

Antonio de Undurraga

El arte poética de Pablo de Rokha

(continuación)

II

Le concibe como Renan, cual un héroe surgido de entre los esenios, y talla con los labios del Hijo del hombre, una estatua relampagueante.

Entonces, *el estilo, la palabra ya vislumbrada* en «Heroísmo sin Alegría», aquí se torna épica y, simultáneamente, imprecadora.

Su verbo, en este libro, golpea los últimos, los más insospechados límites. Hay en él páginas de una tensión, de un élan espiritual tan tenso e intenso, que sobrecogen como una intangible fuerza, porque en Cristo consume una corporeidad heroica, en forma entrañable: «Afirman que amaba y es locura, no amaba; el amor no partía de él hacia un objeto, fin o destino, no partía ni venía; estaba.

Por eso no buscaba el hijo, su hijo, no buscaba el hijo ni la materia, ni la palabra, ni la figura del hijo, ni tenía padre, ni tenía madre, y comenzaba, agonizando, en él, muriendo en él, y estaba cortado y pegado y tronchado y clavado al mundo, de tal manera, que no podía querer sus objetos, sino su sentido, su volumen, su designio.

Y, he ahí, por qué, entonces, no murió por él, ni por el

hombre, ni por el hijo del hombre; murió por el engrandecimiento de lo heroico; murió así, porque es menester que mueran así, los hombres-campanas, los hombres-colinas, los hombres murallas de la existencia».

«Yo soy el camino, la verdad y la vida», y era la lágrima de Dios; Pilatos oía el mundo, veía el mundo, y el océano del mundo; sentía como crujía; su corazón clamaba por el Imperio, y las ruinas romanas—blanqueando al sol usado de todos por todos los vientos—aumentaban la cantidad dolorosa; «Yo soy la verdad», «Yo soy la verdad»; entonces, lloraron los esqueletos, enjugándose toda la sombra». (55),

Las paradójicas y endebles afirmaciones de Nietzsche en lo que concierne a la valoración del pueblo—agrio mal humor de solitario, en último término—son superadas, a breve plazo, por Pablo de Rokha, porque éste vive en perdurable contacto con un poderoso manadero bíblico y, a su vez, con una existencia dura y jocunda.

Aquél, por su parte, no dejaba de añorar la sociabilidad, lo gregario. Mas, no veía por ningún sitio los heraldos anunciantes de dicha buena nueva; por el contrario, su acción la detenía. Sin embargo, nos dice: «Sentado espero rodeado de tablas viejas rotas y también de tablas nuevas medio escritas. ¿Cuándo llegará mi hora?—la hora de mi descenso, de mi declidencia; porque quiero volver a estar en contacto con los hombres. Es lo que estoy esperando, porque antes tienen que venir los signos que me anuncien que mi hora ha llegado—el león riente con la bandada de palomas. Entretanto me hablo a mí mismo como uno que tiene tiempo. Nadie cuenta nada nuevo; por esto me cuento a mí mismo». (56)

¡Y cuán sorda fué su hora! Su tiempo se anegó en la locura y, a su vez, fué estrangulado por ella. El puente que le con-

(55) Obra citada, pág. 89.

(56) «Así hablaba Zaratustra», pág. 242.

dujo a la eternidad, fué también igualmente sordo. Y tras él quedó—y he aquí lo doloroso—una plaga de escritorzuelos soberbios, anárquicos, solitarios y sabiamente inútiles. El mismo de Rokha, aun porta algunos resabios: el mal molusco adherido a la sabia quilla.

Pero el profeta bíblico—contrariamente a Nietzsche—se habla a sí mismo, como ése que en el presente carece de tiempo. El destino de su pueblo les obsesionaba; tenían ansia y prisa de proyectar y desatar sobre él, ora en los caminos y las plazas, ora en el templo y las polvorientas posadas, el candente turbión de sus palabras. Cristo vivió urgido de tiempo y de espacio. Los poderosos, los fariseos y los enemigos del pueblo, se empeñaban en cercenarle los días, las horas y los minutos, como si fuesen oro de la más alta ley, porque cada día, cada hora y cada minuto en los labios de un profeta, era un peligro de renovación social inminente. Por ello, San Mateo nos da testimonio de que: «oyendo los príncipes de los sacerdotes y los fariseos sus parábolas, entendieron que hablaba de ellos. Y buscando como echarle mano, temieron al pueblo; porque le tenían por profeta». (57)

Pero al hablar de la profecía y el profeta, entes absoluta y hondamente populares, es preciso traer a colación la voz del apóstol Pablo. Su entendimiento, universal, escueto, pleno de rigor jurídico, señala el valor de lo profético con lengua cívicamente romana. Coge como hito de comparación para calificar al profeta, el poligloto: «...el que profetiza—nos asegura—habla a los hombres, para edificación, y exhortación, y consolación. El que habla lengua extraña a sí mismo se edifica; mas el que profetiza edifica a la iglesia. Así que quisiera que todos vosotros hablaseis lenguas; empero más quisiera que profetizaseis; porque mayor es el que profetiza que el que habla lenguas, si también no interpretare, para que la iglesia tome edi-

(57) S. Mateo, cap. 21, 45 y 46.

ficación. Ahora, pues, hermanos, si yo fuere a vosotros hablando lenguas, ¿qué os aprovechará, si no os hablare o con revelación, o con ciencia, o con profecía, o con doctrina? (58)

He aquí por qué la postura anti-burguesa e imprecadora de Pablo de Rokha, transida de doctrina y conocimientos, que va en derechura hacia la exhortación de los timoratos y que denuncia la injusta posesión de la riqueza por un menguado séquito de astutos, tiene mucho de profético y de hermandad con las palabras de los profetas judíos, en especial con Micheas. Habacuc, Zacarías, el apóstol Santiago, etc., que, en singular manera, denuncian la decadencia hebrea y sus causas.

Micheas exclama: «Yo empero estoy lleno de fuerza del Espíritu de Jehová, y de juicio, y de fortaleza, para denunciar a Jacob su rebelión, y a Israel su pecado.

«Oíd ahora esto, cabezas de la casa de Jacob, y capitanes de la casa de Israel, que abomináis el juicio, y pervertís todo el derecho; que edificáis a Sion con sangre, y a Jerusalén con injusticia.

«Sus cabezas juzgan por cohecho, y sus sacerdotes enseñan por precio, y sus profetas adivinan por dinero; y apóyanse en Jehová diciendo: ¿No está Jehová entre nosotros? No vendrá mal sobre nosotros». (59)

Y el apóstol Santiago, en su epístola universal, como lo enunciáramos, sólo corrobora estas palabras; «Ea ya ahora, oh ricos, llorad aullando por vuestras miserias que os vendrán. Vuestras riquezas están podridas; vuestras ropas están comidas de polilla. Vuestro oro y plata están corrompidos de orín, y su orín os será en testimonio, y comerá del todo vuestras carnes como fuego. Os habéis allegado tesoro para en los postreros días. He aquí el jornal de los obreros que han segado vuestras tierras, el cual por engaño no les ha sido pagado de vosotros,

(58) 1.^a Corintios, Cap. XIV, 3-4-5 y 6.

(59) Cap. III, 8-9-10-11 y 12.

clama; y los clamores de los que habían segado, han entrado en los oídos del Señor de los ejércitos». (60)

Los profetas venían del pueblo y a él consagraban su palabra; y si los hubo salidos de las altas clases sociales, como el apóstol Pablo, debieron hacerse pueblo, donando por entero a un ideal de redención material y espiritual, su voz, su sangre, sus existencias, todo el ser. Y, sin duda, el rol más grande de todo destino profético es la redención: sin ella resulta fallido, inútil. En ella el yo, el ego del profeta se multiplica en el pueblo y encarna sus padecimientos, pesa y sopesa la ajena zozobra y desgracia. Entonces, el yo adquiere su plenitud máxima, casi diríamos su función multitudinaria:

«las anchas, obscuras masas sociales—nos expresa Pablo de Rokha—[atropellan mi vocabulario, el resentimiento, el rencor esencial de los oprimidos y los explotados del mundo, lo echa mi lengua, expresándolo, afuera, y el pecho de negro de los esclavos, lo hablo, plantando una rosa blanca en el poema;» (61)

En idéntica fuente bíblica encontró Guillermo Blake, el ciclópeo puerto de matrícula para sus «Prophetic Writtings» y casi todas sus obras. Su persona, en este sentido, resulta casi un puente único de enlace entre los profetas hebreos y los modernos, anti o arreligiosos, y eufóricos de anhelos liberadores.

En Pablo de Rokha, se da, con segura fiereza, esta herencia de Blake; del mismo modo en las páginas de Nietzsche. De Rokha en «Escritura de Raimundo Contreras» (vale la pena insistir en esta palabra «escritura», con que intituló su volumen) y en otros libros suyos, como «Morfología del Espanto»,

(60) Cap. V, 1-2-3 y 4.

(61) «Morfología del Espanto» (1942). poema intitulado «Demonio a caballo».

plantea problemas similares de exaltación, de élan y libertad vital, que en mucho nos evocan a Blake. Mas, aunque multipliquemos las citas (pues, estudiar a un poeta, en relación con otros, sin hacer uso de ellas es como pretender tomar conocimiento de una ciudad con sólo haber volado a dos mil quinientos metros sobre su solar), es indispensable oír lo que nos dice el gran poeta inglés en el segundo capítulo denominado «Profecía», de su poema «América»: «He lanzado los despojos de la Religión a los cuatro vientos, como un libro roto, cuyas páginas nadie recogerá, y que se pudrirán sobre las arenas del desierto, y se consumirán en los abismos sin fondo, para que los páramos se cubran de flores, para que los abismos se retiren a sus manantiales, para que la dicha ardiente se renueve y la bóveda de piedra se rompa, y para que la pálida lujuria religiosa, que busca la Virginidad, la encuentre en una prostituta, y halle en la honestidad de vestidos groseros la pureza inmaculada, aun habiendo sido violada en su lecho por la mañana y por la noche. Porque todo lo que vive es santo y sagrado. La vida posee su alegría en la vida misma, y el alma del dulce goce no puede ser manchada nunca. Las llamas envuelven el globo de la tierra, mas no consumen al hombre, que camina por entre los fuegos del deseo, cuyos pies se convierten en bronce, sus rodillas y muslos en plata, y su pecho y su cabeza en oro». (62)

Mas, ¡ved cómo las palabras de Blake, proferidas pensando en América, tenían capacidad profética, cómo estaban cargadas de futuro!

Sólo poetas nacidos en este Continente, han sido capaces de lanzar las voces más profundas y renovadoras. Voces lanzadas hasta el extremo en que, literatos españoles de la generación de 1898 y algunos grandes académicos y retóricos de la hora contemporánea, han debido confesar su desazón y descon-

(62) «Bodas del Cielo y del Infierno», pág. 189, Ed. Mundo Latino, Madrid, 1928. Traducción de Edmundo González-Blanco.

cierto ante estos nuevos hombres, ante un Pezoa Véliz, un Vicente Huidobro, un Pablo Neruda o un Pablo de Rokha que nos dice: «soy yo y no soy yo, quien hablo, porque habla la bestia en celo, habla la vida y todas las formas de la vida, habla la cópula brutal de la naturaleza animal, mineral, vegetal, todo y uno y todo, acoplándose y desgarrándose en la gran orgía del amor, y habla el mundo, relacionado y encadenado a su límite; (63)

Pero lo popular, no sólo se da en función de lo profético o de la ortodoxia marxista, en la obra de Pablo de Rokha. Se da también en una eficaz sublimación del ambiente.

El poeta involucra los hombres, las cosas y las costumbres de Chile; involucra las particularidades lingüísticas que el idioma español ha debido coger al ser hablado por una nueva raza, la chilena, que si bien es reducida en lo que concierne al número, es personal y compacta desde el punto de vista etnográfico, compacta porque aun no se han puesto en práctica los absurdos planes de colonización que hoy se estructuran y que no son sino la resultante de monstruosos complejos de inferioridad y de desconocimiento de nuestra valía. Desconocimiento que ha llegado hasta el extremo que sólo contadas personas saben, dentro del territorio de la República, que nuestros grandes poetas contemporáneos han creado la más alta poesía de todo el Hemisferio, en la hora presente. He ahí por qué estas palabras nuestras han de rebotar en muchos muertos labios, con dejo a patriotismo vacuo, a gong alucinado, a pesar de ser tan solo una verdad elemental en nuestra posición de internacionalistas.

Como en el caso de Carlos Pezoa Véliz, lo popular chileno en la poética, de Pablo de Rokha, está encarnado en un retablo, en una galería de personajes que son genuinamente pueblo. Y es así como en calidad de anónimos fantasmas engendrados por

(63) Del poema intitulado «Demonio a Caballo» de «Morfología del Espanto».

una fuerte linterna mágica, desfilan por los libros del poeta: «el rucio Carioca»; «Ignacio», su padre; «don Tomás, el preceptor»; «la tía Clorinda»; «don Custodio»; «la Flora Farías»; «la beata doña Rosario»; «el cura don Liborio»; «el poruña Abdón Madrid»; «la tonta Martina»; «el compadre Anacleto»; «Juan de Dios Chaparro»; «la tía Zoila y la tía Julia»; «el Coronel»; (64) «Ciriaco Contreras» (65); «Raimundo Contreras»; «Corina González»; «la Julieta y la María»; «la Carmen Gómez—que parece lloica—y tiene gruesas y negras las trenzas sobre la pechuga de diamante»; «la rubia Lucía—lánguida como yegua gorda»; «Rosalia—la colorina—la que es semejante a una frutilla de julio»; «la negra Marina—pálida—como mula nueva»; «Gumercindo Fuenzalida», etc. (66)

En «Morfología del Espanto», su último libro (1942), nos sigue enumerando esta entrañable galería suya, de anónimos entes provincianos:

«El caballo de madera, bebió todo el vino del mundo,
y un pájaro boreal, la soledad del año picotea o azota y humi-
[lla con su sable,
la mujer desnuda, sin embargo, de estar desnuda, está helada;
una enorme hoja de Otoño, pone su huevo de oro, y llora, por-
[que le mataron todos los hijos;
don Ignacio, don Celedonio, don Jacinto, don Juan Zamora,
ya no van a tomar chicha bendita con charqui asado, en la pia-
[nola de la María Rosalba, cuando los paraguas parecen
[banderas de naufragio,
porque todos están sin boca callados y podridos en el estómago
[del pretérito». (67)

(64) Del poema «Satanás».

(65) De «Suramérica».

(66) «Escritura de Raimundo Contreras».

(67) «Morfología del Espanto», «Sancho Rojas, capitán del Sur, define los actos mágicos».

Este prisma de su poesía ha traído, sin duda, una faceta criollista, popular de alta ley, a nuestra literatura. Pablo de Rokha, ha realizado con su manera tan chilena, más propiamente chilénísima, lo que daremos en llamar su «plebeyismo literario», por medio del cual ha introducido en el gran poema todo el decir, toda la gala y aroma que encarna el verbo típicamente creado por los labios de un pueblo:

«Caballero del Mataquito, es decir, roto de la pata rajada,
 [chileno de guargüero de cóndor,
 capataz de gañanes, carrilano, peón del Norte, carretero, aman-
 zador de los potros de fuego del fundo de Esquilo, poeta,
 obrero de las minas de toda la vida, trillador y viñador enfu-
 [recido,
 tomo mi trago de ortigas, en mi callana o en mi calabaza, gran-
 [demente laborada, en mi canco de barro,
 y mi corazón curicano, relincha, pateando de entusiasmo» (68)

Espronceda fué el primero en intentar esta manera lírica en su poema «El Diablo Mundo», poseído tal vez por semejantes ideales y afinidades multitudinarias, que hicieron majestuoso su ingreso en el Parlamento español, en calidad de diputado. Empero, la tentativa degeneró en gran poesía cívica:

«¿Pensáis tal vez que los robustos quicios
 Del mundo saltarán si a prisa anda,
 Porque son torpes vuestros pasos viles
 Tropel asustadizo de reptiles?

o, simplemente, en pedestre fracaso:

(68) «Morfología del Espanto», «El Huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes».

«Yo dije que era viejo, ahora no digo
Que no sea joven. —Id y el diablo os lleve.
—Y ahora se me va... —Sois un bodigo.
—Con más de cuatro meses que me debe.
—Vos os contradecís, —Me contradigo
Y no me contradigo. —Que lo pruebe,
Gritaba el chusco de la faz burlona;
Idos, buen hombre, a reposar la mona».

Sin embargo, ese hálito popular, provinciano y rural, auténticamente plebeyo, que ilumina ciertos estadios de la obra de Pablo de Rokha, también encuentra su paralelismo y expresión, en el modo como surgen de su obra el amor, la mujer, lo sexual.

En «Heroísmo sin Alegría», ya se pronuncia abiertamente sobre este tópico, cotidianamente eterno, banal o, simultáneamente hondo. Expresa: «La amistad de dos amigos asume, puede y debe asumir una gran nobleza cuando el tercero no es una mujer, porque una mujer como un abismo, podría dividir el mundo. Por eso las admiro y las desprecio. Añadamos que la mujer sólo es noble cuando pare ¿y cuando llora?, cuando llora es temible». (69)

En efecto, a esta altura de su labor creadora (1927), su pensamiento es congruente con el de Nietzsche: «En la mujer todo es un enigma y todo en la mujer tiene una solución, que se llama el embarazo.

El hombre es para la mujer un medio: la finalidad es siempre el niño. Pero ¿qué es la mujer para el hombre?

Dos cosas quiere el hombre verdadero: el peligro y el juego. Por esto quiere a la mujer, que es el más peligroso de los juguetes,

El hombre debe ser educado para la guerra y la mujer

para el descanso del guerrero. Todo lo demás es una locura». (70)

En «Escritura de Raimundo Contreras», el amor asume un aliento fortísimo, audazmente primitivo; todo es dicho sin eufemismos, con naturalísimo desenfado, con verdadero júbilo ritual y vital. En él asume un rol céntrico, de relevante importancia, el primitivismo que tantas veces hemos señalado en su arte poética. Su lectura se nos abre, en este aspecto, como una confirmación de aquellas palabras en que Darwin dice: «que el execrar de la impudicia y de las aberraciones sexuales es una «virtud moderna» propia de los países civilizados y desconocida por completo del hombre primitivo». (71)

Pero ante las aberraciones, su pensamiento es genuinamente bíblico, de implacable fustigación hacia el sodomita, como ente social y literario, por cuanto su primitivismo es gótico o fuertemente patriarcal.

Del mismo modo, una expresión muy capital del sexo en su obra, es cierta tendencia al sadismo y masoquismo simbólicos. En el tercer ciclo de su arte, la blasfemia se da asociada a determinados elementos sexuales y el hecho de complacerse el poeta en precisar estas correlaciones, es un testimonio más de nuestro aserto:

«Si me atropello y me aflijo y me atraganto, atorándome de sangre tremante, es que me atracan la garganta, los viejos pueblos, las razas ancianas y sus tribus, los añejos clanes que inquietan, que exigen expresión en mi palabra,

y aquel clamor mundial que irradio, es la voz abandonada de los viejos cultos, las antiguas creencias, los viejos mitos y las culturas deshabitadas; el culto del sol y del

(70) «Así hablaba Zaratustra». edición citada, pág. 93.

(71) Citado por Iván Bloch, «La Vida Sexual Contemporánea», página 20. Ed. Cultura, Stgo. de Chile.

falo y del triste himen de las vírgenes, el culto de los muertos y los sueños, el culto de la antropofagia sanguienta y del sacrificio de la Misa, masoquismo, mística del asesinato, gran orgía sexual, el culto de la vaca, del andrógino, de la luna y de la culebra, el culto de las cocinerías de Esculapio, a cuya gran cebolla, tremendamente, convergía la defecadera de Júpiter, el culto de los números y el fuego, el culto animal de la comida y el acoplamiento, y el terror infantil de los

pretéritos dólmenes druidas, la religión acuchillada del sacerdote eunuco, legislador sagrado, divinoide, y ejemplar tabú de aquella gran casta macabra;» (72)

En suma, hay fuertes enlaces entre estas expresiones y lo que los sexólogos denominan el «satanismo». Bloch, dice: «Como última forma del sadismo simbólico puede considerarse la «blasfemia por motivos sexuales», o sea, el «satanismo», que tanta preponderancia tuvo en la Edad Media y hasta su culto especial en la «misa de Satanás», en la cual la misa religiosa halló una parodia obscena y sacrílega en la que abundaban las más indecentes facciones sexuales. Según Schwäble se celebran todavía esas misas obscenas en dos sitios en París, y describe minuciosamente una de ellas en una casa de la calle Vaugirard». (73)

Mas, yendo a un acápite anterior, se puede decir que hemos meditado con parsimonia sobre aquel yo de Pablo de Rokha, que se ejerce en función caballeresca, redentora, casi como aquel otro yo del caballero de la Mancha.

Mas, ya que hemos llegado al pie de la magna estatua del idealismo latino del siglo XVI que, por tan heroicamente lati-

(72) «Demonio a Caballo».

(73) Ivan Bloch, obra citada, pág. 150.

na, fuera universal, nos cabe intuir que en el Caballero de la Triste Figura, la individualidad se frustra ante el orto y plenitud de la vida renacentista, ayer; y aunque sean plurales las modalidades y diversos los ámbitos, hoy, también se frustra la de nuestro oscuro y muy noble caballero del Mataquito, el hidalgo de Rokha, ante la vida y el crepúsculo burgués de la primera mitad de nuestro siglo XX.

Empero, seríamos superficiales si creyéramos que el poeta halló la plenitud, la ficha perfecta, en su función redentora y caballeresca. No. Si en él no se verifica el sentimiento trágico de la vida de filiación unamunesca, por cuanto no nos dice nada acerca de la existencia de un anhelo de inmortalidad individual, hay sí, la angustia del conocimiento que, en determinados instantes, le coge y arrasa el ánimo, llenándole de pavor. En «Demonio a Caballo», plantea el ciego círculo, el vacío tremendo y absoluto en que a veces flota su yo, primitivo y pujante:

«Por entre mundos, entre muertos, entre
edades que destilan suerte y vientres de siglos, en verde aceite
de eternidad, amontonados,
navego, a mil estadios de mí y mí mismo, solo.

No entiendo cómo soy, ni en dónde soy, ni cuándo soy, ni
soy o yo soy otro, distinto, universal, acumulado, ab-
sorto con mis águilas;
abajo, un mar vestido de culebra, mordiendo un crucifijo
incendiado, un dios de épocas y piedra,
medio a medio, un tubo de llanto, de luto de atardecer, y,
encima, una gran estampa de caballero degollado, desde
la cual aúlla un discurso, con chaleco de temporal,
echando los 7 relámpagos reglamentarios, por adelan-
tado;

¿qué significa escribir lo que significa escribir, si ignoro si
estoy muerto o estoy muerto, o soy un antiguo muerto,
vendido como esclavo, a una antigua reina de cera?
no, empuño mi cabeza y se la arrojé a los leones;
¿a cuál persona me refiero, cuando afirmo que la inmorta-
lidad me rasguña las entrañas como un rifle quebrado?

No me parezco, soy un campo de batalla, un antiguo edi-
ficio amarillo, construido en los desiertos de Abraham,
un potro de oro, un soldado enormemente romano,
gritando adentro del traje de acero, con un gran gusano de
fuego en toda la boca,
y a quien le emerge una humareda roja desde el pelo del
pecho, formado de peñascos milenarios y una gran cos-
ta druida;
me pienso y pienso un volcán de licor extinguido, un la-
garto decapitado, besando a una paloma de provincia,
un león entre dos banderas,
por adentro de mi ser aúllan los monos furiosos y las mon-
tañas recién paridas,
un clamor gutural de animales, la bestia de dios, tremenda
y alucinada, huyendo de la catástrofe cósmica y el
orangután horriblemente triste, porque deviene hom-
bre». (73 a)

He aquí al poeta presa del espanto, mas, el suyo no viene
de fuera, no es el que portan los dioses ni los guerreros, no es
el espanto que profetizara Jeremías: «He aquí yo traigo sobre
ti espanto, dice el Señor Jehová de los ejércitos, de todos tus
alrededores; y seréis lanzados cada uno en derechura de su ros-
tro, y no habrá quien recoja al errante». (74)

(73 a) Poema citado, primera parte.

(74) Jeremías, cap. 49-5.

Su espanto viene de él, de su primitivismo, de su *vitalidad trágica*. Hay un instante en que su tentativa de psiquis en trance de superhombre, de hombre que ha hecho tabla rasa de las ancestrales creencias de su raza, hay un instante en que este ex católico, se sobrecoge y como un hombre primitivo o patriarcal, se lanza en busca de plenitud y de sosiego, a través de los mitos, las liturgias y las edades; se remonta a lo bárbaro, a la Mesopotamia, a la Edad Media, y crea una epopeya individual, relampagueante, espantable; hay instantes en que este chileno ampuloso y desolado, está trabajando un arte tan doloroso como el del humilde polinesio que talla sus nativos ídolos o toromiros, en estáticos bloques de piedra.

En ambos se ejerce lo mudable, lo cósmico, lo inextricable, la epopeya del yo primitivo ante los elementos, ante el misterio que, desde el punto de vista del conocimiento, ha hecho herméticas nuestras vidas e ignoto nuestro destino y ensangrentado vivir: —«yo no entiendo la naturaleza—nos dice en «Demonio a Caballo»—el horrendo y esencial misterio de la brutalidad desencadenada, el corazón inocente y asesino del mundo, el átomo de sangre, en sangre concebido y en cuchillas y gargantas...»

He aquí el instante en que los constructores de la catedral gótica, llagados de dudas y sobrecogidos por el terror y lo cambiante, optan por esculpir las gárgolas.

He aquí por qué Pablo de Rokha, ante lo transitorio y mudable, busca para su estilo punto de apoyo en el equilibrio de los contrarios, en lo paradójico, al modo de Blake y Nietzsche: como el artista primitivo, por su parte, reúne lo mudable en lo geométrico, la línea, lo abstracto; y he aquí también por qué Nietzsche, Blake y de Rokha, en sus respectivas áreas creadoras, optan por el mito, por la prosopopeya, por la metáfora, en suma, los materiales poéticos más abstractos y fijos.

Y es así como, ora el dolor, ora el horror, afincan sus re-

lucientes raíces en el ánimo de nuestro poeta. En el poema «Satanás» oídle:

«agarro mi sombrero,
y es dolor,
agarro mi palabra,
y es dolor—y *es dolor* mi sombrero y mi palabra,
dolor, dolor caído de las bocas de los mundos, dolor, dolor,
trizado de verdades continentales
camino, yo camino,
y mis huesos ignoran, como se anda andando,
tiempo sin canciones,
y la culebra literaria y española:
automóvil de ceniza,
árbol con gusanos en el cerebro,
y frutos calientes,
sol de herrumbre, empavesado, en la caída estrafalaria,
cosas de solos», (75)

Y aunque haya acaecido un lapso de quince años, dándonos un severo testimonio de su unidad estilística, en el poema ya citado «Demonio a Caballo», la frondosa gárgola épica de su obra, nos expresará:

«Horror de pensar, horror de vivir, horror de crear, horror de
morir, horror de engendrar, horror de amar y de todas
las cosas,
horror de escribir y no escribir, horror de la naturaleza, horror
del ser humano, horror como individuo, horror como
sociedad, horror como universo, horror de la verdad, la
bondad y la belleza,
horror de horrores todo, porque todo pasa y nada subsiste, si-
no el horror del horror y la nada vacía,

(75) Obra citada, pág. 4.

horror de la felicidad, horror de la inmortalidad, horror de la celebridad, horror de la tristeza y horror de la grandeza y la miseria social y la miseria psicológica y la miseria moral, horror del pasado, horror del futuro, y horror de todos los pobres del mundo, horror de *los explotados* y horror de los *humillados* de la tierra,

horror de los que no nacieron y murieron, horror de los muertos y los hijos de los muertos y los hijos de los hijos de los muertos, y los hijos de los hijos de los hijos de los muertos,

horror de los niños, horror de las mujeres, horror de los viejos, horror de las naciones, los pueblos, los países, que son engendrados en el horror y vegetan en el horror y son destruídos en el horror, y encima del horror perecen, gritando, a caballo en sus intestinos;

horror de estos horrendos hechos del horror que, horrorizado, yo formulo.....»

A través de las palabras e incisos de este ensayo, hemos dilucidado varias de las fuentes creadoras de Pablo de Rokha, vale decir, hemos descubierto algunos de los caracoles petrificados existentes en las vísceras de la azulada montaña, y que nos dan sendas referencias sobre su génesis, sobre el enigma de toda creación, ya geológica o poética.

Mas, porque ya hemos penetrado un adarme en el misterio de su poesía y en la quilla de fuego de su ser, ahora nos incumbe valorar su estilo, su técnica en sí, casi diríamos, la fórmula de su poética.

Sin duda, el eje de su arte está en el equilibrio de los contrarios, en función de un arte dionisiaco. En síntesis, el reino de lo opuesto, pero que se correlaciona; el reino de la paradoja (lo aparentemente contrario, pero que en realidad no lo es). Nietzsche llevó al área de lo filosófico, con acelerada pasión, esta postura humana frente a la vida y los dominios de lo estético. En «Los Siete Sellos», afinado en este equilibrio, ex-

presa: «Si alguna vez bebí a grandes tragos del espumante jarro de especias y tisanas en el que todas las cosas están bien mezcladas:

Si mi mano mezcló alguna vez lo más lejano y lo más próximo, el fuego y el espíritu, el placer y el dolor y lo peor y mejor:

Si yo mismo soy un grano de aquella sal redentora que hace que todas las cosas se mezclen bien en el jarro de las tisanas,—porque hay una sal que liga lo bueno, lo malo: lo peor también es digno de servir de especie y de hacer desbordar la espuma del jarro:—¿cómo no he de sentirme presa de ardiente celo amoroso de la eternidad y del anillo nupcial de los anillos —del anillo de la vuelta eterna?» (76).

Edmundo González Blanco, en la introducción del libro de Blake, «La Boda del Cielo y del Infierno», nos precisa la concepción de lo antagónico en el orbe espiritual de este poeta, manifestándonos que hay una idea central que penetra todos los aspectos de la cosmogonía de Blake, «como una espina dorsal, entrando a componer los filamentos de una urdimbre firmísima. Es la idea madre de «The Marriage of Heaven and Hell», la idea que coloca a Blake, no más allá del bien y del mal, como Nietzsche, sino en el punto de conjunción de ambos términos. El bien es una metamorfosis del mal, y el mal una metamorfosis del bien. No de otro modo la vida es una metamorfosis de la muerte, y la muerte una metamorfosis de la vida. Dios es a la vez bien y mal, vida y muerte, y el hombre, que forma un solo ser con Dios es también ambas cosas conjuntamente» (77).

Las analogías de pensamiento entre Blake y Nietzsche, por un proceso casi matemático en los planos del intelecto, tuvieron como resultante, congruencias, aires estilísticos, comunes

(76) «Así hablaba Zaratustra», edición citada, pág. 284.

(77) Obra citada, pág. 81.

a ambos: «¿Una gota de rocío?—nos dice el último— ¿Un vaho y un perfume de la eternidad? ¿No lo oís? ¿No lo percibís? Mi mundo acaba de hacerse perfecto, la medianoche es también mediodía. El dolor es también una alegría; la maldición es también una bendición, la noche es también un sol,—idos si no queréis que se os enseñe que un sabio es también un loco (78).

Y aunque sería largo y no del caso, señalaros las afinidades estilísticas de Blake con Nietzsche, sólo os citaré dos proverbios del primero en los cuales vibra audazmente su ánimo: «La prudencia es una vieja rica y fea, cortejada por la incapacidad». Empero, el segundo, bien podría haber sido creado por Pablo de Rokha: «El gusano aplastado perdona al carro que le aplasta» (79).

Mas, este equilibrio de términos antagónicos, no es sino la dialéctica llevada a lo estético, a la obra de arte en sí.

Heráclito de Efeso, fué el primero en formular este sistema, en términos que encierran una intuición egregia: «Todas las cosas se hacen por contrariedad (alude a los términos contrarios o antagónicos) y todas fluyen a manera de ríos» (80).

He aquí el germen de innumerables concepciones dialécticas que, en el curso de los siglos, van a desembocar en la cátedra y en los labios de un maestro máximo, en la filosofía de Hegel. El absoluto de este filósofo, como lo constata sagazmente W. T. Harris, «no tiene realidad sino en el proceso de la naturaleza y su personalidad no es actual sino en las personalidades históricas» (81).

Como es obvio, el método que está al servicio de esta concepción es el llamado dialéctico, único adecuado a la razón in-

(78) «Así hablaba Zaratustra». edición citada, pág. 388.

(79) Guillermo Blake. «Proverbios del Infierno».

(80) Diógenes Laercio, «Vidas, Opiniones y Sentencias de los filósofos más ilustres», Perlado, Buenos Aires; 1940.

(81) W. T. Harris, «Hegel's Philosophical Method» en Journ of Spec. Philos, 1874.

manente y su eje espiritual consiste en dejar al pensamiento desenvolverse sin trabas, chocando cada representación con su opuesta y, en tal virtud, qciéndose sucesivamente en otras representaciones.

En efecto, según Hegel, toda posición (tesis) es la negación de su contrario, es decir, todo concepto tiene su contrario en sí mismo, y pasa de este modo por su negación al término antagónico; pero toda negación (antítesis) es también afirmación; el resultado de la negación de un concepto no es la nada, sino otro concepto más positivo, más tangible o concreto que el primero. Pero en este fluir, el nuevo concepto se encuentra por su naturaleza sujeto a la misma contradicción y encadenamiento, imantando o llamando, por así decirlo, a su contrario y negándose ambos en el ámbito de otro concepto, de esta manera verificando su síntesis y, así, sucesivamente.

Por ello, Lenin en sendas notas dejadas por su entendimiento con ocasión de haber leído a Hegel, nos dice, con penetración muy aguda, que la dialéctica no es sino el acto de «coger al contradictorio en su unidad».

En el segundo de estos comentarios, siendo más explícito aún, agrega: «La dialéctica es la enseñanza que muestra cómo los contrarios pueden ser idénticos, tienen el hábito de ser (como ellos llegan a serlo) bajo qué condiciones son idénticos, transformándose el uno en otro, por qué el entendimiento humano no debe coger esos contrarios como muertos, sino como vivos, condicionados, móviles, transpasándose el uno en el otro» (82),

En el prefacio a su libro *Morfología del Espanto*, intitulado «Teoría del Arte Proletario», de Rokha, con relucientes palabras, nos habla de cómo su arte poética está fundada en el equilibrio de lo antagónico y, en esta oportunidad, su verbo.

(82) Lenin, «Leyenda a Hegel», Revista «Multitud», agosto de 1939. Santiago de Chile.

ya pleno de eficacia, no hace sino corroborar lo que en un principio afirmara en «Heroísmo sin Alegría». Expresa: «la antítesis existencial origina mi poesía, que es la voz tronchada de las multitudes y las muchedumbres de mi época, contradiciéndome. Lo blanco total y lo negro total pelean en nosotros; yo me desplazo entre una tesis y una síntesis, entrechocándome con mi propio corazón, y su expresión aguda de antítesis, entrechocándome con la propia lámpara, con todo aquello que creamos, como luz en la gran tiniebla con el esqueleto del pensamiento; en las tinajas de fermentación de mi instinto, están hirviendo juntas todas las formas y las sombras del universo».

En el poema «Demonio a Caballo» del citado libro «Morfología del Espanto», insiste, con relampagueantes labios de poeta, sobre la unidad y el equilibrio de los términos opuestos en su estilo y agrega: «la unidad es mi estilo, es la expresión de lo que nadie conoce, por ejemplo, un león imperial que discute a Kant y usa revólver, un potro en las tinieblas, un tigre furioso, porque el asno de la vecindad se le arrancó con su querida; mi estilo es el caos con ojos, o el cosmos con manos de alacrán de fuego y dientes de demente iluminado, o un emperador con la cabeza cortada, es la matemática esotérica de lo discontinuo, es el incoherente trascendental de la mecánica psicológica, automáticamente gritada ella misma, por ella misma, sin perseguir un objetivo que ignora, desde un punto de partida, que ignora, hacia un punto de llegada, que ignora, ignorando todos los caminos e ignorándose, y *uniendo* lo antagónico».

En «Heroísmo sin Alegría»,—como os dijera en un principio—, planteó Pablo de Rokha, por primera vez una adecuada síntesis sobre la estética del equilibrio de los contrarios, cuidándose de decirnos que esta técnica paradógica, encarnada, hecha obra de arte, viene a ser como: «los ecos enteros de individuos dominantes, valerosos, dirigentes, (que) son caminos autónomos, no códigos».

Empero, a pesar que cita, a modo de ejemplo, veintidós nombres se cuida de no mentar a Nietzsche, ni a Blake y he aquí un vacío que será un motivo de extrañeza para los profanos (por cuanto ambos son arquetipos vitales del arte poética de lo antagónico), mas, no para nosotros, pues, sin duda, hubo un instante en que Blake y Nietzsche ejercieron una tutela odiosa por lo absorbente, sobre el orgullo, la soberbia y capacidad creadora de Pablo de Rokha. He aquí sus palabras: «Hay una obscura gran parábola situada desde «El Apocalipsis», desde «La Tragedia Griega» y aun desde «Los Himnos Rúnicos», aterrizando en el Dante, en el Ruisbroec, en el Goethe, en el Góngora, hasta Joyce, Picasso, Satie, Goll, Rousseau, el Aduanero, hasta Ramón, el hiperbóreo; desde el triángulo y las hieráticas matemáticas delegipcio y la preñada geometría redonda del caldeo hasta Rimbaud, Jacobo y Apollinaire, hasta Cendrars y Tzará; desde los negros, los cúbicos negros de la caricatura tragicosimultánea, sincrónica, trepidante, armónica, desde los cúbicos negros del dado blanco y negro, blanco y negro con el blanco como oposición, como contradicción o como vacío, de ese horrible equilibrio de dos términos contradictorios por contradicción absoluta que produce risa de loco, risa de loco de resorte, ¡ay!, risa de loco de resorte, y es el dominó del alma, desde los cúbicos negros que parecen álgebras de ébano clavadas con huesos de muertos, hasta Cézanne, Matisse, Chagall, Lispzchits, Bourdelle, Van Gogh, Jean Gris, etc., hay una obscura, gran parábola situada por encima de las escuelas y las maneras, que en lo íntimo-íntegro esencial son ecos enteros de individuos dominantes, valerosos» ... (etc., según lo ya transcrito) (83).

Empero, el equilibrio de lo antagónico es una técnica tan profundamente afincada en el estilo de Pablo de Rokha, que se manifiesta hasta en las células de aquél. En efecto, a menu-

(83) «Heroísmo sin Alegría», pág. 23.

do contrapone lo delicado y escaso, a lo pedestre, a lo rudo y vulgar, el cerdo a la piedra preciosa:

«Mr. Briand demuestra que la vieja quijada de la burra de Balaam es verdadera

encarcelando a Scopes,
y no comiendo cerdos con ópalos»;

Y ya que hemos traído a colación una piedra preciosa, creemos que es el instante de señalar la predilección del poeta por ellas. Son en su obra, como lo dijéramos en una de las líneas precedentes, el elemento preciosista que gradúa, que atenúa, que da tonos y semi tonos a su amplio vocabulario integrado a base de palabras consideradas tradicional e intrínsecamente anti poéticas; pero son, además, el sabio elemento de contrapunto para realizar este equilibrio de contrarios, casi celular, el más limitado de su arte poética. Finalmente, creemos que su uso, sumado al material mítico injertado en su obra, procede de la latitud geográfica, con su flora luminescente en que ella ha sido escrita y de una fuente de índole oriental, que tal vez reside en su propio plasma sanguíneo. He aquí algunos ejemplos de éste, su peculiar arabesco estilístico: «Todavía el Maharajá de «Las Islas Cóncavas»—se pone calcetines de diamante» (84): «Los ópalos enamorados arañan la noche y la muerte» (85); «por eso arrastro mis carnes peludas de sueño—encima del país gutural de las chimeneas de ópalo» (86); «és la bruma, la niebla de diamante, tan atrabiliaria», (87); «he ahí el hombre que tiene un ojo, sólo un ojo de diamante serio», (88):

(84) «U», pág. 31.

(85) «U», pág. 43.

(86) «U», pág. 47.

(87) «Satanás», pág. 5.

(88) » » 8.

«...situaciones de diamante...» (89); «...así... rompiendo lágrimas entre esos dientes de diamante ultramarino...» (90); «y la Carmen Gómez—que parece lloica—y tiene gruesas y negras las trenzas sobre la pechuga de diamante—» (91); «la flaquita—que maneja un pescado de rubí—y es como gata de invierno» (92); «tatuado entre sus tinajas—sobre el petate de ópalo» (93); «Juguete de Diamante» (título de un poema) (94); «gesto de piedra—triangulado de diamantes amarillos» (95); «la joya preciosa del ahorcado y del juez y del asesino y de todos los santos—y—que parece signo de rubíes» (96); «camino es-crito en ladrillos de civilizaciones de esmeralda» (97); «comprende que el diamante se ríe entonces» (98); «la esmeralda casada y el navío en carácter indemostrable» (99); «auto sin alas con ópalos astronómicos» (100); «yo salgo de sus calzones de diamante como quien saca la cabeza del río» (101); «el diamante muerto del atardecer capitalista» (102); «y las vírgenes, con su flor de diamante sangriento y egregio» (103); «su juventud de diamante incorruptible» (104); «el árbol de los zafiros da altas páginas de lágrimas» (105); «el lirio de rubí

(89) «Escritura de Raimundo Contreras», pág. 19.

(90) » » » » » 44.

(91) » » » » » 51.

(92) » » » » » 51.

(93) » » » » » 63.

(94) «Escritura de Raimundo Contreras», pág. 65.

(95) » » » » » 70.

(96) » » » » » 71.

(97) » » » » » 83.

(98) » » » » » 101.

(99) «Suramérica».

(100) «Suramérica».

(101) «Suramérica».

(102) «Cinco Cantos Rojos», «Apóstrofe al Fascismo».

(103) «Cinco Cantos Rojos», «Epopeya Española».

(104) «Gran Temperatura», «Canción de Adiós».

(105) «Gran Temperatura», «Empresa Nocturna».

imperial de los enamorados» (106); «Parecen fieras de ópalo, estas señoras de invierno» (107); «trayendo un ternero de inmortalidad, que pestañea, como los ópalos» (108); «el resplandor hipnótico de la sangre sagrada de los ópalos» (109); «y brilla la historia como un diamante rojo» (110); «enterrado entre dulces vientres y vinos de diamante innumerable» (111); «el veneno renacentista, en la azucena de esmeralda y ópalo de las marquesas, que arden perfume y sexo» (112); «y tumbas de niño, que poseen un roble o un sauce de zafiros» (113), etc.

Mas, en cuanto a la fuente de origen que podríamos denominar histórica o literaria de este arabesco verbal en la poética de Pablo de Rokha, tal vez sea Blake, quien en el capítulo intitulado «Visiones de las Hijas de Albión», de su libro «La Boda del Cielo y del Infierno», expresa: «Pero Oothoon tendrá lazos de seda y trampas de diamantes, y eligira para ti doncellas de plata suave o de oro furioso» (114).

Empero, no basta verificar el concepto del equilibrio de lo antagónico, como modalidad estética en relación con la poesía de Pablo de Rokha, para haber delimitado su arte poética, por cuanto en su obra, a menudo están de cuerpo presente, la embriaguez dionisiaca, lo plebeyo y multitudinario.

Y lo dionisiaco está en ella en forma muy principal, porque involucra un sentido genuinamente ebrio, popular y desmesurado, sin excluir lo grotesco.

(106) «Gran Temperatura», «Religión de los Antepasados».

(107) «Gran Temperatura», «Religión de los Antepasados».

(108) «Morfología del Espanto», «Unicamente».

(109) «Morfología del Espanto», «Sancho Rojas Capitán del Sur».

(110) «Morfología del Espanto», «Grito de Masas en el Oriente».

(111) «Morfología del Espanto», «Los Días y las Noches Subterráneas».

(112) «Morfología del Espanto», «Los Días y las Noches Subterráneas».

(113) «Morfología del Espanto», «Yo contra Yo».

(114) Edición citada, pág. 158.

Por ello, el helenista Hermann Steuding, con palabras sabiamente escuetas, sitúa con estos términos el orto de Dionisos, en Grecia, «A causa de la emancipación de la clase inferior, oprimida hasta entonces por las nobles, privilegiadas y más cultas que predominaban (leyes de Solón, 594 a. de J. C.), fué introducido y extendido, imponiéndose a todo el mundo griego el culto a Dionisos *λυατος* (Baco), en el cual la masa del pueblo buscó con anhelo un dios vulgar. La religión del sentimiento degeneró en embriaguez salvaje y sensual, sustituyendo completamente al culto lleno de belleza de las antiguas y espirituales aristocracias, o limitándolo, cuando menos, al círculo de los selectos y de los ilustrados, mediante los Misterios (115).

Mas, antes de situar lo dionisiaco a través de la lengua del propio Paklo de Rokha, hemos creído necesario oír, por boca de Steuding, la procedencia histórica y algunos elementos litúrgicos de esta modalidad: «El culto de Dionisos—añade—dios de las almas cuya esfera abarca la procreación, la muerte y la resurrección, así como el despertar de la naturaleza en primavera, tiene su origen en Tracia, desde cuya comarca, lo mismo que el culto de Ares, fué transmitido por un grupo étnico que emigraba hacia el sudoeste, a Fócida, a Beocia y después al Atica. Los tracios estaban íntimamente emparentados con los frigios, entre los cuales era adorado Dionisos bajo el nombre de Sabacios y considerado hijo de la madre de los dioses Ma. Ya en su patria fué festejado el dios, igual que en Grecia, durante la noche del solsticio invernal, por mujeres que, formando círculos, agitadas por pasionales excitaciones y alumbrándose con antorchas, celebraban la Orgía (excitación), palabra que se encuentra en relación con *δΡνάω* y *δΡνή*. En el mito fueron consideradas como madrinas suyas, las ninfas y las que formaban su cortejo: Las Bacantes, (alborozadas), Ménadas (violentas) y Thiadas (impetuosas).

(115) «Mitología Griega y Romana», «Labor», 4.ª edición, pág. 37.

Las danzas salvajes, la disipación mental, el aborozo y la arrebatada música de flautas, junto con el consumo de bebidas embriagadoras, especialmente vino, que se elaboraba desde muy antiguo entre los tracios, las conducía a un estado de éxtasis durante el cual creían unirse al dios. Sus almas se desprendían de los cuerpos por la fuerza de las plegarias y se mezclaban con la multitud de espíritus que acompañaban al dios; o bien imaginaban que él mismo entraba en sus cuerpos, saturándolas de su esencia. El sentimiento de la independencia del alma y el cuerpo, manifestado claramente en los éxtasis (ἐκστασις), lleva consigo la creencia en la naturaleza divina del espíritu, y, por consiguiente, en su inmortalidad, ya que de la misma manera que en el éxtasis, el alma puede, por la muerte, separarse del cuerpo para tener una vida propia; y en este caso, o bien se reencarnará en el cuerpo de un niño y volverá a una nueva existencia terrena, o bien proseguirá una vida puramente espiritual en otras esferas.

A Dionisos, el dios de las almas, y a éstas mismas se las simbolizaba con figura de serpiente. Sus adoradoras, para purificarse, destrozaban y devoraban culebras y otros animales consagrados a él, tales como terneras y machos cabríos, en los cuales se suponía, según antiguas concepciones, que el dios se albergaba; y en los tiempos más remotos también sacrificaban un niño, cuya sangre bebían, cubriéndose después con sus frescas pieles. Por esto invocaban con gritos estridentes al dios, representado en los solsticios invernales en forma de un niño dormido durante la faena de la siembra, guardador del germen de la vida en el grano de las semillas y encargado de distribuir en el año que comenzaba, fecundidad y vital lozanía. Según los gritos que ellas mismas lanzaban, así se llamaba también al dios, Baco o Jaco» (116).

En «Heroísmo sin Alegría», de Rokha, con verbo rotundo,

simultáneamente justo, confirma los ángulos y el ámbito que precisa todo mensaje dionisiaco. Enuncia la nomenclatura de Nietzsche y contrapone, como éste, Apolo a Dionisos y viceversa. Sus palabras son, sin duda, espejeantes, pero pronto las erigió en ortodoxia, en sectarismo fatuo, en desprecio del equilibrio y la medida. Por ello, en su balanza, Rabelais lo es todo y Valéry nada; a lo sumo, una fría y elegante vaciedad de columnas.

Mas, he aquí su corolario, su ardida voz: «lo apolíneo es lo ponderado, lo limitado, lo que asume un equilibrio sin premura, lo estático, lo académico, lo eglógico, la regularidad prudencial de lo sucesivo, lo que barniza la geografía del universo, la curvatura unánime y ecuánime trazada de lo determinado a lo determinado de lo determinado, lo evangélico, lo que va dirigido u orientado hacia el placer bien prudente, prudente del arte como elegancia, como apostura, como elegía de terciopelos, hacia la ecuación aristocrática, lo que no rebalsa los nervios floridos, lo que es un baile de violines de parábola en memetáforas, lo redondo estilizado, el buen Apolo de la cordura y la medida y el sentido común y la retórica moral y social y el mármol inmóvil por la línea casta y blanca, frutecido de atardeceres felices, el cuadro en violetas ecuacionadas, la sonata en espirales escalonadas, en gradaciones equilibradas, la casa romana del capitel sereno, la ancha estrofa plana y clara como muchas lunas en orden o como manojos de leyes azules e iguales, ¿lo apolíneo?, lo apolíneo es lo melódico; lo dionisiaco es lo trágico, la máquina alborotada y embravecida a la cual ordena, apenas, la voluntad del hombre cósmico, el mármol, granero de presencias, en donde sucede la fiesta del volumen en rojo y negro de materia dominándose, combatiéndose, elevándose, sohrepasando su amargura y su alegría, como quien revienta en hijos, sosteniéndose la fuerza inmensa, lo mismo que Dios esa gran vasija del cielo, el cuadro en donde todo deviene, en donde todo deviene y no acaba de devenir y en donde

existe aquella tal quebradura de colores no quebrados, que tiene la euritmia, sí la euritmia cubista de las cordilleras tajadas en triángulo, la sinfonía, la sinfonía sin sinfonía que despunta lo estridente y lo trepidante por la tan poderosa vitalidad, tan contenida, que despunta lo estridente y lo trepidante, por lo mismo que es espeluznante y difícil arribar a la ciudad a caballo en la muerte, por ejemplo, la sinfonía sin sinfonía que es la música, la música y toda la música, la voluntad gótica más gótica de espíritu eminente, símbolo cósmico de la plegaria naufragada, la poesía libérrima y pulquérrima de los equilibrios desequilibrados, elocuencia dominada que emprende desde la más íntima, desde la más íntima intimidad del universo,—que es torbellino, que es cataclismo, que es molino de imágenes,— la tonada condicionada con respecto al pulmón de piedra y al pulmón de hierro, voz-expresión y laureles metafóricos que esplenden incoherentes, ¿incoherentes?, no, premeditados en los sueños despiertos, ¿lo dionisiaco?, lo dionisiaco es lo armónico; lo apolíneo es lo que va hacia la fórmula y la máxima, lo dionisiaco es lo que dice Sí y lo que dice No, desgarrándose y jamás sí y no impunemente, jamás, como las válvulas de escape»; etc. (117).

Finalmente, he aquí también el instante en que la teoría se encarna en ejemplos, se hace no poco pedestre y pierde altura: «lo apolíneo—prosigue—es Cicerón y el Ateneo, lo dionisiaco es Ravachol y las picas heroicas enarbolando cabezas de mercenarios; el escepticismo, tan cómodo o más cómodo que el dogma, es de índole apolínea, el pesimismo, el nihilismo, el anarquismo, tan áspero, tan ácido, es de índole dionisiaca como el vino y el mundo; el funcionario, el gobernante, el empleado son apolíneos, el santo, el héroe, el mártir, el descubridor, el

conquistador, el pirata, el vagabundo, el artista, el militar (1), el vidente, el criminal son dionisiacos; Apolo era un Dios tranquilo y honesto, Dionysos era un Dios borracho de virtudes, de verdades y de locuras, Dionisos era un Dios místico, Dionisos era un Dios Dios y además hombre. Afuera de lo apolíneo y lo dionisiaco, ¿hay otra manera trascendente? Sí. ¿Cuál? Yo. Uno y todo esencial. Entonces yo me declaro yo, con permiso de la parentela» (118).

Como era natural, un estilo como el de Pablo de Rokha, afinado en este arbitrario y peculiar sentido de lo dionisiaco, en la individualidad y vitalidad trágicas de la vida, debió buscar en la retórica poética, la figura literaria más apta para su expansión; aquella que iría a ser el eje de su estilo, la que diera un margen ilimitado a su hálito bárbaro; y en esta encrucijada escogió, con entendimiento eficaz, a la prosopopeya.

Encarnados, hechos luz y sangre en esta figura literaria, ha llevado el poeta los atributos humanos a los seres inanimados, con una tensión anímica, un poder de síntesis y una capacidad correlacionadora de las analogías más distantes, tan señalados, que debe considerársele, como a uno de los más notables artífices forjadores de la prosopopeya en la poesía de hoy.

Ya en su primer ciclo, quien haya leído el poema «U», debe necesariamente inferir que ella iba a ser el principal instrumento de su personalísima poética. Porque, precisamente, en la prosopopeya, como en ninguna otra figura cabe lo personalísimo. Y es así como en este libro nos dice «que el pájaro con tongo de lo cotidiano se sonríe de (sus) guitarras tentaculares y absortas». Se inicia en las secretas analogías y en el equilibrio de términos antagónicos que hay entre la libertad (el pájaro) y lo protocolar, metódico y limitado que representa (el

(1) El militar: Pedro de Valdivia o Napoleón, Ruy Díaz de Vivar, Alejandro, Carlomagno, el criminal: Nerón, Santo Domingo de Guzmán, Robespierre.

(118) Obra citada pág. 43.

tongo), la citada prenda. Mas, ¡qué don poético tan singular se precisa para no perderse, al utilizar esta figura, en los espejos de lo absurdo y vacuo!

Finalmente, he aquí otros ejemplos: «las baladas diplomáticas de la motocicleta enamorada, bien enamorada» (119): «las sillas ahorcadas y las mesas degolladas como mujeres» (120): «la bicicleta estaba más nerviosa que el crepúsculo» (121); «por eso de repente se derrama la tinta o sentimos que al ataúd nos saca la lengua» (122); «y mi conducta es mi caballo, si, gritando como un nogal herido, entre las grandes bayonetas» (123); «Si un zapato llora por sus hijitos, o la botella desesperada del régimen, anda sin calzones» (124); «sí, son encinas paridas, aquellas que sollozan, horriblemente desnudas, como fieras doncellas muertas, medio a medio del huracán nocturno» (125); lleno de huevos de yegua o de perdiz o de vaca o de castaño, trajino de aldea en aldea, comerciando en monumentos» (126); «Mi vecindario de todos los tiempos y todos los pueblos del mundo, protesta, porque ordeño la golondrina, que está amarrada con una gran cadena de siglos, al horcón principal de la caverna», (127): «mientras hay una sandía sin

(119) «Satanás», pág. 4.

(120) » » 12.

(121) «Suramérica».

(122) »

(123) «Morfología del Espanto», «El Huaso de Licantén, arrea su infinito», etc.

(124) «Morfología del Espanto», «El Huaso de Licantén arrea su infinito», etc.

(125) «Morfología del Espanto», «El Huaso de Licantén arrea su infinito», etc.

(126) «Morfología del Espanto», «El Huaso de Licantén, arrea su infinito»...

(127) »Morfología del Espanto», «Sancho Rojas Capitán del Sur»,... etc.

camisa» (128); y la voz de Dios aparece debajo de los guardapolvos, la voz de Dios. que es un ataúd degollado» (129); «y el mar, vestido de sombrío, ejecuta la sinfonía heroica» (130); «el coronel, polvoroso y derruido, entre sillas de Viena reumáticas» (131); «los ojos rojos de los zapatos abandonados en el copretérito de las polvorosas borracheras provincianas» (132); «y no soy el escupo del gusano» (133); «cuando lloraban las murallas del mundo, y el último ratón de la ciudad se mató de un balazo en la sien, frente a frente del crepúsculo» (134): etc.

Es, del mismo modo, un relieve muy digno de señalarse en la obra de Pablo de Rokha, la gran amplitud de su vocabulario, latitud que se refiere al uso de palabras—como ya lo anunciáramos—consideradas tradicional e intrínsecamente anti-poéticas. En él cabría, con más propiedad que en Rubén Darío, el atributo de «domador de palabras», oración con que Ortega y Gasset designara a aquél en cierta oportunidad. Y este hecho no es sino una consecuencia de su rudo don creador, de su ámbito plebeyo, primitivo, multitudinario. Todos los grandes poetas revitalizan el idioma lírico; ese idioma que gastan los versificadores mediocres, como si fuera una moneda efímera que va de almoneda en almoneda.

Y si André Maurois, pensando en Valéry, ha dicho «que la función del poeta es devolver a las palabras su valor armó-

(128) «Morfología del Espanto», «El Huaso Licantén, arrea su infinito»...

(129) Morfología del Espanto», «Sancho Rojas Capitán del Sur»,...
etc.

(130) «Morfología del Espanto», «Sancho Rojas Capitán del Sur»,...
etc.

(131) «Morfología del Espanto», «Sancho Rojas Capitán del Sur»,...
etc.

(132) «Morfología del Espanto», «Sancho Rojas Capitán del Sur»,...
etc.

(133) «Morfología del Espanto», «Demonio a Caballo»,

(134) » » » » » »

nico y volver a crear alrededor de ellas, asociándolas, desplazándolas y sorprendiéndolas en posiciones inacostumbradas, el aire de misterio que las rodeaba en su nacimiento», a las palabras de Pablo de Rokha, las enciende, en medio de su fuerza y tosquedad, una hermosa raíz bíblica, patriarcal, un resplandor y una sabiduría poéticos, en más de una circunstancia admirables:

«Carcajada de amapola, ya dormida, entre sus pájaros,
canastos de sombras a la lámpara,
vidrio de provincia feliz, botella azul de las casas vacías,
|ladrando a los álamos abandonados,
emigran las golondrinas amarillas desde tu frente plateada» (135).

Del mismo modo, también se agrupan y relucen en ciclópeas o grótescas construcciones en que el verbo alcanza una tensión hasta ahora desconocida en la poesía de habla hispana. He aquí el instante en que su vitalidad trágica se encarna en un barroco lingüístico, semejante al de las orientales y antiguas arquitecturas.

Sin duda, la copiosa presencia de la pátina bíblica, ya enunciada, (que se da en su obra como en ningún otro poeta chileno), ha hecho posible la maciza corporeidad verbal de su estilo, que no malogra, en sus poemas capitales, su contenido anímico, verídicamente humano.

La presencia de voces bíblicas en su poesía, es cardinal, y quien conozca de verdad el Antiguo y el Nuevo Testamento, cada día más ausentes de nuestros contemporáneos, sabrá medir y auscultar, de cómo es intenso el fluir bíblico que transubstancia este poeta. En su arte poética, no falta el período, el minuto crucial en que su lengua acusa el vasallaje, la congruencia con más de un profeta hebreo. He aquí la voz de Ezequiel,

(135) «Gran Temperatura», «Canción de Adiós».

que, sin duda, ha sido una llave imponderable para integrar la suya: «Y miré, y he aquí cuatro ruedas junto a los querubines, junto a cada querubín una rueda; y el aspecto de las ruedas era como el de piedra de Tharsis. Cuanto al parecer de ellas, todas cuatro eran de una forma, como si estuviera una en medio de otra. Cuando andaban, sobre sus cuatro costados andaban: no se tornaban cuando andaban, sino que al lugar donde se volvía el primero, en pos de él iban; ni se tornaban cuando andaban. Y toda su carne, y sus costillas, y sus manos, y sus alas, y las ruedas, lleno estaba todo de ojos alrededor en sus cuatro ruedas» (136).

El Apocalipsis ha sido, igualmente, un obsesionante manadero estilístico y espiritual para Pablo de Rokha. Empero, un maestrazgo de esta índole no puede causarnos el menor asombro, ya que con este libro se cierra todo un ciclo monumental de la cultura judaica. Después de él vienen los días y las aguas teñidos por el crepúsculo que precede a una hermética obscuridad. Por ello, ¿a quién podría hoy extrañar que también ante las últimas luces de una cultura, de nuestra cultura burguesa y capitalista, en plena desintegración, un poeta contemporáneo lleve sus ojos y su lengua hacia el Apocalipsis?

En tal virtud, en el Cap. VI, N.º 8.º, verbigracia, Juan de Patmos, precisa el sentido de «lo amarillo», exclamando: «Y miré, y he aquí un caballo amarillo: y el que estaba sentado sobre él, tenía por nombre Muerte; y el infierno le seguía: y le fué dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las bestias de la tierra».

A continuación, en el Cap. IX, N.º 17.º, adita estos conceptos, diciendo: «Y así ví los caballos en visión, y los que sobre ellos estaban sentados, los cuales tenían corazas de fuego, de jacinto y de azufre. Y las cabezas de los caballos eran como

(136) Ezequiel, Cap. X, núms. 9.º, 10, 11 y 12.

cabezas de leones; y de la boca de ellos salía fuego, y humo, y azufre».

Pablo de Rokha, por su parte, utiliza con parsimonia de arquitecto esta simbología de lo amarillo. ¡Y qué símbolo más claro para esculpir las decadencias! Ayer, lo amarillo, para la decadencia greco-hebrea; hoy, para la ya irremediable de nuestro Occidente, decapitado entre dos Guerras Mundiales, 1914-1939. Por ello, ¡ay, qué bosques de caballos amarillos y qué de innumerables umbrías y de huesos, ya rebalsan estos tiempos!

Es así como nuestro poeta, que, en 1927, haciendo uso y gala de su orgullo infinito, se autodefiniera como «poeta del Occidente», halla en este sentido apocalíptico de «lo amarillo», una expresión tan cabal para fijar la efigie de nuestros días en un ilimitado y plástico caleidoscopio que gira, integrado por sendas variaciones tuyas, en torno a este símbolo: «por eso soy como la cuaresma y como la obscenidad amarilla. (137); «y la estupenda guagua amarilla eructa de leche celeste la gran negrura filosófica» (138); «...son los incendios amarillos del cogote y del azufre espeluznante...» (139); «...es una especie de canto de gallo amarillo...» (140); «...la concomitancia terrible que establece Raimundo entre su leyenda y el volantín amarillo de los suicidas...» (141); «lo acusa un dios asesinado—madura ese poema grandegrande—amarillo y asustado...» (142); «...estableciendo sus reciedumbres honorabilísimas—Raimundo Contreras está ocupado y amarillo...» (143); «...gesto de piedra—triangulado de diamantes amarillos...» (144); «...tru-truca de indio horri-

(137) «Satanás», pág. 2.

(138) » » 5

(139) «Escritura de Raimundo Contreras», pág. 20.

(140) » » » » » 29.

(141) » » » » » 38.

(142) » » » » » 57.

(143) » » » » » 61.

(144) » » » » » 70.

finalmente, una estrofa de acabada hermosura, en que está el amarillo, en todo su apogeo:

«Palparás las entrañas del cielo y del mundo,
oirás su grito de piedra, cortado y desventurado, sin lágrimas,
porque el hombre creó el dolor y el sueño,
sentirás cómo te crece, entonces un gran árbol infinito y ama-
[rillo en medio de la lengua,
cómo Tamerlan y Lenin, te saludan desde la muerte,
y cómo tú comprendes por qué el héroe bolchevique es impres-
cindible para, en carne y sangre entrar a la historia,
entendiéndola,
cómo se refieren el mundo, el sol, el trigo, en el pan cotidiana-
[no...» (156).

Finalmente, ha sido C. G. Jung quien ha dilucidado en la obra de Pablo Picasso, principalmente en sus escenas de toros, el equivalente psíquico del mencionado color. Su cátedra asegura que este artista através del rojo, el azul y el amarillo, retorna a la Hélade, al infierno griego, porque a través de esta trilogía cromática, expresa el hombre lo trágico. Además, subraya que los colores predominantes en el arte egipcio, también fueron estos tres. En suma, el amarillo es una de las entidades cromáticas de los pueblos primitivos. No de otro modo, China simboliza su antigüedad y sabiduría por medio de él.

Es así como a la luz de estas investigaciones de Jung, el amarillo en el arte poética de Pablo de Rokha, no puede ser sino un símbolo y testimonio más de su dramaticidad y primitivismo absolutos.

(156) «Morfología del Espanto», «Los Días y las Noches Subterráneas».

(Continuará)