimiento profundo hacia los autores clásicos, pero enturbiado por las fastidiosas lecciones del colegio sobre ellos y un sentimiento propio, personal, completamente emocional, de lo que acontece en la vida propia. Un sentimiento que sobrepasa la forma expresiva de los clásicos, que suscita la sensación consciente o inconsciente de que hay algo nuevo que decir y que ese algo debe ser dicho en forma nueva. La vida d Pablo de Rokha, desde ese punto, siguió desarrollándose en las clases del Seminario, pero con una contradicción profunda, creada por los libros que leía a escondidas y que a veces circulaban entre los compañeros. Entre ellos figura *La pucelle d'Orleans*, de Voltaire, en cuya lectura fue sorprendido por su profesor de literatura

—un sacerdote. El caso pudo haber sido terrible. No lo fue tanto por la prudencia del profesor. Pero desde los 15 años se desarrolló en el poeta una terrible crisis religiosa, que al parecer no fue sólo anticatólica, sino antirreligiosa en general. No sé si brusca, gradualmente, si por la influencia de las lecturas o también por la visión de la vida, que además de poética era y es profundamente realista, pasó de la religiosidad a la carencia absoluta de toda religión, de toda creencia sobrenatural. Pero por el momento no pudo llenar el hueco que eso dejaba. Tenemos aquí ya un punto fijo sobre el poeta, que también se ha ido transformando, como todas las cosas; pero que no ha dejado de ser lo que resultó en la síntesis de su contradicción: realismo; y como consecuencia, falta de creencia en lo sobrenatural. Negación de lo sobrenatural. Una posición que admite la posibilidad de que todo lo que en el mundo sucede, puede ser explicado, tarde o temprano, por medio de las leyes naturales. Por medio de la naturaleza misma y su devenir.

Pablo de Rokha estaba muy lejos, tanto en su inteligencia como en el tiempo, del marxismo. Debían correr muchos años para que lo conociera y para que lo comprendiera en su profundidad. Por el momento, de seguro, su posición era, creo, el "non credo quia absurdum", justamente la oposición a lo afirmado por Tertuliano, que creía precisamente porque era absurdo. Debió haber algo en él, como posteriormente en todas las generaciones chilenas, de la posición que no llamaré científica, ya que a esa edad no se posee ninguna ciencia del espíritu ni de la materia, sino cientista. Es la primera afirmación de personalidad en el proceso de afirmación, de la personalidad de los jóvenes. Si no la primera, una de las primeras.

Creo haber esbozado los elementos fundamentales de la primitiva personalidad, tanto humana como creadora de Pablo de Rokha. En realidad este es el fin del trabajo. La personalidad creadora, a través de su aspecto humano y con todas las vinculaciones y raíces con el medio que lo rodeó y lo rodea. Esto, en función de las transformaciones discontinuas de ambas.

Tenemos, pues, al poeta, con su primer gran problema artístico. Su cultura era la de un joven estudioso, pero la de un joven. De un joven que ha estudiado en el Seminario, pero que ha llevado la vida del campo junto a su padre; que ha atravesado a caballo, desde la cordillera de la costa en el mejor aspecto que ella presenta, desde poco antes de Talca al sur, hasta los contrafuertes cordilleranos indicados más arriba. Son tres provincias las que ha andado a caballo:

Curicó, Talca y Linares; y son tres medios contradictorios aquellos en los que se ha sumergido: el del campo, en las colinas de la costa; el de los arrieros, en la cordillera, y el de los medios urbanos, tanto en el Seminario de Talca, como en sus andanzas por Santiago. Es posible que en ese tiempo todo eso no hubiera logrado una síntesis ni siquiera provisoria. Pero dentro de él existía el sentimiento de que debían decirse cosas nuevas y debían decirse en formas nuevas. ¿Cómo? ¿Alguien lo había hecho ya o había intentado hacerlo? No lo sabía. Era el futuro quien debía decirlo.

En Santiago obtuvo una primera respuesta. Fue casi por una casualidad. En la Biblioteca de un pariente suyo, solo, una tarde encontró una traducción de los poemas de Walt Whitman. Tenía 16 años. Y fue como si de pronto hubiera encontrado la respuesta definitiva. Vio en ellos la posibilidad, ya realizada en parte, de un contenido nacional, continental y universal, expresado en un lenguaje continental. Pero aún le quedaba por descubrir algo más, y fue cuando en esos mismos días cayó en sus manos *Also sprach Zarathustra*, de Federico Nietzsche. El libro se refería a lo universal humano, a la liberación de los vínculos que mantienen ligado el hombre a una concepción social. Insisto en lo último, una concepción social, ya que se insiste demasiado en vituperar a Nietzsche, atribuyéndole cosas que no ha pensado escribir y desligando su obra del medio social del pensador alemán. Ya sé que sobre la concepción del superhombre hay mucho que decir, y no todo a favor de la pureza del pensamiento del autor. Pero esto no significa ni negar su grandeza ni dedicarse a calumnias o juicios callejeros, que no tienen más justificación, explicación mejor dicho, que la ignorancia y la carencia de comprensión e inteligencia de los que lo pronuncian. Así como se juzga si un par de zapatos está limpio o no, o si la locomoción colectiva funciona bien o funciona mal.

Pablo de Rokha tiene conciencia de ser algo así como el Cajón del Maule, en el que vivió gran parte de su niñez y su juventud. Un cajón huracanado, como él lo llama. Cuando analice su obra trataré de profundizar esto. Sin embargo, puedo adelantar que en sus poemas hay un huracán, a veces en formación, otras veces desatado. La serenidad de muchas de sus páginas es la serenidad antes de la tempestad. Sus poemas están llenos de rumores, de grandes avalanchas y de grandes erupciones; de ímpetus de huracán que no aspiran a destruir más que lo vulgar, lo deleznable, lo transitorio con vista a la cons-

trucción de un nuevo orden en el que cada elemento tenga su lugar adecuado, y por consiguiente, sea útil, sea eficiente y no un estorbo para el fluir de la vida y para que el resto de lo existente cumpla su papel creador. Pero antes de hacer esto, será necesario ir trazando el contorno de los diferentes panoramas que sobre la vida y su finalidad el poeta ha formulado, hasta llegar al del momento presente, que supongo es el definitivo.

¿QUIEN ES PABLO DE ROKHA?

Hay otro elemento en Pablo de Rokha que no me es posible definir temporalmente, pero que es persistente en él hasta el momento, tanto en su personalidad como en su obra. A veces es evidente, salta a los ojos. Otras veces es soterrado. Pero, a mi parecer, forma algo así como la columna vertebral de su espíritu: la lectura de la Biblia, sobre todo los profetas y el Apocalipsis. En su obra hay algo así como un tono profético en el sentido bíblico de la palabra. Una condena inapelable hacia lo que está mal o a él le parece mal. Un ensalzamiento también inapelable hacia lo que está bien o a él le parece bien. Una adhesión, un sentimiento interno de identificación y una adhesión eterna y sacrificada a la lucha de los pueblos por su redención, y, a través de ella, a la redención del individuo en su verdadero significado por la redención de la humanidad. Podría decirse que su obra, al igual que la de los profetas, parte de la lucha contra lo pernicioso y corrompido ambiente, ofrece el sacrificio suyo y de los suyos y lo efectúa para la redención de todos, y canta esa redención que no es desde luego la redención de los creyentes en lo sobrenatural, sino la redención de la tierra, en la tierra, por la tierra y por todo lo que en ella puede construirse amándola y conociéndola cada día más.

No hay que tomar esto en un sentido estricto. Con el tiempo, a este espíritu bíblico se agregará lo que de flexibilidad y comprensión humanas da el marxismo-leninismo. Es esta otra contradicción cuya unidad, si se ha efectuado completamente, trataré de establecer sólo al final de este trabajo, luego del análisis de su obra. Sin embargo, creo que de antemano se puede establecer que en la obra de Pablo de Rokha existe un tono bíblico innegable, sobre todo en lo que a forma se refiere. No entiendo por forma, en este lugar, el enlace de adjetivos y sustantivos, ni el estilo en sí mismo en su modo de ser superficial, sino la entonación y la asimilación y transformación de

los elementos efectuadas en forma personal y creadas de acuerdo con las circunstancias y las condiciones actuales.

Cuando el poeta comenzó a desenvolverse en el medio literario, en América y en Chile comenzaba a producirse la reacción contra Rubén Darío, que sin embargo seguía subsistiendo como el máximo poeta contemporáneo del idioma castellano. En Chile acababa de morir Carlos Pezoa Véliz, figura semiolvidada durante un tiempo, y que ahora resurge con todo el vigor y la admiración que merece. La forma sencilla de Pezoa Véliz como expresión directa de un país y de una pequeña burguesía con el horizonte tapiado, con los caminos cerrados, es la oposición directa a la deslumbrante expresión del nicaragüense, expresión de una burguesía no formada, de un cosmopolitismo exuberante, llena de motivos sacados de todas partes, a veces sin orden ni concierto, donde los cisnes están juntos a las ruinas medievales y las ninfas helénicas junto a las hadas, y los elefantes al lado de los pinos clásicos. Rubén Darío era también un bohemio de alma. En su obra pueden encontrarse materiales para justificar todas las posiciones: el racismo y el antirracismo, la reacción y la revolución. El ideal de Rubén era el de un cantor bien pagado por la burguesía. En Carlos Pezoa Véliz está la conciencia de la dominación, del aplastamiento, y, por consiguiente, de la inutilidad de la vida y de la falta de meta para una acción.

En 1908 Pedro Prado había publicado *Flores de Cardo*. También reacción formal y nacional contra la poética de Rubén Darío, que no tiene más nacionalidad que la de ser escrita en español y de haber luchado, no muy decididamente, contra el imperialismo norteamericano, pero desde puntos de partida perfectamente reaccionarios, perfectamente tradicionalistas (no tradicionales), perfectamente preimperialistas. No hay un panorama nacional o siquiera continental en la poesía de Rubén Darío. Es la poética de un cosmopolitismo entregado a fuerzas superiores que, en el caso de Rubén Darío eran más que francesas, parisienses. En este punto quisiera plantear, sin resolverlo aquí, un problema que me parece de la mayor importancia. ¿Por qué el modernismo de Darío que dominó América y España tuvo tan poco éxito, tan pocos secuaces y de tan escasa importancia en Chile? Este es un problema que a mi parecer debiera ser dilucidado por una crítica que fuera verdaderamente crítica. Han pasado ya los años suficientes para hacerlo con calma y veracidad. No conozco, sin embargo, un estudio semejante.

Daré solamente mi opinión. A diferencia de los demás países sudamericanos, Chile poseía ya los principios de un desenvolvimiento social y económico que le hacía imposible crear dentro de esa escuela cosmopolita, que tenía como respaldo solamente condiciones sociales relacionadas más que en forma capitalista en forma semifeudal. Ni la burguesía tenía conciencia de clase, ni la tenía el pueblo. En Chile, en cambio, esa posición estaba planteada. Planteada en su germen, como ya lo dije más arriba. Pero planteada. De ahí el vigoroso y efectivo esfuerzo nacional en la creación literaria.

No está de más, porque Pablo de Rokha es chileno y ha reflejado, tal vez mejor que nadie, el devenir del país. Además habían llegado obras alemanas y sobre todo rusas, aunque creo que Puschkin era escasamente conocido, por no decir que desconocido del todo. En 1914, en unos Juegos Florales en los que se le concedió un premio, comenzó a ser conocida Gabriela Mistral. Pretendo destacar en su obra la participación del paisaje natural y humano de Chile. Se trata de un proceso que se ha ido acentuando paulatinamente. Agreguemos la influencia que en los medios intelectuales ejercían el italiano Gabriel D'Annunzio y los franceses Baudelaire, Rimbaud y Paul Verlaine. Unos en mayor, y otros en menor escala. Pero presentes todos ellos. Y por fin, el brote lírico español, Juan Ramón Jiménez, que también constituye una contradicción al estilo de Darío y que Pablo de Rokha conoció en Talca, de vuelta de sus primeras andanzas santiaguinas. En este ambiente y contra este ambiente actuó y entró en contradicción Pablo de Rokha.

LA ESCRITURA ROKHIANA

Con esto creo haber terminado la primera parte de este trabajo, y voy a entrar a analizar el proceso de su obra. He planteado las fuerzas actuantes en él y he tratado de trazar sus contornos y marcar los puntos dialécticos en que se hallaban. Esto es sólo el principio, el origen de una obra artística. Pero no es la obra. La obra es una realización. Y existe sólo cuando adquiere forma. Antes es sólo una intención. Lo delineado es sólo un contenido general. Esta tiene que adquirir una expresión, tiene que tener lugar la síntesis dialéctica fondo-forma, de que habla Lenin, para que exista el arte. No hay obra artística sin forma, así como tampoco puede existir una forma sin contenido. No quiere decir esto que yo separe arbitrariamente

la forma del contenido. Esto es otro problema que no creo necesario analizar aquí, pero que haré algún día si tengo lugar para ello.

La mayor parte de los libros de Pablo de Rokha se vendió muy poco. El mismo cree que de *Los Gemidos*, publicados en 1922, no fueron comprados más de 10 ejemplares. El resto fue utilizado para envolver carne en el matadero. Hoy vale muchos miles. *Escritura de Raimundo Contreras*, esperó tres lustros en la imprenta, hasta que fue hallado y rescatado. Las ediciones primeras de todos sus libros son muy escasas y difíciles de encontrar, por no decir imposible. El que quiera estudiar a Pablo de Rokha y no pasar por la angustia, muchas veces defraudada, de la búsqueda, no tiene más que un camino: acudir a la *Antología* que él mismo publicó. Advierto, sin embargo, que esa Antología no es propiamente tal. Fuera del hecho muy natural de que en ella no figura toda la obra de Pablo de Rokha, el libro constituye una especie de autorretrato a través del tiempo, como una especie de Pablo de Rokha visto por sí mismo, no sólo por la selección de lo publicado, sino también porque poemas de sus cuatro primeros libros, han sido recreados; corregidos por el autor. Son la obra de Pablo a través del tiempo, pero presentada tal como la escribiría ahora, y no tal como la escribió. No es esto una crítica, ya que tuvo perfecto derecho para proceder como procedió, sino una advertencia que me parece necesaria. El derecho para corregir, ampliar o restringir la propia obra en nuevas publicaciones, lo han ejercido poetas y sabios y no hay ninguna razón para discutirlo.

En gran parte del análisis que ahora voy a afrontar, tendré, por lo tanto, que acudir muchas veces al recuerdo de la obra cuando la leí. No pretendo haber hecho un examen tan minucioso del poeta, ni tener tan buena memoria como para decir en cada verso de la *Antología*, si ha sido corregido o no. Aunque haré muy pocas citas, o tal vez ninguna, prefiero hacer esta advertencia general ahora, a repetirlo cada vez que la ocasión lo requiera. Una parte de la Antología, puede ser considerada, por lo tanto, dentro de la relatividad consiguiente, casi una nueva obra de Pablo de Rokha; útil, pero no lo suficientemente útil para estudiar el desarrollo de su poética.

La primitiva posición del poeta frente al mundo, desde mi punto de vista, es muy diferente a la que actualmente tiene y a la que tuvo desde su adhesión al marxismo-leninismo. Hay, naturalmente, una línea de desenvolvimiento dialéctico de su personalidad genérica de poeta, y elementos que se han mantenido, pero siempre dentro del devenir dialéctico. Es decir, cambiando muchas veces substancialmente,

si así se pudiera decir. Esos elementos tienen una significación no propia, sino producida por el sistema de relaciones en que se hallan entroncados. Es, por lo demás, lo que sucede con todo en la realidad, según el materialismo dialéctico, que no distingue en el mundo exterior el noumeno y el fenómeno kantianos, de los cuales sólo el segundo puede ser aprehendido. Benedetto Croce afirmó, erróneamente, en su revista *Crítica* que el conocimiento marxista es semejante al kantiano. No es así. El conocimiento del mundo exterior para el marxismo se adquiere mediante la práctica de la producción social y su exactitud se comprueba no sólo con la comparación con una experiencia conocida, como lo exigió Leonardo da Vinci, sino con el poder que el hombre adquiere por medio de él para transformar la naturaleza, para satisfacer sus necesidades colectivas. De acuerdo con esa línea, hablo de la transformación dialéctica de los elementos de Pablo de Rokha.

Pero dentro de esos elementos, dentro y fuera de ellos, hay algo superior a ellos. Algo que los ha formado, que toma contacto con el mundo y con sí mismo, que extrae de ambos, el mundo y sí mismo, mediante una síntesis, la creación de la obra artística, que en el caso de Pablo de Rokha es poética. Según él mismo me ha escrito en una carta reciente, él no da poesía al mundo y a sí mismo. Extrae la poesía del mundo y de sí mismo. Extrae lo que hay de poesía en ambos. Hay que distinguir, por lo tanto, entre la personalidad poética, el ser poético y las distintas posiciones vitales que este ser ha tenido en las diferentes etapas. Es este un examen muy complicado, ya que no pienso hacerlo según el modo metafísico, considerando esto desde un punto de vista absoluto, sino dentro del concepto arriba expuesto de que los dos, ser poético y posiciones vitales, son también procesos que nacen, se desarrollan y se unen con su contradictorio, para plantear una unidad que volverá a desarrollar su propio contrario.

La primera posición de Pablo de Rokha no es la de un hedonista ni la de un optimista. Es la de un ser entregado a una amargura y una desesperanza sin límites, que tiene el doble aspecto de la desesperanza fundamental sobre la vida y su finalidad, y sobre la suciedad sórdida de la vida material. A esto hay que agregar un elemento de agnosticismo que viene a completar el cuadro. No podría hallar la razón de esto más que en la contradicción que en él se efectuaba, entre los residuos de las creencias religiosas de la niñez que lo empujaban hacia lo absoluto y el sentimiento de transitoriedad de un mundo, que aún no había organizado teóricamente, y en el cual buscaba

por diferentes caminos una razón que le explicara el por qué de la vida.

La soledad, un sentimiento casi trascendental de soledad, lo atenaceaba y se prolonga, a veces atenuado por su compañera Winétt, para luego desarrollarse aún con más vigor por la muerte de ella, que lo hunde ya en una soledad que podría llamarse definitiva. En esos tiempos el poeta está aún al principio del camino y ese camino no sabe dónde lo llevará. Sabe que tiene que recorrerlo, y no recorrerlo como todos, sino con un sentido enorme de responsabilidad artística, que le impone un trabajo también enorme. Una labor titánica, en la que sabe que se agotará y se disolverá a través de dolores sobrehumanos, como ha sucedido con todos los grandes artistas. No con los mediocres y los artistas nulos, que pueden hasta presentarse por sus panegiristas como seres que no han tenido contradicciones en su vida. No; sólo con los grandes poetas que algo han dicho porque eso es lo que debían decir, porque eso era la razón de vivir, y, si no lo hubieran dicho, habrían muerto. Ese camino termina con la muerte, que sorprenderá a los que en él han entrado cuando aún creen que tienen todo por hacer, a pesar de lo ya hecho, que están en el principio de la creación, a pesar de lo ya creado, y ven toda la labor ya realizada como mínima, frente a la mole que aún deben crear. Esa época de la vida de Pablo de Rokha fue en Chile algo parecido a la de un jaguar que hubiera caído en un pantano. La poesía a la moda era suave, afable, acomodaticia, sentimental. Casi literatura de salón. Las grandes desesperaciones verbales dentro de las vidas mínimas de los que las producían, eran sólo maneras de interesar a los demás. Efectuaban lo que Chatterton no quería hacer: "Aquí señores, está mi corazón sobre el mostrador. Tiene dos o tres llagas que pueden interesarles. Cómprénlo, porque un corazón con llagas vale más que uno sano".

Pero he aquí que en medio de este lazareto de salón aparece un bárbaro, cubierto de barro y sangre con angustias que se exhalan por todos los poros, y que en lugar de exponer un corazón arregladito, expone esa angustia inmensa, con su barro y con su sangre, y se obstina en afirmar que la poesía está justamente en esa angustia universal y en ese barro, y en esa sangre, que todos tenemos, en mayor o menor escala, pero que los demás no quieren ver porque los disgusta, porque no es de buen tono y sobre todo porque son muy pocos, enormemente pocos, los que se atreven a mirar al mundo cara a cara, con ojos que buscan la verdad, y muchos menos los que

se atreven a mirarse a sí mismos con esos ojos. ¿Qué hacía entre tanta gente bien educada, de buenos modales, ese bárbaro hirsuto, que cuando creaba, agrandaba a dentelladas y a manotazos sus propias heridas, ya tan profundas? Las reacciones fueron variadas: era un huaso bruto, un cuatrero. O era un provinciano, dentro del concepto que podía tener de la ciudad y de su espíritu el cosmopolitismo a la violeta de entonces. Para un cosmopolita del pequeño y confortable centro santiaguino, con sus pequeños análisis, sus pequeñas inquietudes, sus pequeñas y musilaginosas emociones, entre la vida que oscilaba entre la bohemia de la ciudad semiagrícola, el bar y el amor que va directamente a la cama, y de la cama no saca más experiencia que la cama misma, para todos los que hablaban de sus mínimos dolorcillos y que se creían enormemente humanitarios porque defendían al hombre, al hombre irreal, nacido sólo de la cabeza, sin músculos, sin nervios, sin corazón y sin intestinos. ¿Qué efecto iba a producirles este hombre real, con una angustia real, que se presentaba tal como era, completo, chorreando, patalendo en su fosa de inquietudes y dolores y que en lugar de trabajar con materiales recién traídos de París, pulidos, ordenados, tranquilos y caseros, comenzaba a construir una gran casa con el material primitivo y universal, con el adobe hecho de tierra y amasado con sudor, sangre y orín? Era como poner al habitante de un departamento de hoy, acostumbrado al baño caliente, al ascensor y al automóvil, a la cocina eléctrica y a la coctelera, que cree haber ido a la naturaleza cuando ha pasado una tarde en el césped de su club del barrio alto, o ha ido a Viña del Mar o a Zapallar, ponerlo, digo, con un poncho, solo, con las provisiones mínimas de cualquier arriero, en el principio del Cajón del Maule o en los riscos de la cordillera, bajo una tempestad de nieve, o en un gran arreo de vacunos traído entre los boquetes cordilleranos. Horrible, disgustoso, incorrecto, espantoso, mal educado. Sobre todo mal educado.

En esa vida mínima, confortable, llena de chismes y de máquinas, todo lo primitivo y esencial de la humanidad, todo lo verdaderamente generoso, todo problema fundamental frente al ser, debía ser etiquetado con una palabra despectiva. No podían reconocer la grandeza, porque al reconocerla habrían reconocido también su propia pequeñez. Había que empequeñecer la grandeza y colocarla bajo la pequeñez. De ahí el término provinciano. Provinciana la mujer honesta que afronta la vida duramente, heroicamente, y cría

sus hijos y atiende su casa y lava la ropa y cuece la comida, en lugar de pasar por las infamantes horcas caudinas de los superhombres de bolsillo. Provinciano el hombre que miraba la vida tal como era, y no tal como se la veía desde la cuadra de calle Huérfanos que está entre Ahumada y Estado, donde se pelaba, se infamaba y se piropeaba a las mujeres.

Pablo de Rokha fue, pues, el jaguar en el pantano, el gran huaso, el primitivo que pasaba con sus arreos, con su patria auestas, con la tragedia de los hombres auestas, entre esos grupos de gentes recién salidas de la peluquería y que esperaban la hora del almuerzo.

Una crítica que podría hacerse a Pablo de Rokha es que esa reacción de los pequeños, que ha perdurado frente a él durante casi toda su vida, lo ha afectado y tal vez aún lo afecta. Como era espontáneo, recibió heridas que aún le duelen, que están presentes y ante las cuales reacciona en la forma en que él sabe hacerlo. A manotadas, con el corvo en la mano, con el rebenque, con el estribo usado como arma contundente. Sin embargo esa recepción, ese coro de aullidos y de inmundicias, es la que siempre ha recibido a los grandes artistas, es la que siempre los ha acompañado. Es la contrapartida de la genialidad y de la verdad. No hay, casi, gran artista que no haya sido tratado así. Homero, ciego y pobre, que se sentaba frente al hogar de los grandes señores aqueos y cantaba la gloria de sus antepasados, ya que el gran señor viviente no tenía ninguna gloria que blasonar. Esquilo, postergado muchas veces, con sus enormes tragedias y muerto en el destierro. Dante Alighieri, que vivió errante, acogido con compasión por los grandes señores feudales, que lo sentaban en el extremo de la mesa junto con los bufones, y que exhaló sus sentimientos sobre esa vida errabunda en versos que parecen grabados en basalto:

*Tu sentirai sì come sa di sale
lo pane altrui e come é duro calle
lo scendere e il salir per l'altrui scale.*

Pablo de Rokha encontró una respuesta a sus preguntas y a su angustia. Fue su esposa, Luisa Anabalón, en las letras la que iba a ser Winétt de Rokha. No estoy haciendo la biografía material del poeta. Sólo trato de interpretar los hechos que creo que han tenido influencia en la formación de su personalidad. La angustia tras-

cidental que lo aquejaba, por la falta de finalidad que creía ver en la vida, la sensación de un disgusto enorme frente a la vida misma, por lo que tiene de suciedad, necesitaban encontrar prontamente un camino que lo sacara de ese atolladero. Con Winétt iba a presentársele no solamente el único gran amor de su vida, no solamente la compañera fiel, comprensiva, que sólo iba a abandonarlo cuando la muerte cerró sus ojos en 1951, sino también, y por sobre todo, por ella y junto con ella, una nueva existencia en la que iban a imperar no sólo la responsabilidad artística, sino muchas otras responsabilidades: la responsabilidad del jefe de familia, la responsabilidad de los hijos que iba a tener, la responsabilidad de los trabajos que afrontaría. En una palabra había terminado la vida del joven y comenzaba la vida del hombre. Una vida dura, hecha a machetazos, con terribles alternativas, en la que la enorme ambición de la creación poética iba a producirse junto con el trabajo desesperado para mantener a la esposa, criar a los hijos, curarles en sus enfermedades. Dos de ellos murieron. Pablo de Rokha ha pasado en su vida por alternativas muy dispares. Epocas de gran bienestar, duramente logradas, y épocas de pobreza. Cuando murió su hija Carmen, tuvo que trasladar el cadáver en un tranvía, junto con su esposa, porque no tenía dinero si siquiera para el automóvil. Cuando murió su hijo Tomás debió llevar el pequeño ataúd al hombro hasta el Cementerio. Son éstas, cosas que no se olvidan. No afrentan ni empequeñecen, como creen los snobs y los tontos, sino que agrandan y fortifican, a pesar del dolor centuplicado que roe el corazón.

Pablo de Rokha no ha abandonado esa vida. Tiene 63 años, ha quedado viudo y, con el fantasma de Winétt dentro del alma, recorre el país, trecho a trecho, para seguir produciendo y viviendo. Justamente sigue por la vida que lo libró de la angustia metafísica para meterlo en la angustia de la vida real, ya que la vida no es sólo satisfacciones sino sobre todo angustia, angustia de continuar siendo, de superarse día por día, angustia intensa de crear, cuando se crea honestamente, y no sólo para lucrar o satisfacer el gusto de los demás. Esto lo hacen los creadores a la moda. Pero el gusto pasa, la moda también y también pasan los que han creado fácilmente para ellos. Los que han parido sin dolor. Pero los otros, los que crean mirando hacia el pasado y el futuro, tratando de desentrañar la naturaleza, la vida social y su propio ser, éstos lo hacen con vista a la inmensidad y a la eternidad y crean con angustias terribles. Para ellos, a lo mejor sólo queda el consuelo que hace siglos quedó estam-

pado en los versos del aeda: la familia pasa, la posición termina, tú mismo mueres. Sólo queda el recuerdo eterno de las hazañas de los muertos.

Ya tenemos al poeta situado en su lugar, frente a una tarea concreta y con responsabilidades concretas en la vida. Creando dentro de la vida y para la vida. Aún debe andar mucho por esas sendas antes de llegar a una posición más real dentro de lo real. Pero ya su titánico esfuerzo por un vocabulario propio, por lo que él llama un lenguaje continental, había abandonado el mar proceloso y puesto los pies en la falda de la hispida cadena de riscos, cada vez más empinados, cada vez más escarpados, pero que los grandes deben ir ascendiendo, uno después de otro, dejando túrdigas de piel y cuajarones de sangre, pedazos de corazón y de entrañas, hasta ascender la última cumbre y allí morir cansados. Así lo dijo Josué Carducci: "Enorme estatua marmórea sobre un escarpado monte, sólo los grandes te alcanzan para reclinar la frente fría sobre tu frío hombro y allí, cansados, morir".

LOS GEMIDOS

A través de grandezas y miserias, en 1922, Pablo de Rokha publica *Los Gemidos*. Ya dije la suerte que el libro tuvo. La suerte que tuvo en la venta. La que tuvo dentro de las letras nacionales, esa es ya más difícil de definir. La crítica oficial de entonces no entendió nada del libro. Es lo más bondadoso que puede decirse. Posiblemente se asustó por la mole del volumen, por el nuevo estilo que allí se planteaba, por la nueva visión de la vida, por la nueva manera de crear poesía y de buscarla, en lo que el gusto de esos días creía definidamente antipoético. Los estetas más audaces se creían revolucionarios cuando alababan *Los Piojosos*, de Murillo. Pero Pablo de Rokha no creaba poesía a la manera con que Murillo pintó *Los Piojosos*. No ponía a dos muchachos que se rascan. Ponía los piojos, ponía la vida, y aun al amor tal como son, extrayendo de ellos la poesía nueva. En las partes en que en cierta manera respetó las formas tradicionales, éstas fueron presentadas para esos críticos como desintegradas, despedazadas, distorsionadas. Greyeron que era incapacidad. Incapacidad para crear bibelots. Lo que había, era algo muy distinto. Era la plasmación de una nueva forma poética, existían nuevas fuerzas poderosas que en las formas antiguas se sentían tan oprimidas como un avestruz dentro de un tarro, y que por eso

daban a la vieja poética un nuevo ritmo, que parecía bárbaro a los civilizados, pero que en realidad era algo así como cuando un polluelo rompe el huevo, para salir al aire. Era algo nuevo. Algo que ha merecido la justificación en toda la obra posterior de Pablo. Es necesario comparar *Los Gemidos* con la producción nacional y continental de entonces. Ahora, a través del tiempo, aun los más obtusos que hagan esa comparación, podrán ver la diferencia que existe y que es como la que resaltaría de una ornamentación en tinta china, con un gran fresco mural, como los que los pintores mexicanos, también bárbaros y renovadores, estaban creando en su patria para reflejar la revolución agraria y la reacción contra el porfirismo cosmopolita, y por consiguiente falso y deformador.

En la *Antología* de Pablo de Rokha hay una parte de los que fueron *Los Gemidos*. Ellos han sido retocados, como lo dije más arriba. En cierta forma rehechos, tal como si Pablo de Rokha los hubiera creado en 1953. Pero aun así, siguen siendo exponentes de ese enorme edificio inicial de 1922, es decir, hace 35 años, hace siete lustros, hace tres décadas y media, hace más de un cuarto de siglo y diez años. Insisto sobre esta distancia en el tiempo, porque ahora, muchas de las que se llamaron audacias de Pablo de Rokha, son aceptadas y copiadas, son usufructuadas y explotadas lo que es más, han dado renombre a quien las sustrajo, empequeñeciéndolas, y acepta, sin embargo, que se diga que son producto propio y no de Pablo de Rokha.

En ese libro se produce, por primera vez, la síntesis provisoria de todos los elementos que más arriba he tratado de indicar en la personalidad del poeta. Desde luego se encuentra con mucha fuerza, ese tono bíblico que traté de fijar en las páginas anteriores. Pero estalla en él, con violencia inaudita, con una franqueza bárbara y nacional que hasta entonces no se había conocido, todo el problema humano en sus múltiples facetas. Los aspectos vitales olvidados e innombrables, son presentados y resueltos en poesía. No hay aspecto de la vida que no haya sido resuelto en esa forma. Y por lo tanto, como se trataba de una alta poesía, que no echaba pie atrás ante nada y de una personalidad que se debatía desgarrándose y chocando con el mundo y con sí misma, fue tratada de no poesía, de antipoesía, de extravagancia, o sencillamente de algo escrito sólo por el gusto de escribir.

Sin embargo, con ese libro se presentaba en Chile algo que pocas veces se ha visto en el mundo. Algo que no era nuevo, pero que

sólo pueden efectuar ciertas personas que están por encima de lo vulgar. Algo que sobrepasa las pequeñas medidas del arte y la cultura existentes en Chile en la pequeña burguesía, y que trata de identificarse con la enorme magnitud de lo que el país y su población son en realidad. Porque hay dos Chile: un Chile aparente, evidente, fenoménico, cosmopolita y pintoresco. Y un Chile efectivo, profundo, sereno a veces y amenazador otras; grande, heroico, del que la naturaleza, montaña, valles, ríos, desierto, islas, océanos, son sólo una parte. Se equivocan los que buscan allí la sola razón del Chile verdadero, pero que no todos ven. También está el Chile humano, el Chile de los pescadores, de los navegantes, de los obreros del salitre, de los mineros, de los huasos, de los arrieros, el Chile de los legítimos chilenos, en una palabra, que configura tanto a este Chile como su naturaleza. El que pinta un chamanto, o pone a su personaje un par de espuelas de grandes rodajas, o le hace imitar el lenguaje vernacular o habla de las fiestas y de la cueca, y de las guitarras y de las diucas, no ha hecho más que aunar elementos pintorescos. No ha creado un ser chileno, sino un maniquí vestido a lo chileno, a lo más. Lo que Pablo de Rokha creaba era justamente ese Chile, profundo y efectivo, vivo aunque no tan evidente como el otro, nouménico, si se me permitiera usar la fraseología de Kant, no fenoménico.

Pero lo que ocurría en *Los Gemidos* tenía aun otro aspecto pocas veces visto. Era la creación de una nueva forma y un nuevo contenido, efectuados con una labor titánica, gigantesca, dolorosa, por los propios medios, sin más influencias que los adquiridos en los estudios y la cultura de la juventud, sin imitar a nadie, solo en su tierra, solo con su familia y con el trabajo diario para mantener a la familia. También trabajo duro, a veces fructífero, y a veces no. En esa época tenía 28 años, lo que casi puede llamarse el fin de la primera juventud. El aproximamiento al fin de ella. Esa hazaña de haberse elaborado solo, de haber ido creando su propio idioma solo, metiendo en él su médula, su sangre y su vida, y haber sido el que descubrió la nueva tierra poética en la que ahora parecen incursionar libremente, y como señores, sus más terribles enemigos, que llegaron a ella justamente por él parece no haber sido ni conocida, ni apreciada por los que hasta ahora sobre él han escrito. Es la gran tragedia de su vida, no el desconocimiento de sus méritos, que es secundario, sino esa lucha a brazo partido con el arte y con sí mismo, lo que dura aún y no terminará mientras él exista. Su poesía

no es una poesía fácil, que emana sin esfuerzo, como si no supiera para qué lo hace. No es la manera de las pinturas de Rafael Sanzio, llenas de gracia; no; es como los frescos de la Capilla Sixtina, de Miguel Angel, creados con un trabajo inmenso y que expresan una fuerza inmensa también. No gracia, sino fuerza. Es la esencia de la tragedia, tal como lo cree Mario Unsterteiner: la contradicción en pleno antagonismo, los contradictorios que chocan con fuerza y casi estallan, hasta llegar a la síntesis, que en este caso viene a ser la obra poética creada. En este sentido, al margen de la nomenclatura sistemática, el arte de Pablo de Rokha es trágico, y, para usar la denominación de Federico Nietzsche, dionisiaco.

Para evitar confusiones sobre la forma exterior, se me permitirá apuntar aquí que Unsterteiner, al definir en ese modo la tragedia, lo hace justamente como una de las tantas manifestaciones de lo trágico, que es el género que se caracteriza por el terrible choque de los contradictorios, por el choque antagónico de ambos. La tragedia de Esquilo es la manifestación más completa y perfecta, en Grecia, de ese trágico. Pero anteriormente a la tragedia lo trágico existió en Grecia, y aun en la Grecia pre indoeuropea, lo trágico no solamente en lo formal, en el canto de los "tragoi", sino efectivamente en el ditirambo, sea éste de Arión, de Alcman o de Thespis. No eran sus obras propiamente tragedias, pero tenían la esencia de lo trágico, la contradicción antagónica. Y eran el comienzo de la expresión potente de la nueva sociedad postfeudal, en la que se planteaba decididamente la lucha de clases, en la que él "demos" se mostraba en lucha abierta con los oligoi, los aristoi y los sacerdotes. De esa lucha procede la gran lírica, la verdadera lírica, la lírica dórica, muy distinta a la lírica como expresión de sentimientos subjetivos, hedonistas, eróticos o a las extralimitaciones del pathos, tal como se la suele definir actualmente. Es la lírica que emana, en gran parte, de la lucha social o de la lucha entre pueblos, como sucede con Tirteo, en cuya obra, según Jaeger, se manifiesta por primera vez la "areté" urbana y patriótica. Pero ya trataré este tema más adelante, cuando dé mi opinión sobre la épica y la lírica, con relación a la obra de Pablo de Rokha.

La aparición de *Los Gemidos* pasó, en la crítica, como una gran ola amenazadora a la que se trató de paliar en la forma en que aludí más arriba: tratando de ridiculizar, de empequeñecerla o de colocarla al margen del arte. El poeta se defendió. Y se defendió con violencia, como siempre lo ha hecho: penca en mano. Esto también ha sido cargado en su contra. Pero no se ha sabido, o no se ha querido saber,

o se ha fingido no saber, que ese mismo método lo usa él contra él mismo, en su lucha diaria con la creación que, como ya he dicho, desarrolla con fuerza, con todo el vigor de su ser, con un rigor torturante, antihedónico. El hedonismo no es el norte de su vida. Está siempre en una posición contradictoria, de superación frente a todo, y esto es evidente en toda su obra. Pero esa posición contradictoria no es la negación por la negación, no es decir sí al no y no al sí, ya que eso, véase la Fenomenología del Espíritu, de Hegel, no lleva a ninguna parte. Los contradictorios no son absolutos: son idénticos. El contradictorio nace de la tesis y se une con ella en la síntesis, dentro de la dialéctica idealista de Hegel. En la realidad cada cosa desarrolla su contradictorio y luego se une con él para dar margen a nuevas contradicciones. Por lo tanto no es un sí y un no, sino un sí que no es sí y un no que no es no, que se unirán en la síntesis. Este es el sentido de la contradicción, que sólo podrá dejar de ser antagónica, en lo que a la colectividad humana se refiere, cuando se hayan suprimido definitivamente las clases y los restos superestructurales de ellas, para crear sobre la base de las nuevas relaciones de la economía una nueva superestructura. En ese momento no dejarán de existir las contradicciones. Lo que dejará de existir es el antagonismo entre los contradictorios.

Pablo de Rokha ha vivido y vive en una sociedad de contradicciones antagónicas. En una sociedad en lucha. Cuando publicó *Los Gemidos*, y aun bastante tiempo después, no tenía conciencia de la clase por la que luchaba, y en cuyas filas había entrado. Tenía el sentimiento de clase, no la conciencia de clase. Y luchaba contra todo y contra él mismo, sin el conocimiento pleno del papel que desempeñaba e iba a desempeñar. Sin embargo, estaba metido en la lucha y en ella la mezquina respuesta que daba el medio circundante a lo trágico de su obra, representaba la parte más deleznable. Casi la parte periférica aunque las heridas parecen haber atravesado su epidermis y llegado a regiones donde aún duelen. No son lesiones mortales, pero sí peligrosas; peligrosas no para él sino para su obra. No peligrosas en cuanto al tono total de ella, pero sí en cuanto a los reventones que de pronto se producen e interrumpen algunos de sus poemas. Muchas veces esa herida se manifiesta con un carácter que podría llamar universal, se sobrepasa a sí misma, deja de ser una herida para transformarse en lo que, en forma idealista, podría llamar LA HERIDA. En ese caso la obra mantiene su grandiosidad. Pero otras veces es simplemente el dolor de la lesión periférica el que irrumpe inesperadamente. Y ello disminuye el tono de la obra.

EL PELIGRO DE COMPARAR

Como este trabajo es un juicio crítico me he abstenido también de hacer comparaciones con otros grandes. La comparación, muchas veces, es una manera de sacar el cuerpo a un trabajo efectivo, es el ahorro de trabajo para saltar un obstáculo. Con la comparación se esquiva el obstáculo y se da la impresión de haberlo saltado o superado. No quiero hacer eso, a pesar de que las comparaciones abundarían, pero serían solamente superficiales. Por ejemplo, podría haberlo comparado en cierta forma con Víctor Hugo, también por el tono profético, por la poética enorme, por el tono grandioso. Pero habría una diferencia fundamental. En primer lugar la diferencia de posición de ambos como la diferencia de medio ambiente, la enorme distancia de tiempo, que no era, sin embargo, tan grande, sobre todo en Chile, cuando Pablo de Rokha comenzó a mover sus primeros pasos en las letras. Pero Víctor Hugo era un creyente, no en el Dios católico, pero sí en un Dios. Sus palabras "no quiero un sacerdote, creo en Dios", lo demuestran. Y también su verso "Il est, Il est, Il est eperdument". Además nadie puede negar la entonación cristiana, no católica, de toda la obra de Víctor Hugo. Fue un cristiano y como tal se demuestra en verso y en prosa, en la novela y en el teatro. Pablo de Rokha, si alguna semejanza formal tiene por la enormidad del estilo, es en cambio, un no cristiano, como ya dije más arriba. Su creencia está en la tierra y en los hombres. Además el estilo de Víctor Hugo es notable por las contradicciones formales y a veces vacuas que en él se encuentran. En Pablo de Rokha no hay nada de eso, y, cuando lo hay, las contradicciones usadas por él se basan en la realidad o un aspecto de la realidad. Pablo de Rokha es más directo, tal vez muchas veces más primitivo. Bárbaro dije, casi al principio del trabajo, y vuelvo a repetir aquí ese adjetivo que trataré de definir más adelante.

También alguien ha hablado con referencia a él de Francisco Rabelais, el maestro Alcofribas Nasier, abstractor de la quintaesencia. La comparación también es superficial. También se basa en la impresión gigantesca que produce el estilo. Pero veamos: Rabelais usa esa enormidad en la sátira y en la ironía. En ese sentido es tremendo, catastrófico. Lo usa en sus personajes y en sus costumbres. La pone en boca de ellos. Hiperboliza todo, menos cuando habla de la sociedad a la que aspira, de las costumbres que desea para todo el mundo, de la educación verdadera que debiera darse a la juventud, y que él expone para la que fue dada a Gargantúa y a Pantagruel. En esos

casos es sencillo, llano, con estilo correcto, pero no rabelesiano. Este está solamente usado para dar a la ironía, a la sátira, a la crítica, a la expresión de las costumbres, un aspecto titánico y monumental.

Pablo de Rokha ha creado un estilo que es suyo propio, un lenguaje, como él dice, que es expresión directa de su psiquis y que se manifiesta en toda su obra. Con más fuerza en sus últimas producciones, como elemento incipiente en las primeras. Hay un proceso de crecimiento, de madurez, pero es siempre su estilo para todo. Además Rabelais acumula, formula largas listas de verbos, crea palabras de dos renglones de largo. Esa acumulación no existe en Pablo de Rokha.

Alguien ha tratado de compararlo con Vargas Vila. Lo ha hecho para empuqueñecer a De Rokha. Desde luego quiero declarar que no creo que a Vargas Vila se le pueda calificar con un adjetivo, o colocarlo en una posición desmedrada así no más, con un simple fin polémico. Desde luego tuvo una actitud antiimperialista decidida, evidente, violenta. Su vida estuvo entregada a esa lucha y a la lucha en contra de la barbarie, la incompreensión de los que gobernaban su patria y en ella llevaban el panderó. Pero es sólo la posición. En cuanto a su obra, más definida frente al imperialismo que la de Rubén Darío, es otra cosa. Vargas Vila poseyó una gran suma de conocimientos no organizados y una cultura relativamente restringida. En el fondo era un romántico que se creía arromántico. Sus obras son informes. Sus novelas no son novelas. Son simples relatos de sicología elemental, hinchados con descripciones que no corresponden a ningún paisaje, a ningún ambiente, a ningún panorama. Sus personajes son apenas trazados, por no decir que no están trazados en absoluto. Su estilo, separado casi en versículos, puntuados casi siempre con un punto y coma, es el aspecto que hace pendant, con menos jerarquía, con el que traté de trazar cuando hablé de Rubén Darío. Ambos representaban la misma burguesía sin conciencia de clase, sin contradicción, en un proletariado que no existía sino con un elemento agrario, y artesanal, sin producción industrial, sin valores efectivos que justificaran su existencia como verdadera clase burguesa.

Pablo de Rokha es totalmente distinto. Lo que ya escribí cuando hablé de Rubén Darío sobre la diferencia de las condiciones reales entre Chile y el resto de los países latinoamericanos, me ahorrará extenderme más. Ciertó es que en la época de la juventud de Pablo de Rokha, Vargas Vila era aún leído y muy leído en Chile por los viejos y por los jóvenes. En España se reeditaban sus obras completas. Pero no creo que existan rastros muy notables de su influencia en

nuestra literatura. Entre el estilo de Pablo de Rokha y el de Vargas Vila, en cualesquiera de las épocas por las que ha pasado el poeta, hay una notabilísima diferencia. Pablo de Rokha, es sin duda, grande; recurre a toda la historia humana; pero sobre todo es chileno. En sus libros hay una creación artística de Chile en detalles evidentes y en detalles soterrados. Está Chile, por lo menos el Chile de una época, la de Pablo de Rokha. Están todos los elementos que traté de enumerar más arriba. Hay un cuerpo vivo, con músculos, nervios, huesos, excrementos, que vive su vida plena y no seres cuasi abstractos que quieren comprobar una tesis y que viven apenas sólo un aspecto de la vida, que puede ser político o erótico, según fuera la intención de Vargas Vila en el momento de escribir. Además Vargas Vila fue un escritor liberal y burgués. Y Pablo de Rokha ha llegado a no ser ninguna de las dos cosas.

Con esto no quiero seguir insistiendo en el capítulo de las comparaciones. Desde luego rechazo el ranking, la medida para saber si uno es más grande y el otro más pequeño. En segundo lugar ya di mi opinión sobre las comparaciones y sobre la obscenidad que muchas veces ellas encubren. Pueden compararse a veces aspectos de muchos artistas desde el punto de vista de una crítica objetiva. No creo que puedan compararse más que desde el punto de vista subjetivo, o del gusto colectivo que es una formación histórica, y por consiguiente cambiante, dos artistas por su obra, sobre todo si están separados por el tiempo, por las distintas condiciones sociales, por la distinta situación social, por las diferentes metas que se propusieron.

Estas comparaciones son casi siempre, en el fondo, profundamente malévolas. El mismo Pablo de Rokha se ha dado cuenta. Creo que es en el Prólogo de *Arenga sobre el Arte* donde dice: "Me van a comparar con un volcán para quitarle el cuerpo al fuego". De Rokha ha advertido en forma muy sutil lo que esa manía de comparar significa. Voy a plantear las cosas en la forma más imparcial posible. El es un poeta vivo, un artista vivo, bueno o malo, eso nada tiene que ver aquí. Su poesía es una creación que sale de la médula de su vida, de la tragedia que el mundo está viviendo. No es la tragedia de Pablo de Rokha a secas. Es la tragedia de Pablo de Rokha y del mundo en que Pablo de Rokha vive. Una tragedia compuesta de muchas tragedias. Y lo que Pablo de Rokha como todo artista vivo, existente, pide, necesita, es algo vivo y existente también. No quiere el adjetivo ensalzador o denigrador que se da a las cosas que nos han ocupado superficialmente un cuarto de hora. No quiere que su poesía viva

reciba una respuesta muerta. Eso quiere decir que la poesía ha resbalado como el agua encima de un metal. Pero en cambio se le ha dado la respuesta muerta, la respuesta que va desde un "bonito" hasta comparaciones descomunales, desmedidas e incultas. Es la contrapartida de los epítetos de "cuatrero, huaso bruto, o provinciano". La otra cara de la misma medalla de similar. Tal vez Pablo de Rokha habría estado menos insatisfecho con una crítica adversa, dura, implacable pero viva también; en cambio le ha tocado el silencio voluntario o la sorda campaña de embustes, calumnias, vilipendios, palabras de orden, desconocimiento absoluto de su labor y adjetivos corrientes y vulgares. Esto es desesperante, atroz. En realidad un artista como él, con nervios menos firmes y con menos virilidad, habría tenido razón de sobra para volverse loco o transformarse en un amargado o en un delincuente. Sin embargo, ha sobrellevado bien la avalancha. Ciertos juicios desmedidos que sobre él se han formulado, en pro o en contra, son también la contrapartida de esta sorda campaña de silenciamiento e intriga que ha hecho creer muchas veces al poeta que trabajaba sólo en el mundo, cuando en realidad lo que quería era interpretar la gran tragedia mundial, la tragedia de la lucha entre dos clases que han llegado a la crisis, es decir al punto en que se enfrentan con todas sus fuerzas y en el que una, la que no posee el futuro, deberá comenzar a echar pie atrás, o derrumbarse casi de golpe.

En esta lucha, ya lo dije en el prólogo a la obra de Winétt de Rokha, el artista es el punto más vulnerable de nuestra sociedad. Se le hiere en su sensibilidad más profunda, la vida que para otros es simplemente superficial, llega en él al corazón, sufre más que otros el embotellamiento económico. Es el que está más a la vista y contra él se dirigen todas las armas, todos los tajos, todos los disparos, todas las trampas. También todas las seducciones que lo infamarán si cede a ellas y que servirán para denigrarlo si no cede. El gran hondero, el intelectual de primera línea que es Pablo de Rokha, estuvo y está sometido a todo este proceso desorganizador, lo resistió y lo resiste y sigue, a los 63 años, trabajando en su enorme empresa en el campo del arte y trabajando para ganarse duramente la vida. Ha recibido ataques malévolos y tontos, pérfidos y estúpidos, insipientes y aparentemente inofensivos, que han partido del mismo bando en que él se encuentra y que él defiende. Pero sigue impertérrito, porque en el fondo sabe que él crea un arte que corresponde al momento actual y que por consiguiente no es sólo para este momento, sino permanente.

Las comparaciones suelen ser como un epitafio. Son la manera de tratar a los muertos y a muchísimos les convendría que Pablo de Rokha fuera un muerto. Dejarían que fuera un muerto que sigue viviendo, que come, que bebe, que se viste, que duerme, en una palabra, que respira. Pero intelectual y artísticamente muerto. Entonces con un hermoso epitafio sobre la lápida, todos contentos. Pero Pablo de Rokha tiene la impertinencia de seguir viviendo, de seguir creando, de seguir combatiendo, de seguir diciendo lo que piensa. Y eso sí que no se le perdona. Es el albatros baudeleriano, con sus alas de gigante, y esas alas, muchas veces, aunque no sirvan para andar sino para volar, suelen golpear en forma muy contundente. De ahí que los que han tenido que ir a la botica para curarse las contusiones, saquen sus pequeñas afirmaciones que se propagan en secreto, en murmullos y que como la calumnia de don Basilio, en el Barbero de Sevilla, sólo explotan cuando el vientecillo se ha transformado en tempestad.

Desde la publicación de *Los Gemidos* la obra de Pablo de Rokha se ha ido publicando a intervalos y cada libro suyo ha sido, desde cierto punto de vista, como una enorme avalancha que desciende por las faldas de una cumbre altísima. Recuerdo que fue eso, exactamente, lo que dije en el comentario que dediqué a uno de sus libros en el diario *La hora*, allá por 1935 ó 36. Pablo de Rokha avanzaba a pasos de gigante por un camino que él creía ver en casi toda su totalidad, cuando de pronto se encontró con algo. Con algo que cambió su vida y su concepción del mundo, casi tanto como el hallazgo de Winétt. En otro sentido, naturalmente: el marxismo-leninismo. Este dio desarrollo a un elemento que hasta entonces había existido en él sólo en germen. Mejor dicho, dio un contenido nuevo, distinto al anterior, tan grande como la tierra, tan enorme como la humanidad, a su nueva poética. Era la lucha del proletariado, su visión nueva sobre la historia, una perspectiva segura para el porvenir, la que encontró en el marxismo. Entró a formar parte decidida de la nueva clase y a sacar la poesía, a crear la poesía de la vida de ella y de su lucha, para sus nuevas obras.

Pablo de Rokha no niega que en cierta parte de su vida fue influido por los llamados poetas malditos, no tanto por Baudelaire cuanto por Lautremont, cuyos *Cantos de Maldoror* habían sido traducidos y publicados por una colección que dirigía Ramón Gómez de la Serna. Esta influencia que algunos llaman decadente, que insiste sobre todo en lo que hay de injusto, de espantoso, de repulsivo

en el mundo y en la vida, y que pone como signo de rebeldía sólo lo demoníaco y lo satánico, podía haber producido efectos tremendos y destructores en la compleja personalidad de hombre de campo y de cordillera, trasladado a la bohemia santiaguina y luego metido hasta el cuello en la lucha y el trabajo diarios, que era Pablo de Rokha. Tal vez esa personalidad de hombre criado al aire libre y la ruda brega diaria, sirvieron en cierta forma de antídoto al influjo demoníaco ejercido por Lautremont. Aplicando un viejo aforismo nietzscheano que dice que lo que no mata fortifica, esta influencia puede haber servido como un peldaño más en su ascensión hacia el campo revolucionario. No puedo asegurar si en De Rokha los *Cantos de Maldoror* fueron un elemento que aceleró su paso hacia las filas del proletariado. Un elemento subjetivo que sirvió de antecedente para que se diera cuenta de que el mundo andaba mal, pero no andaba mal porque es mundo, sino porque en su proceso había llegado a un punto de crisis en el que una clase comenzaba a derrumbarse y otra iba sustituyéndola. Ese paso fue dado por Pablo de Rokha. Y fue dado no solamente en su obra como labor involuntaria, sino con plena conciencia. En un comentario que hizo en la Revista "Multitud" a un elogiosísimo estudio del norteamericano Hays, indicó como característica fundamental propia la falta de ese demonismo que se atribuye a Lautremont.

Debería aquí entrar en un campo mucho más sutil, cual es el de estudiar si Lautremont desapareció verdaderamente o se mantiene aún en su obra, transformado, disfrazado, escondido bajo otras denominaciones y otras apariencias. Creo que el espacio no me va a bastar ni el tiempo tampoco. Este trabajo tiene ya demasiada extensión para ser un prólogo decente, y falta aún mucho que decir. Voy a dejar solamente planteado el problema, que tal vez resuelva más adelante en otro trabajo, o que tal vez alguien dilucide alguna vez. Es éste: la posible relación entre la influencia demoníaca y la simpatía ferviente que Pablo de Rokha profesó en su obra poética y en su obra teórica *Arenga sobre el Arte* a la teoría sicoanalítica, a lo inconsciente y a la irracional o arracional del arte. Sé bien que Freud no es un demoníaco. Pero lo inconsciente tal como él lo concibe, con sus oscuros abismos, con la animalidad al acecho, dominado por la censura y sin embargo siempre presente, aun en la vida consciente, es un elemento que puede identificarse en un determinado estado anímico con lo demoníaco. O que puede sustituirlo con características tan persistentes que puedan parecer casi una identificación.

No resuelvo este punto. Lo indico solamente. Y lo indico porque hasta que De Rokha conoció las teorías de Pavlov, ya transformado en un marxista, siguió sin resolver la contradicción entre el realismo marxista-leninista, que coloca en el pináculo más alto de la materia la conciencia, y las teorías freudianas con su inconsciente y la afirmación rokhiana de que el arte es arracional. Contradicción que ha resuelto ahora, de acuerdo con Pavlov, dando la razón al marxismo.

Esto puede tener también otra explicación, que indico como mera posibilidad: la de que tanto Lautremont como Freud sean simplemente los aspectos exteriores a que se ha amoldado una antiquísima posición vital del poeta que proviene desde sus crisis religiosas, que borró a Dios pero dejó su hueco y al dejar el hueco creó la intranquilidad y dejó la personalidad incompleta. Ese hueco, a pesar de ser hueco, era actuante y existente pese a lo paradójal aparente. Creo que lo demoníaco y el freudismo trataron de llenarlo hasta que por fin ambos han sido abandonados. Así lo creo.

El esquema de este proceso ha sido trazado en forma más bien torpe, pero creo que es exacto en sus puntos principales. Sería necesario un análisis mucho más minucioso que me tomaría más páginas que las que llevo escritas, para tratar de recrearlo dentro del drama interno del poeta. Lo estampo como una orientación posible, que creo que me ha sido confesada por de Rokha, que en una conversación posterior a la redacción de lo escrito, y sin que él conociera en absoluto lo que yo había escrito, me dijo que su poesía era un proceso hacia la claridad. Puso como ejemplo de ella el libro actual y sobre todo el poema dedicado al "Sputnik". Ruego a los lectores que se fijen bien en la palabra: claridad. Sé bien que hay muchos grados en claridad. Uno nivel silabario, elemental, y otro contrapuesto dentro de la unidad de la claridad, que podría ser el de un tratado sobre cualquier ciencia, o cualquier arte, escrito para especialistas. Ambos son claros pero en distinto modo. En distinta forma. Establecido esto para que no se crea que creo en la claridad como algo homogéneo y sin matices, me parece que es indiscutible que claridad se opone a arracionalidad o irracionalidad. Tenemos, pues, casi trazada la órbita poética de Pablo de Rokha que al igual que Sebastián de Elcano partió hacia el oeste, atravesó la "mar océano" el Estrecho de Magallanes, cruzó el mar del sur bajo el mando de Hernando de Magallanes. En la isla de Mactan, muerto Magallanes, tomó el mando y cruzando el Cabo de Buena Esperanza en dirección opuesta a como lo habían

atravesado los portugueses, llegó a España después de haber dado la vuelta al mundo. Llegaba por el oeste, pero venía del este. Pablo de Rokha partió de la claridad, pasó por la irracionalidad y llega de nuevo a la claridad. A una claridad muy superior a aquella de la que partió. Es la demostración del juego de contradicciones de que tanto he hablado y que siempre terminan en una unidad superior.

Fuera del movimiento histórico, que el marxismo da por su misma esencia a los que adhieren a él, no podemos encontrar en Pablo de Rokha, en su obra, una concepción histórica fundamental. Hay más bien una visión del mundo juzgada por su criterio de hombre de este tiempo. Es uno de los aspectos de lo que llamé su tono profético. Su juicio sobre el mundo de acuerdo con un criterio determinado, pero sometido también a la evolución dialéctica. "Moisés" y "Jesucristo", él mismo lo dice, no son el Moisés y el Jesucristo históricos o el Moisés y el Jesucristo de los creyentes. Son Pablo de Rokha que se busca y se encuentra a sí mismo y se conoce a sí mismo a través de la creación. Y esto es persistente en toda su labor. Hay poemas suyos, "Demonio a caballo" por ejemplo, del que existe un disco leído por él mismo en la Biblioteca del Senado de Washington, durante la guerra mundial, cuando aún no comenzaba la guerra fría, en el que las contradicciones chocan como tanques a toda velocidad, como enormes moles que se estrellan y llenan, con su retumbar, todo el Universo. Está la voluptuosidad de la creación junto al duro trabajo para crearla, la entrega al mundo por venir y el horror bíblico a todas las cosas, manifestado en una forma muy parecida a las enumeraciones del *Eclesiastés*, aun cuando en un sentido diametralmente opuesto. En el *Eclesiastés* se habla del tiempo, tiempo para hacer y para deshacer, tiempo para reír y tiempo para llorar. En el poema de Pablo de Rokha se habla del horror universal, del horror de nacer, del horror de vivir, del horror de morir. De un horror trascendental que tiene que ver con todo, no voy a establecer metas. Tampoco voy a sentar cátedra de vulgaridades. Hace más de catorce años que el poema fue escrito. Me refiero a él solamente en su contenido y no en su expresión poética. Ahora que Pablo de Rokha tiene 63 años y está solo, tiene una concepción menos terrible y desoladora de la vida, por lo menos a juzgar por sus producciones. Aunque si juzgamos por los tremendos poemas sobre Winétt, de los cuales hay uno en este libro, podríamos encontrar que esa desolación ha encontrado una causa, una explicación, una base concreta y que por esto se ha intensificado, pero ha restringido su radio, su amplitud, y

deja espacio al poeta para una visión más objetiva de la vida y su finalidad.

Voy a entrar a otro campo. Pablo de Rokha, en su teoría y en su obra, pretende ser un épico. Ha predicado la necesidad de "una gran épica social americana" y cree haberla realizado. En una carta suya, última, explica esto al margen de los géneros. No pretendo hacer una obra de tratadista ni mucho menos meter una producción poética dentro de determinados moldes para ver en cual cabe bien o mal. Si en uno de ellos se acomoda aunque sea a la fuerza, está bien. Está bien para los que creen en los moldes. Para mí está mal. Los géneros se han formado por el estudio de las obras artísticas y por su comparación aproximada. Pero una obra artística no se crea para que esté dentro de determinado género. Prueba de ello es que hay obras, muchas y grandes, perfectamente inclasificables. ¿En qué género meteríamos al Fausto de Goethe? En el dramático por su forma. Pero me parece que no es una obra puramente dramática, a pesar de sus personajes y del diálogo. Desde luego es irrerepresentable. Irrepresentable por muchas de sus escenas e irrerepresentable por su magnitud, su longitud. Hay novelas de Pío Baroja que son dialogadas, pero no dejan de ser por eso novelas. Son novelas dialogadas, a pesar de su forma que las hace aparecer dramáticas.

Hay sin embargo algo que permite caracterizar una obra, tanto teóricamente como a través de su devenir histórico. Esto es aproximado, pero es más real que la simple falta de nomenclatura. Sucede lo mismo que con los seres vivos, con las plantas pongamos por caso. Hay fanerógamas y criptógamas; pero todas son plantas.

Los géneros literarios se han ido estableciendo y se han tratado de definir a lo largo del devenir literario. Nuestro devenir literario comienza, *velis nolis*, con Grecia. Hay influencias a veces poderosísimas de otras partes. Por ejemplo, la Biblia. Por ejemplo, la literatura hindú. La obra de arte literaria, como todo en el mundo, siempre refleja un contenido actual y responde a problemas actuales. Esto ya lo dijo el gran filósofo napolitano Juan Bautista Vico, refiriéndose no sólo al arte sino también al Derecho. Hay pues un proceso de engrandecimiento a lo largo por lo menos de 28 siglos. Al hablar de nuestra literatura, hablo naturalmente de la literatura de Europa y América. Pues bien. Dentro de la clasificación de los géneros, la épica y la lírica nacen en Grecia. La primera que se presenta es la épica; de lo que nos ha quedado, aparece en el siglo noveno y octavo antes de Cristo con las obras de Homero. Por lo demás si aceptamos

el criterio de Juan Patroni, que afirmó que algunos de los himnos homéricos son efectivamente de Homero, tendríamos que junto con la épica aparece también una forma lírica, aunque ésta es débil aún y está muy relacionada con la primera.

Las palabras épica y lírica no tienen, etimológicamente, nada que ver con un contenido determinado. Se refieren solamente a la forma del recitado y a los instrumentos que acompañaban al recitado. El epos se recitaba con sonidos de flauta que generalmente no acompañaban a los versos, sino que los precedían o los interrumpían. La lírica, como el nombre lo indica era acompañada con sonidos de lira. Muchas veces era cantada y muchas veces cantada en coro no sólo en los cantos de marcha, de los que algunos nos ha dejado Tirteo, sino también en otro género de poemas.

El ditirambo del que, bien o mal, nació la tragedia, era en buenas cuentas más una poesía lírica que una poesía épica. Era cantado y danzado. De la forma de la danza, de las circunstancias espaciales en que ésta se verificaba, nacieron la estrofa, la antiéstrofa y el épodo. Strofé, etimológicamente, sólo significa vuelta. La estrofa es lo que el coro cantaba danzando en una dirección. Antiéstrofa lo que cantaba danzando en dirección contraria. Y épodo lo que cantaba sin moverse.

Pero esto no caracteriza del todo la épica y la lírica. Ya dije que la épica es la que aparece con más fuerza en los primeros tiempos. Es el producto de una época que podemos llamar feudal. Esto, que nadie que conozca el tema, niega, está muy poderosamente afirmado por Otfried Müller y ha vuelto a insistir en lo mismo Jorge Thompson en su importantísima obra *Esquilo y Atenas*. Unter Stainer y Patroni han ido más lejos. Según ellos el núcleo de la épica griega existía mucho antes de las invasiones de los indoeuropeos en el mundo mediterráneo. Se habían formado escuelas en todos los santuarios, lo que da a la épica, además de su carácter feudal, un carácter religioso. En el mundo griego histórico la poesía épica tiene como finalidad, sobre todo, las alabanzas a las glorias del o de los antepasados del señor para el cual se canta, cuya hospitalidad se disfruta y del que se espera éste o aquel beneficio. Según Patroni, además, Homero, cantor aqueo, pertenecía a una thiassa mediterránea y en la Odisea aqueizó una zaga mediterránea, colocando en lugar de un marinero errante no identificado, un aqueo, inventado por él, que tomó parte en la guerra de Ilion: Odiseo.

Antes de seguir adelante en este tema, valdría la pena ver si esto se verifica también en el nacimiento posterior de otros ciclos épicos, que nos son ligeramente más conocidos: por ejemplo, el escandinavo y los ciclos épicos medievales. Los escandinavos tuvieron una poesía lírica representada por los escaldas, y, una poesía épica representada por las zagas. Tienen además, un género de poema llamado catálogos, que se parece lejanamente al canto de la *Iliada*, donde se enumeran los guerreros y las naves que fueron a combatir a Troya. El origen de las zagas y su desarrollo es claramente feudal. Cuentan las hazañas de los antepasados del Jefe actual, del Rey actual. No hay que hacer mucho hincapié sobre la libertad que el guerrero viking tenía para opinar y aún disentir frente a su rey, para oponerla a lo que he llamado feudalismo. Recuérdese, para no extenderme demasiado, que tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*, los reyes tienen amplia libertad para criticar, vilipendiar y, más aún, atacar al rey de reyes Agamenón. Que de la *Odisea* se puede deducir que el cargo de rey no era hereditario y que, por lo demás, los miembros del *boulé* tenían también libertad para limitar las facultades del rey. En efecto, Ulises, al volver a Itaca, debe matar a los procos. No le basta ser reconocido como rey.

La épica medieval nos da un ejemplo aún más claro. No hay que confundir el papel que algunas canciones épicas, como la *Chanson de Roland*, llegaron a adquirir en la mentalidad de lo que llamaré, muy genéricamente, pueblo, con arte popular. La época era típicamente feudal y caballeresca. Y cada canción de gesta de las que nos han quedado, fuera de referirse a hechos sucedidos, casi con anterioridad de siglos, tiene una evidente intención en contra de unos, que no son, precisamente moros, sino cristianos. Me refiero solamente a la más conocida. Por ejemplo, la canción francesa en honor del Conde Palatino Orlando, va directamente contra la Casa de Maguncia. Y el poema del *Mío Cid*, a favor del Cid y sus compañeros, es un terrible destemplado ataque no contra los moros, ya que el Cid guerreó contra los cristianos de Barcelona, gobernados por el Conde de Berenguer, sino contra la Casa Peransuarez, de la que son los infantes de Carrión.

La épica es ante todo narrativa. No puede ser en otra forma. Canta hazañas y hazañas pasadas. Es por lo tanto, una narración. Y esta narración aparece en un metro continuo y monótono. No cabe duda que al principio fue, no solamente recitada, sino improvisada. Estudios cuidadosos sobre Homero, que fue, al parecer, el primer

poeta que en la Helas reemplazó la improvisación por la composición escrita, han logrado encontrar muchas cláusulas que no le pertenecen. Eran cláusulas usadas, ya troqueladas, que servían de descanso al improvisador en su fatigosa tarea. Habían sido hechas por las escuelas de aedos, que habían dado vida a muchas otras narraciones del mismo género, aunque de menor genialidad. Así, por ejemplo, las cláusulas hera boopida o palas glaucópida, son cláusulas tradicionales no homéricas. Homérica parece en cambio, la cláusula rododactilon Eos, la aurora de dedo rosado, entre otras razones porque parece que el cultivo de las rosas fue introducido en el Mediterráneo desde el Oriente, por los aqueos.

El metro épico es por lo tanto, monótono: en Grecia y en la Latinidad. Las canciones de gesta española fueron escritas en distintos metros cada una, pero cada una de ellas en un solo metro. El romance está formado por versos de ocho sílabas, o, si se quiere (algunos lo piensan así), en versos de 16 sílabas divididos en dos emistiquios de ocho asonantados los emistiquios finales. De ahí que en el romance rimen solamente los versos pares. Las epopeyas escandinavas están en versos de siete sílabas y la distribución de la rima es enormemente complicada.

Y por fin, para terminar de caracterizar la épica en sus orígenes, ésta es casi siempre la primera que aparece. Es primitiva y bárbara. Bélica y nacionalista, si se me permite usar la palabra. Nacionalista y religiosa. Con todo esto creo haber caracterizado bastante el género, de acuerdo con las realidades históricas: primitivo, religioso, feudal, narrativo, destinado a cantar los antepasados de éste o aquel señor. Generalmente, cuenta hechos pasados, con sólo dos honrosas y grandes excepciones, en cuanto a lo pasado: *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, y *Los Lusíadas*, de Luis de Camoens.

Del primitivo significado que indicaba sólo la forma de recitar, la palabra epos en proceso de enriquecimiento pasó a significar algo grandioso, heroico, magnífico. Es lo mismo que ha sucedido con la palabra dantesco. Dantesco significa de Dante. Pero se le da el significado de algo terrible, implacable. Se le da sobre todo, por los cantos y episodios del Infierno. Pero no hay un género dantesco. Es un adjetivo como cualquier otro. La palabra épico ha seguido siendo estirada, plasmada, transformada hasta perder su verdadero significado, que según mi parecer, no es otro que el que he indicado. Yo no pretendo combatir contra el uso. Pero pretendo escribir un

lenguaje concreto. Y dentro de esa concreción, épico significa lo que ya he explicado.

Vamos a la lírica. El género ha caído en cierto desuso. Se la confunde con la poesía de contenido subjetivo, personal, sentimental, qué sé yo qué más. En los tratados se le puede dar sólo ese significado, que representa un matiz de la lírica. Un matiz que adquirió su más alto valor representativo con el romanticismo, en la época en que la burguesía llegó a su cenit e inició su trayecto descendente. Pero eso es sólo una parte de la lírica. Es lo que en Grecia se llamaba lírica eolia y que cuenta, entre sus mejores representantes, a Safo, de Lesbos, y a Anacreonte. Más tarde, en la época helénica, cuando los griegos perdieron su libertad política, entre los poetas de la Antología encontramos grandes representantes, como Meleagro de Gádara.

Pero hay otra lírica. La lírica que se llama dórica. Nace cuando la epopeya muere o se debilita. Nace con el fortalecimiento de la ciudad, del *asthis* o de la polis, cuando toman cuerpo las luchas sociales del demos, el pueblo contra la aristocracia, la teocracia o la oligarquía. Nace de las guerras entre pueblos distintos para alentar a los conciudadanos en la defensa de la tradición, las costumbres, el lenguaje; en una palabra, la patria como contenido espiritual y como significado territorial, ya que el progreso griego había llegado a identificar ese contenido espiritual con un territorio determinado. Este también es un proceso histórico que no se produce así no más, de rompe y razga, cosa que muchos no saben o han olvidado. Tirteo es tal vez el mejor representante de este nuevo sentido del areté, que de caballeresca ha pasado a ser patriótica, es decir, ha adquirido un significado social más amplio. La lírica es por lo tanto, un género de mayor significación social, de mayor amplitud social, que habla a capas sociales antes descuidadas y que ahora han entrado a la vida.

No faltan ni en la realidad ni en la lírica, el heroísmo, la grandeza y la magnificencia. No canta ya una unidad, como la de los aqueos contra los teucros, porque esa unidad ya no existe. Canta la unidad de la patria o la unidad de la clase. Ya no es feudal, ya no canta hazañas individuales, sino hazañas colectivas. Y en el canto tiene una mayor participación la *siquis*, no el pathos, sino la *siquis* del cantor. La homogeneidad del metro épico, demasiado monótono, es interrumpida. Se intercala un pentámetro entre cada exámetro y se

forma el dístico elegíaco. Las Termópilas, en las guerras médicas, fueron un hecho tanto o más grandioso que los de la Ilíada, en la realidad. Y fue cantado líricamente por Simónides. La lírica, además, es cantada y muchas veces cantada coralmente, por todos. En la lírica está el canto de marcha como en los de Tirteo. Es el paso inmediatamente anterior a la formación del gran producto de la ciudad, al gran producto artístico de la colectividad, que es la obra dramática que en medio de sus modos expresivos propios deja, sin embargo, un espacio para la lírica en el coro, que en los principios del teatro es tan importante, que da el nombre a la tragedia y aun a la comedia. Estamos muy lejos, por lo que se ve, del concepto subjetivo de la lírica. Estamos en plena reivindicación de ella como arte verdaderamente social, verdaderamente amplio, verdaderamente representante de lo más profundo de una patria o de una clase, según sea la época histórica. La obra de Pablo de Rokha, según estos planteamientos, no es épica. Es verdaderamente lírica, no en su significado burgués sino en su significado verdadero, de gran canto social. Lírica dórica. Ya sé que Pablo de Rokha no cree esto. Pero yo juzgo su obra de acuerdo con mi criterio, con la historia y con la realidad. Si la llamara épica, la empequeñecería y la falsearía, cosas que nunca he pretendido hacer con nadie.

Esta aspiración de Pablo de Rokha a que su poesía fuera épica y a la necesidad de una épica social (lo que yo llamo lírica dórica social), fue tardíamente plagiada por otra persona de mucho menos calidad. La presentó, naturalmente, como obra suya, como idea suya, así como presentó una receta sobre la poesía nueva; tantas gotas de realismo, tantas gotas de romanticismo. Batir, echar unos cubitos de hielo y servirla en endecasílabos gráficamente desintegrados. Aquí está el nuevo coctel: la poesía nueva. La fórmula era posiblemente tomada de un perverso, sectario, e indocumentado artículo de Fadeyev. Pablo de Rokha no ha caído nunca en estas intemperancias mecánicas, absurdamente formales, profundamente antiartísticas, excesivamente políticas. Con esto yo no combato la intervención de la política en la poesía, sino la intervención de lo que podría llamar politiquismo en un arte o en una actividad a la que el politiquismo come la razón de ser, y la destituye de su rango de obra de arte o le quita su característica de actividad específica. Mao Tse-tung, en un reciente discurso, ha protestado contra esta clase de invasiones teóricas. Y lo mismo han hecho todos los grandes del marxismo, que por lo demás, como eran dialécticos, sabían

perfectamente cuándo los contradictorios cambian de posición y cómo deben ser usados en ese caso. La cuestión del romanticismo socialista, tan traída por los cabellos, tan falsamente y antimarxísticamente planteada, aun por gente que se decía marxista, la misma palabra romanticismo, tan inculta y antihistóricamente usada, nada tiene que ver con Pablo de Rokha, que no es romántico. Ni lo quiere ser. Ninguna persona normal y revolucionaria de nuestro tiempo lo puede ser, así como no podría ser un caballero del Rey Arthus, ni un paladín de Carlomagno. Ya dije más arriba la diferencia que hay entre el sueño utópico y el sueño real, que todos deben tener. El sueño realizable. El sueño utópico es el sueño romántico. De las mismas raíces que desde fines del siglo XVIII brotó el romanticismo, brotó también el utopismo social. Y como contraposición a ambos, aunque aprovechando muchas de las conquistas reales que ambos habían logrado, nació el movimiento organizado de la clase obrera y el marxismo, movimiento científico, no romántico. Movimiento más bien antirromántico. Tal vez la clave de la dudosa y olvidada posición sobre el romanticismo, puede encontrarse en una frase de Ilya Ereburg, en su ensayo sobre la novela. Dice, más o menos, así: "No voy a usar la palabra romántico (o romanticismo), en su significado literario, sino en su significado CORRIENTE". Y da una explicación que tanto calza con el romanticismo, históricamente considerado, como con casi todos los grandes poetas que hubo en el mundo y que no fueron precisamente románticos.

Volvamos a Pablo de Rokha. Ya dije que trataría de analizar en qué forma su profetismo bíblico se flexibilizó, se ductilizó, al incorporarse él a las filas del marxismo. Es este un proceso que, a mi modo de ver, todavía continúa. Una síntesis que debe lograr, pero que todavía no logra perfectamente. Una síntesis a la cual se acerca, más que en otros libros, en éste actual, pero a cuyas orillas aún no arriba. Ya hablé del proceso de clarificación de su obra poética. Eso es una aproximación. Pero Pablo de Rokha puso y pone en el combate por el proletariado su tono bíblico. Le dio ese tono bíblico y ese contenido, bíblico también, que deberá desaparecer del todo (me refiero al contenido), cuando la síntesis sea lograda. Por el momento es una contradicción evidente en su poesía, desde el punto de vista social. Es aún el profeta que clama como cantor revolucionario.

Trataré de resumir en una visión general, todas estas fuerzas distintas, todos estos elementos, a veces anudados como enormes ofidios, a veces en lucha, representados por la obra del poeta. Mirada

desde un punto de vista especial, el nuestro, en nuestros días, a más de cuarenta años de distancia de su origen, esta visión general debe tener un doble aspecto: una visión histórica hacia el producto pasado, de acuerdo con las condiciones en que fue creada, y una visión actual sobre la obra pasada y la presente. Es necesaria, pues, una síntesis. Es necesario ver qué elementos permanentes hubo y cuáles fueron superados en el camino. Esto último es lo que he tratado de hacer en todo este trabajo. Si no lo he logrado satisfactoriamente, o si no lo he logrado del todo, tanto peor para mí. Pero lo hecho hasta ahora, es sólo una parte de lo que he indicado. Espero que éste no sea el último de Pablo de Rokha. Que su carrera creadora no se interrumpa con él. Está en el camino de una síntesis creadora, tanto o más profunda que las anteriores. Pero estoy escribiendo en este momento y el juicio crítico debe considerar la obra artística ya realizada y no la realizable o por realizar. A lo más puede indicar las previsiones posibles y ya lo he hecho en sentido general. Pero el juicio crítico sólo puede abarcar y erigirse en una base que va desde los primeros escritos conocidos de Pablo hasta su libro actual, con el poema agregado a última hora sobre el "Sputnik". Desde este punto de vista, puede y debe encontrarse una tipicidad y características que las distingan de las obras de los demás poetas del presente y del pasado. Y no como método de comparación, de medición, aunque éste, naturalmente, exista pero sólo en forma superficial. Debe ser por la consideración de la obra misma, de la personalidad del poeta, de los distintos ambientes en que vivió y frente a los cuales reaccionó. En una palabra, es necesario establecer una tipicidad y unas características, de acuerdo con lo típico y característico de las largas y distintas épocas en que el poeta ha actuado como parte integrante de ellas. Por la magnitud de su obra y por la aspiración de Pablo de Rokha a ser no solamente nacional, sino también continental, y por sobre todo universal, voy a tener que considerar esas épocas no sólo en su aspecto chileno, sino también continental y universal. Hay que distinguir sin embargo en estos dos últimos niveles. Se puede ser universal, tal como lo escribió Tolstoy, creando perfectamente su aldea. Pero no se puede ser continental en este momento de la América llamada latina o hispánica, Surlandia, como la llamó Pablo de Rokha, con una palabra híbrida y compuesta en la que la segunda es germánica (landia), sin estar en contacto con los problemas americanos y con el principal problema americano de la época; sin haber estado en contacto con

las diferentes etapas, en las que el elemento nacional creador, entraba en lucha con el elemento imperialista. A estos problemas ha respondido Pablo de Rokha y allí está su obra para responder de ello. A esos problemas respondió Winétt de Rokha, su gran compañera, en otra forma, con otro espíritu, pero con igual posición. A esos problemas responden, más o menos, todos los verdaderos artistas americanos, superficialmente unos, más profundamente otros. Pero todos están, en un aspecto o en otro, consciente o inconscientemente, actuando y creando en ese mar de problemas nacionales y continentales.

Pese a la marea cosmopolita, que trata de dar a todo el continente un aspecto uniforme, una mentalidad uniforme, una aspiración uniforme y posiblemente un solo idioma (el inglés), los distintos pueblos y culturas americanas trabajan y luchan para llegar, por el desarrollo de sus culturas propias, no a la unidad superficial del cosmopolita, sino a la unidad efectiva de lo universal. Los marxistas de la URSS entendieron muy bien esto en su enorme labor cultural y fue, justamente, el hoy difamado Stalin, el que dio la fórmula de una forma nacional con un contenido socialista. Eso puede lograrlo solamente la nueva clase, el proletariado. Pese a este cosmopolitismo, ya lo dije, que da cierta apariencia progresista a los centros industriales turísticos, formalmente considerados, Chile y América, con personalidad propia en cada país y en cada región, tenían frente a Europa y algunos grupos asiáticos, y tal vez tienen todavía, una característica: su juventud. La palabra puede ser reemplazada por otras, según los distintos puntos a que se refiera. Juventud en sentido positivo y en sentido negativo. Positivo, por lo que encierra de realización en el futuro. Negativo, por lo ya logrado hasta ahora, en comparación con lo que han logrado colectividades más viejas. Técnicas incipiente en la producción y dura adaptación para asimilar las técnicas importadas. Eso puede lograrse, y se logra, pero a costa de muchos sacrificios y de algunas renunciaciones. Cada uno de estos niveles tiene una propia visión de la vida. Aspira a metas distintas. La de la juventud puede llamarse, con cierta relatividad, bárbara. Bárbara no por la ausencia de cultura, sino por un determinado nivel de cultura. En la época cuyas líneas traté de trazar cuando hablé de la juventud de Pablo de Rokha, la fuerza primordial era el individualismo. El individualismo bárbaro, poderoso, a veces atropellador y a veces generoso, joven. Toda América ha pasado por él. En Estados Unidos, hay un filósofo de él: Ralph

Waldo Emerson. Y hay un gran poeta, también individualista, Walt Whitman. El individualismo de principios de este siglo, en Chile, no era exactamente el de Norteamérica del siglo pasado, pero se le parecía mucho. Y la poesía de Pablo de Rokha, que creó artísticamente esto, fue una poesía joven, bárbara. En ese sentido llamo bárbara la poesía de Pablo de Rokha, desmesurada, fuera de toda clase de medida, enorme, sin detalles combinados, sino presentados de acuerdo con un criterio también joven y bárbaro. Y bárbaro también su estilo, que tiene las mismas características, su lenguaje, que sigue el mismo cauce, su concepción de la poesía, su concepción de la lucha y la forma en que él lucha. Bárbaro. Ya hablé más arriba de las pinturas de Rafael y Miguel Angel. Lo hice a modo de analogía explicativa. Una de las características del arte bárbaro es que no sólo posee la fuerza, sino que la luce, la demuestra, no la oculta bajo la gracia. En cierta forma puede ser considerada también bárbara la vida de Pablo de Rokha, su vida cotidiana y familiar. Era la poesía que necesitaba el país y el continente. Y esa barbarie individualista, desmesurada, sigue existiendo en sus poemas, en su contenido y en su forma. Es en cierto modo su conquista. Y esta es la segunda contradicción con el poeta proletario, entre el individualismo bárbaro y lo individual colectivo, es la contradicción, digo, que también espera su conciliación, su unidad, su síntesis, en la obra de Pablo de Rokha.

Siempre he dicho que un crítico no es un profeta, un vaticinador. Creo, sin embargo, que hay previsiones probables. Podrá efectuarse en Pablo, quién sabe, una disolución de su individualismo un poco arcaico, en lo colectivo en cuanto a su espíritu íntimo y al contenido de su obra; pero no sucederá, en cuanto a su forma. Esa la ha conquistado, construido, creado a dentelladas, echando en la balanza toda su vida. Es su logro final y creo que no la abandonará, porque al hacerlo se abandonaría él mismo. Con esto no sostengo que en esta personalidad, poderosa y dura, no pueda aparecer un rasgo de autosuperación, como, según Romain Rolland, aparece un rayo de piedad en la terrible misa en Re de Ludwig van Beethoven. Será la autocomprensión y superación de la posición vital, pero no de la forma, ya que, en contradicción a las teorías de De Rokha, no creo que cada contenido tenga su forma propia. Contenido y forma son contradictorios condicionados por diferentes procesos. Suponer lo contrario sería suponer que están solos en el mundo. Pero no es así.

He tratado de delinear la principal contradicción específica en la personalidad y en la obra de De Rokha. La contradicción que aún existe aunque en vías de superación. Ella existe en todos. No sólo en De Rokha, no sólo en los artistas, no sólo en la pequeña burguesía. No existe esa contradicción específica que es esencial en Pablo, sino otra derivada de su temperamento, su medio social y su ambiente. Existe en Picasso, existió en Eluard. Existe en Aragón, existe en Carlos Chaplin. La vida, ya lo dije, es un fluir de contradictorios que se unen y vuelven a crear contradictorios. Carlos Chaplin, que no puede entrar a EE. UU. y que fue víctima del maccarthismo, tiene ciertos puntos de contacto con Pablo de Rokha, aunque tiene la diferencia profunda de que la mayor parte de la obra de Chaplin combate con el humorismo, y De Rokha combatió y combate por la exaltación, por la fuerza.

De la pasada obra de Pablo de Rokha, y aún de la relativamente actual, diez años de distancia más o menos, surge la poderosísima creación del país y del continente, tomados en su profundidad, creados en su tipicidad y con sus detalles característicos. He pensado muchas veces en la posibilidad de la siguiente prueba: leer a un extranjero que no sepa de Chile más que lo que toda persona semiculta debe saber, sin mayor profundidad en el conocimiento; leer, digo, la *Epopeya de las Comidas y las Bebidas de Chile*, y cualquier otro poema de otro autor de mucha fama, de mucha nombradía. El que él escogiera. Estoy seguro que el extranjero tendría conciencia de una naturaleza nacional y de un modo de vivir nacional, de un paisaje natural y de un paisaje humano, por el poema de Pablo de Rokha y no por el otro. Y eso es un enorme mérito.

Cuando en 1953 publicó su *Antología*, cosecha de su enorme labor de más de 40 años, la aparición de este libro capital pasó en silencio. Yo también callé por razones que Pablo conoce. Vergüenza para todos. No se pronunció ni un juicio favorable ni un juicio adverso. Nada. La malla del silencio, las envolventes murallas de humo, estaban en pleno apogeo. Ni los enemigos chistaron ni los amigos dieron su paso adelante. La *Antología* no existía. Tuvo aún menos suerte que *Los Gemidos*. Infamante manera de tratar de ahogar no sólo a un hombre sino a una obra, más de cuarenta años de vida duramente bregados. Con Pablo se ha adoptado ese sistema. El silencio, o la injuria y la calumnia, susurradas al oído. El vive, crea, publica, y si él mismo no vende su obra, lector por lector,

nadie quiere darse cuenta de ello. Algunos pequeños bichitos tratan de criticar los pelos que están bajo la cola, y aún eso lo hacen con perfidia y con citas truncas. Sigue siendo el jaguar solitario del pantano.

La obra de De Rokha está en pleno desarrollo. El cree haber llegado al fin. Yo espero que no. El cree que éste es su último libro. Yo creo que no. La consigna del mutismo se ha roto en parte. Se ha cuarteado. Se está deshaciendo en Chile y en América. Ciertamente es que Pablo de Rokha tiene grandes errores, enormes errores prácticos y teóricos, que él posiblemente está dispuesto a reconocer, pero no a la manera del Emperador Enrique, ante los muros de Canossa. Ya ha reconocido su posición frente al psicoanálisis y lo arracional en el arte. Lo ha reconocido, como hombre y como artista. No niega lo que ha hecho ni lo que ha escrito, porque ningún hombre, digno de tal nombre, niega su vida: LA SUPERA. Reconoce lo errado y escoge lo que le parece más justo. Es necesario crear las condiciones para que Pablo de Rokha, hostilizado, silenciado, mal atacado, se ponga en el plano sereno de la autocritica. Esas condiciones debían haber sido creadas hace tiempo. Pero no han podido serlo porque una araña, desde su agujero, tejía sus telas de silencio y de mentira. Tal vez ahora sea la ocasión. O se presentará la ocasión.