

Antonio de Undurraga

## El arte poética de Pablo de Rokha

(continuación)

### III

Pero al proseguir en la investigación de las fuentes estilísticas de la poética de Pablo de Rokha, es preciso aludir, en forma especial, al conde de Lautremont, pues éste tuvo un concepto de la poesía congruente con el de aquél, siendo también como de Rokha, un terrible solitario.

«Sabed que la poesía,—nos dice Lautremont—, se encuentra en todas partes donde no esté la sonrisa estúpidamente burlona del hombre, con cara de pato». (156). Y en lo concerniente a la metáfora, expresa: «... esta figura de retórica presta muchos más servicios a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que se figuran generalmente los que están llenos de prejuicios o de ideas falsas, lo cual es lo mismo...» (157).

Pero permítasenos transcribir, ahora, su concepto máximo, la definición estética que diese Lautremont, acerca de lo que es el arte: «El arte es—nos manifiesta—, el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección».

---

(156) «Los Cantos de Maldoror», pág. 175. Ed. Luis Mera. Bs. As, 1941.

(157) «Los Cantos de Maldoror», pág. 136, edición citada.

He aquí un sublime azar, el encadenamiento de lo antagónico y disímil, el equilibrio de entes opuestos o distantes, lo heroicamente infinito, por excelencia. He aquí el contenido de esta definición que, a primera vista, pudiera parecer una expansión humorística, un mero espantajo para aterrorizar a pacíficos burgueses.

Ramón Gómez de la Serna, con esa bonhomía de gran artesano de las letras, de hombre nuevo al cual nada le asusta, nos ha explicado en términos llanos, simples, la citada definición: «El Arte, quiere decir esa licencia del paraguas, la máquina y la mesa, es la unión de lo más dispar en mescolanza dramática, en coincidencia inesperada, saludando esa conflagración con el más ingenuo y desesperante fervor, como si el amador coincidiese con su esposa y además con la amante en un mismo acto revelador, de pronto, en el momento más impensado, sin conocimiento previo de que el gran encuentro pudiese suceder, después de todo el barajar esqueletos que es la muerte».

«Nada más diverso que una máquina de coser, un paraguas y una mesa de disección, pero en la posibilidad de llegar a ese encuentro, sin previa premeditación, hay un patetismo inmenso».

«La rotundidad del ejemplo no podía ser discreta en aquel gran poeta que descubrió los «pulpos de mirada de seda», tenía que ser radical, estrafalaria, tremenda».

«Maestro intemperante, Lautreamont no podía poner más que un ejemplo perentorio, de largo alcance, que supusiese todas las innumerables combinaciones del azar en que consiste el Arte».

«El azar es la gracia del mundo y si el jugador se vuelve empedernido es porque goza en bruto el azar. La perfección del arte es el azar perfeccionado, laborado, desinteresado, logrado en regiones serenas y sin coima alguna» (158).

En consecuencia, las coincidencias estilísticas entre ambos poetas, Lautremont y de Rokha, tienen su sede, tanto en el proceso psicológico de la influencia de un poeta sobre otro—proceso

---

(158) «Los Cantos de Maldoror», edición citada, prólogo, pág. 26.

de psicología imitativa—, y en una concepción idéntica de uno de los aspectos del fenómeno estético. Sin embargo, no ha podido dejar de extrañarnos el hecho que, ambos estilos, no guarden un mayor número de semejanzas que las pocas que puede hallar cualquier erudit<sup>o</sup> sin mayor talento.

Desde luego, Lautreamont directamente, se traba en pugna, en abierta batalla con Dios. El poeta, de individualidad a individualidad, de impotencia a potencia, blasfema. De Rokha, por el contrario, sólo lo hace indirectamente, como una consecuencia de su vanidad, orgullo y soberbia de ilimitadas efigies y, además, de su odio, de sus diatribas contra el burgués y lo burgués. Batalla, más propiamente, contra lo religioso, lo litúrgico, que le parece la expresión ritual de una sociedad en decadencia y no una necesidad permanente y perpetua, en lo que concierne a las vidas individuales, de determinados tipos psicológicos.

Pero se solaza, palpando los mitos; gustándolos y regustándolos; otea la Mesopotamia, el pueblo hebreo y las grandes estructuras religiosas del Indostán. E incluso, llega a compenetrarse de la más titánica de las bocas de Moisés: de aquella en la cual lo litúrgico es base y fundamento político.

Por ello, volviendo a la investigación estilística, tenemos que son escasas las coincidencias de Pablo de Rokha, con Lautreamont.

He aquí una de ellas:

«Bajo mi axila izquierda—dice Lautreamont—, ha fijado su residencia una familia de sapos, y cuando alguno de ellos se mueve me hace cosquillas» (159).

Y de Rokha, por su parte, afirma:

«Una gran manada de monos, criabas en los sobacos, alimentándolos con vino ardido y grandes rifles verdes» (160).

Coincidencia relativamente secundaria, como vemos, pero que tiene el mérito de atestiguar, fehacientemente, lo hondo que

---

(159) Obra citada, Canto IV.

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

caló en el subconsciente de Pablo de Rokha, la poesía de Lautreamont. Como ya lo dijéramos, estos ejemplos, no son sino el caracol petrificado en las vísceras de la árida montaña; la huella cierta del jadeo de un océano ya extinguido.

De idéntico modo, en otras oportunidades, hemos hablado y largamente, de la hegemonía, de la profunda y avasalladora tutela espiritual ejercida por Nietzsche, en la formación lírica y filosófica de Pablo de Rokha.

Y es así como ahora, a manera de último testimonio, diremos que el tan frecuente uso que hace este último de las palabras compuestas, con intenso sentido poético, nos parece una variante de Nietzsche, debida a la propia naturaleza de la lengua alemana y llevada a sus últimas y mecánicas posibilidades por de Rokha. Dice aquél: «El dolor de Dios es más profundo, ¡oh mundo extraño! ¡Trata de coger el dolor de Dios, pero no a mí! ¡Qué soy? Una dulce lira embriagada,—una lira de medianoche *un sapo-campana* que nadie comprende, pero que tiene que hablar delante de los sordos, hombres superiores» (161).

Y Pablo de Rokha:

«Y, he ahí, por qué, entonces, no murió por él, ni por el 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» (162).

En la estética de Pablo de Rokha, finalmente, como en toda artesanía espiritual sujeta a leyes casi taxativas, los elementos más vulgares en función de combinaciones impensadas a base de pequeños detalles, se tornan originalidad desconcertante, inusitada pasión creadora.

En tal virtud, en su poema «El Huaso de Licantén arrea su Infinito contra el Huracán de los Orígenes», nos habla con una audacia estilística de arbitrario y firme cuño, de: «anchos jarros

---

(161) «Así Hablaba Zaratustra», «El Canto de la Embriaguez», frag. VIII.

(162) «Jesucristo», «Matemática del Espíritu».

de palo de sapo». Mas, por encima de la armonía eufónica de la frase, (cada palabra tiene las vocales a-o, distribuidas en la misma forma), trayendo otros ejemplos, más propiamente variantes de la misma, se puede ver ¡cuán próximo y remoto está su origen! En el mismo libro «Morfología del Espanto», el poeta utiliza este sustantivo palo, en formas diversas: «los mancebos descamisados del arrabal de la literatura, ensuciando la hoz sagrada y el martillo, al cual dejaron más llorado que *palo de gallinero*...» (163); «y el águila, que parece esqueleto, y es carreta, a gasolina, y conducida por un chofer muerto en versos pasados, brama, como tanque, pidiendo ulpo, pigüelo, en este enorme pecho de *palo de fierro*, que flamea sus grandes banderas de humo» (164); de «el tonto de *palo santo*, que aúlla en pelotas, en el estómago del astrónomo, del teósofo, del astrólogo, del alquimista...» (165); «y el gran fantasma golpea las puertas abiertas de los sepulcros, con un *palo de polvo* a cuya cabeza ruge un escorpión decapitado..» (166); «medio a medio del resplandor morado del presidio, en el cual el barro seminal, chorreando los calabozos, cual un arcángel de *palo malo* y sabandijas, en la última raíz de las glándulas...» (167); «en la vasija abandonada por el antiguo soldado de Pompeya, en el santo de palo santo, que posee un sexo de cuero de pecho de trueno, y un ojo de oro...» (168). ¡He aquí las claves parciales de aquellos anchos jarros de palo de sapo!

Mas, porque estamos ante un estilo de personales relieves, flexible, simultáneamente inflexible y de fuerte manadero dialéctico, sofístico, nos hallamos situados ante un barroco sui generis, que parece haber sido creado para dignificar el concepto de

(163) «El Huaso de Licantén, etc.».

(164) «El Huaso de Licantén, etc.».

(165) «Sancho Rojas», «Capitán del Sur, etc.».

(166) «Sancho Rojas», «Capitán del Sur, etc.».

(167) «Grito de Masas en el Oriente».

(168) «Demonio a Caballo».

lo barroco, a menudo confuso y mal comprendido; aun en arquitectura, donde su significación es precisa, límpida.

En cuanto al barroco literario, Díaz-Plaja, situándose en el mismo ángulo que Wölflin, nos lo define en estos términos: «El barroco se vale de los elementos de la cultura renacentista, pero los utiliza diversamente. Procede, en primer término; por acumulación de elementos, lo que da al arte barroco el concepto de recargado; en segundo lugar rompe con las líneas básicas del estilo, actuando, no según un modelo, sino según un impulso personal. Es lo que da al arte barroco un sentido caprichoso que va «de lo formado a lo informe, de las formas severas a lo libre y pintoresco» (1). Este capricho personal hace más perceptibles las transformaciones que a la forma (ya liberada del canon) imprime el estado de espíritu del artista. Estado de espíritu que ha agotado la alegre vitalidad del Renacimiento y que se enfrenta, de nuevo como en la Edad Media, con problemas de orden sobrenatural que dan al arte una tendencia a «ahondar el infinito, a disolverse en el sentimiento de una fuerza suprema e incomprensible» (2). El arte barroco es un arte preocupado, torturado por los problemas religiosos de la Contrarreforma (3), angustiado por una indecisión terrible sobre el camino a seguir. Uno de los momentos más críticos de la historia universal del pensamiento» (169).

Estos elementos básicos del estilo barroco: técnica que procede por acumulación de elementos, estilo personalísimo no sujeto a cánones académicos y que en lo intelectual procede de entendimientos torturados, que son la consecuencia de crisis históricas, se multiplican y dan, con cabal exactitud, en la poesía de Pablo de Rokha.

He ahí por qué el poeta, tanto por intuición como por re-

---

(1) Wölflin, «Rinascimento e barroco», Ed. Vallecchi, s. a., pág. 11.

(2) Obra citada, pág. 127.

(3) G. Toffanin, «La fine dell'umanesimo». Torino, Bocca, Ed., 1920.

(169) «La Poesía Lírica Española», «Labor», 1937, pág. 167.

flexión, se desplaza en lo mítico y lírico, hacia el Oriente: las culturas hebrea, sirio-caldea e indostánica, están presentes en sus concepciones cargadas de élan sexual y de una dramaticidad que se expande en un tiempo, a menudo exento de límites: en lo específicamente eterno o que involucra cierta pátina de eternidad. Y desplazarse al Oriente, en tales circunstancias, es ir, con ajustada conciencia estilística, a la más alta sede del estilo barroco en todos los tiempos: Mesopotamia, India, Indochina e isla de Java, donde como en un retablo majestuoso e intemporal, lo encarnan los templos de Nasik, Ellora, Elefanta, Khajurao, Palitana, Gwallior, la gran pagoda de Rangoon, el Boro Budur, la gopura y las columnas de Sriringam, etc. etc.

En este barroco hindú, sublime y único, están incluso, en potencia, las posibilidades del equilibrio e identidad de los contrarios hegelianos. Otto Höver, en este predicamento, nos dice que los filósofos védicos, con regulada seguridad, emprendieron la tarea «de resolver los problemas esenciales del fenomenalismo trascendental partiendo de su genialidad metafísica: Rasgar el velo del Maya. En el «tat twan» así («todo eres tú», es decir, el espíritu universal eres tú mismo) están encerradas en partes iguales las posibilidades metafísicas de Descartes y de Hegel (la suprema identidad entre el alma del mundo y el alma del individuo, entre el Brahma y el Atma)» (170).

Del mismo modo, señala Höver, de cómo el concepto de la forma limitada, limitada o preestablecida es extraño a los entendimientos de los forjadores del gran barroco indostánico. «Determinar negando—expresa—, es específicamente indo. La concepción occidental fija límites a sus abstracciones valiéndose de la energía sintética del intelecto, del «ratio». Nuestra idea de la forma se resume en las ideas de límite, de limitación, de delimitación entre una parte y la adyacente. Mientras tanto, las concepciones de los indios nacen del sentimiento puro, se engen-

---

(170) «Arte Indio», Labor, 1927, pág. 14.

dran por una experiencia metafísica de la vida, por una ansia que arraiga de modo inmediato en una vitalidad erótica plena de dinamismo en tensión, una ansia que aspira a comprender, a resumir la fuerza procreadora del elemento masculino, el eterno femenino y el hálito fecundo del espíritu del universo. Siya es solamente el dios fálico, el engendrador de mundos, la rústica personificación del «Atma» por parte de las futuras generaciones» (171).

A la luz de estos textos, de esta exégesis, no podemos separar de nuestra mente, al avocarlas al presente ensayo, las concepciones del barroco rokhiano, en el punto culminante de su apogeo. En efecto, aquello de «determinar negando», y todo lo que emana y concierne a una vitalidad erótica plena de tensión, de sublimaciones que lindan y penetran lo cósmico o lo simplemente dialéctico, incumbe con severidad a la poesía de Pablo de Rokha. De idéntico modo, la casi ausencia del sentido del límite estilístico, del límite formal o verbal, tan caro a los escolásticos estéticos de todos los tiempos, está presente en este verdadero arquitecto de poemas piramidales, que es nuestro señero poeta. He aquí por qué el ya citado Otto Höver, casi obsesionado por estos problemas al estudiar los templos del Indostán insiste fuertemente en la carencia del sentido del límite estético entre los hindúes y entronca, históricamente, la arquitectura india, diciéndonos: «que por extraños que nos sintamos a su caótico conjunto y a sus detalles de una originalidad monstruosa, el primer paso para una clara inteligencia de su historia es empaparnos, absorbernos, en el hecho demostrado de que aquel mundo exótico, pletórico de imágenes grandiosas e inquietantes, está sometido a la misma ley que en Occidente resplandece: primero a todo lo largo del arte antiguo, desde Egipto y Mesopotamia hasta Roma y Bizancio, y segundo, dentro del conjunto de las artes del Cristianismo, desde los comienzos de la Edad Media hasta los

(171) Obra citada, pág. 13.

tiempos actuales, desde el primitivo románico hasta el más avanzado barroco» (172).

Aunque las concepciones estilísticas de Pablo de Rokha, anteriores a «Morfología del Espanto», no tienen el volumen, ni el énfasis barroco que informa esta obra, ya todo estaba planteado en una u otra forma; más diluído, si se quiere, o algo en potencia, pero estaba en aparatosa presencia creadora, integrando otras señaladas variantes de su poesía. En este sentido, siguiendo un claro y congruente paralelismo entre su estilo y las concepciones estéticas de la mencionada arquitectura hindú, podemos decir que; con anterioridad a la cúspide de su barroco, también ya se consignan en su poesía las características del gótico horizontal. Y más aún, podría afirmarse con toda eficacia, que siendo el suyo un estilo poético que responde a las causas que generaron esta modalidad creadora en Orissa, no puede causarnos extrañeza que su «arabesco verbal» se desenvuelva según la pauta de estos cánones. En consecuencia, ciertas actuaciones suyas, a menudo inexplicables, como ser testimonios sacrílegos, sátiras quemantes, su humorismo tragi cómico, sus alocuciones blasfemas, etc., etc., encuentran su sitio casi lógico y somático, en la mencionada secuela estilística.

En tal premisa, Otto Höver, nos dice «que lo metafísico y lo erótico se entrelazan, se penetran en todas las concepciones de los indios y en sus manifestaciones artísticas. Así como nuestras catedrales cobijan la inmensa comunidad de los santos bajo la forma de una estatuaria noble y pía, así también los templos de Orissa encierran, con una prodigalidad verdaderamente fastuosa, las infinitas imágenes engendradas por el índico *Ars amandi* (1).

En nuestra Edad Media los artistas lapidarios eran muy dados, al impulso de una fantasía burlona, epigramática y no poco soez, a grabar en la piedra figuras y escenas desvergonzadas

(172) Obra citada, pág. 17.

(1) Léase *Das Kamasutram des Vatsayana* (El arte indio del amor). Edición alemana de Richard Schmidt. Berlín, 1907.

(mujeres desnudas, frailes ayuntados con monjas, etc.), pero tenían el pudor de emboscar esos engendros eróticos en los rincones más disimulados o elevados de la fábrica arquitectónica; gracias a ello pasan inadvertidos para un observador superficial, pues bien, el artista indio reproduce—en los templos de Konarak, por ejemplo—análogos motivos u otros aún más escabrosos y desenfrenados, y los reproduce en gran tamaño y en los lugares más visibles (1). Esa ostentación sólo es posible en un país donde el falo simbólico se ha erigido en divisa de la eternidad y por ende de la religión» (173).

Finalmente, tratándose del caso específicamente chileno de Pablo de Rokha, poeta que en la zona central de la República de Chile, ha escrito toda su obra, sin haber salido en fecha alguna al exterior, le cabría, a más de un extranjero preguntarnos ¿cómo pudo generarse un barroco de tan porfiada alcurnia en dicho país? En efecto, si bien nuestro clima no es tropical, tanto en primavera como en verano, la naturaleza adquiere una fastuosidad y prepotencia, no en mucho inferior a ciertas regiones tropicales o subtropicales, teniendo de su dominio un cielo absoluto por lo azul y una flora inigualadamente poderosa. Mas, aunque no sea del caso extendernos sobre este punto, nos cabe decir que si Pablo de Rokha, nos ha sorprendido y desgarrado con su barroco propio de los grandes trópicos, nuestros productores de arroz, también nos han revelado algo grande y desconocido en nuestra tierra, al ejecutar cosechas cuantiosas.

Como es obvio, todos los estetas están contestes en precisar el sentido cósmico, faunal y floral de todo barroco, ya que en intensa escala, ora en la poesía, ora en la arquitectura, ora en la música, este arte tiende a reproducir, transferir, sublimar (y todo ello en grandes acumulaciones), los motivos que sugiere una na-

---

(1) Véanse algunos grabados en la obra de William Cohn, «Indische Plastik». Berlín, 1920.

(173) Obra citada, pág. 58.

turalidad cálida, pródiga, luminosa; y es así como, a modo de final corolario arquitectónico, siempre relacionado con la India, país eje de este estilo, subrayamos con Höver, que «un ejército de plásticas figuras con un dinamismo desmesurado cubre con fastuosidad sin igual todos los miembros de las torres templarias algo así como la vegetación inextricable de las plantas trepadoras, de las lianas inacabables, y de las grandes hierbas que en los bosques vírgenes cubren y entrelazan los árboles colosales, pilares a su vez del templo de la naturaleza. Cada entrante de la obra, cada nicho, cada chaflán, cada ángulo y cada resalte es una página donde el hindú ha escrito sus concepciones del ideal y de la belleza, y las ha escrito hasta la saturación, hasta que literalmente le ha faltado espacio.

Creeríamos contemplar el panteón hinduista, el vasto universo de sus mitos y sus poemas, hecho carne en la dura piedra. El estilo dinámico se plasma con un vigor sobrehumano, como sólo puede concebirlo y realizarlo la fantasía tropical» (174).

DE JOYCE A DE ROKHA.

Al hablar del poema «Suramérica», impusimos silencio a nuestra lengua acerca de una afirmación infundada de un crítico peruano que, desconociendo la poética rokhiana, poesía desconocida por excelencia, hizo afirmaciones antojadizas sobre esta obra. Guiado por un complejo de inferioridad muy difundido en América del Sur, que consiste en subestimar a los principales valores autóctonos, vale decir aquel complejo que halló corporeidad en el proverbio: «nadie es profeta en su tierra», este escritor—repetimos—hizo la arbitraria afirmación de que Pablo de Rokha, era uno de los escasos imitadores que ha tenido en América, James Joyce.

Guardamos silencio sobre este problema en aquel acápite,

---

(174) Obra citada, pág.

subrayo, por cuanto no era del caso plantearlo en dichas páginas. Es así como al hacer ahora estas consideraciones específicamente estilísticas sobre la poesía de Pablo de Rokha, no por mero azar, sino por la conjunción de las leyes estéticas que regulan los diversos estilos y con motivo de haber hablado del barroco en su obra, plantearemos, hasta resolverla, esta controversia.

Uno de los exégetas hispanos más hábiles y mejor documentados acerca de Joyce, Antonio Marichalar, al referirse a «Ulysses», nos desentraña, con ojo seguro, de cómo se da en esta obra el instante en que es legítimo enfocar a Joyce, en su faceta barroca. Sus palabras nos dan la sensación de ser un mero interludio a nuestro planteamiento estético en un debate de esta índole, y sería injusto no transcribirlas. Afirma: «Se ha dicho, con verdad, que esta obra es un *Summa*. No es sólo que esté nutrida del tomismo y de sus renovadores, a quienes se cita de continuo (1); es que de ella irrumpe la flora más compleja y la fauna más arbitraria que brota petrificada en las catedrales. Plétórica de símbolos, de emblemas, de significaciones, la obra de Joyce encierra un mundo exaltado y gròtesco.

Ezra Pound, amigo de la primera hora de Joyce, dice, al hablar de los personajes ebrios en «Ulysses»: «todo lo grotesco de su pensamiento aparece desnudado; por primera vez, desde Dante, encontramos arpías, furias vivas, símbolos tomados de la realidad actual...» (2). Y este enjambre de gárgolas y quimeras terminan la obra con su presencia y la llenan de acendrado sentido. La figura gesticulante y obscena que, tendiendo su mueca en un esfuerzo impotente, pretende desarraigarse del templo, y sin embargo permanece adherida a él, para verter por sus fauces las aguas revueltas y turbias, y para completar, sobre todo, con su disparatado gesto, la magnitud imperturbable de la iglesia, se

---

(1) Especialmente al P. Suárez, jesuíta granadino (1548-1617).

(2) Alude a uno de los personajes de «Ulysses».

nos antoja imagen acabada de esta enorme y minuciosa edificación que Joyce labró» (175).

Y confirmando estas palabras, añade: «¿Qué es lo que, como empapado manto, ciñe la fervorosa adolescencia de Stephen Dédalus. Una edificación; un orden laberíntico, barroco—«voluntad hecha piedra» del estilo jesuítico—. En su interior se agita un espíritu—demasiado tierno para no modelarse a la acción del ambiente; demasiado bronco para moldearse amoldándose a él. La presión misma contribuye quizá a dispararle; su tenacidad le determina. Este rebelde, sin embargo, es un predispuerto. Si analizamos, de cerca la traza de su espíritu, durante su crisis de colegial, advertiremos, en las estrías de su cerebro en formación, la planta de un arduo laberinto íntimo del laberinto de Dédalus, naturalmente. Ahora bien, un laberinto no es una maraña ni un enredo, sino una perfecta arquitectura: un trazado difícil, cuyo único fin consiste en dar con la salida precisamente. No es, pues, un encierro, sino un plan de evasión más bien. Como carece de puertas, es imposible guardarse en él, permanecer. Hay que escapar, por tanto; hay que salir; eso sí, difícilmente. Su objeto es la libertad; sólo que exige merecimientos» (176).

Ahora bien, a la luz de estas premisas genéricas, cabe el planteamiento particular de los hechos poéticos que nos será concedido dilucidar.

La forma, el verbo de «Suramérica», posee una riqueza eufórica, una síntesis creadora aparentemente inconexa (por su técnica surrealista, como lo afirmáramos en su oportunidad), pero los elementos y contrapuntos entre materialidad y espiritualidad, entre las cosas y el entendimiento, entre aquellas y su arquitectura verbal, más propiamente dicho, son genuinamente barrocas. Este estilo, algo apresurado, si se quiere, tiene un sello

---

(175) «James Joyce en su Laberinto» suplemento a «Las cucarachas,» por Máximo Gorki, ed. Zig-Zag, 1932, pág. 80.

(176) Obra citada, pág. 78.

personalísimo. He ahí lo extraño y absurdo que ha debido parecernos la afirmación de Rodolfo Ledgard, que al señalar la influencia de Joyce en ciertos artistas sudamericanos, dijera: «ninguno de los nuestros se ha dejado influir, en realidad, tan hondamente, como Pablo de Rokha. «Suramérica» podría tomarse como una versión castellana de algunas de las últimas creaciones de James Joyce, de «Finnegan's Wake», por ejemplo, ya que no corresponde globalmente al propio «Ulysses» (177).

En aquella fecha, un chileno, Oscar Chávez, contestó (178) a Ledgard, y su argumentación fué en apariencia muy clara e inamovible. Simplemente, dijo: ¿cómo ha podido ejercer alguna influencia Joyce sobre de Rokha, si «Suramérica» se publicó en 1927 y «Finnegan's Wake» en 1939, o sea, doce años después?

En el N.º 5 de «Tres», correspondiente a junio de 1940, Ledgard hizo oír su réplica a Chávez, y con voz al parecer muy documentada, expresó: «James Joyce demoró dieciséis años en la confección total de «Finnegan's Wake» (Faber y Faber, 1930) y durante ese largo plazo, gran parte de aquella obra se publicó en las más diversas formas. En un principio, carente todavía de las actuales modificaciones, el autor la tituló «Work in Progress», apareciendo la parte I en la revista «Transition», con sede central en París (N.º 1 al 8 inclusive). Fragmentos de la parte segunda se dieron a conocer luego en el número 11 de esa revista y por último se publicó la parte III en los números 12, 13, 15, y 18. (En el último de estos correspondiente al otoño de 1929, Joyce incluyó el final de la tercera parte haciendo un gran esfuerzo, pues por ese entonces habíase agravado de modo alarmante de su dolencia a la vista). Particularmente, «The Black Sun Press» editó en esa misma época tres fragmentos de «Work in Progress» en una edición de lujo limitada, mientras que en

---

(177) Revista «Tres», Núm. 3.º, dic. 1939, Lima.

(178) Folleto y panfleto intitulado «El poeta crucificado y la jauría». Stgo. de Chile, 1940.

Nueva York, Crosby Gaige daba a la publicidad un trozo de la obra bajo el nombre de «Anna Livia Plurabelle» (fragmento que correspondía al publicado en el número 8 de «Transition»).

Pero Ledgard, en verdad estricta, mal documentado, ignora que: «desde 1927, en la revista de Adrienne Monnier, «Le Navire d'Argent», ya habían comenzado a aparecer algunos trozos con largos intervalos, por ejemplo, la obertura o el prólogo en Phoenix Park, con el relato bufo de la batalla de Waterloo, hecho por un guardián de museo y el diálogo de las planchadoras que cuentan el mito de Anna Livia (La Liffey) que forma el final de la primera parte» (179).

Mas, ¿qué resplandor pueden proporcionarnos estas cronologías? Por de pronto, siempre queda en pie la creación arduamente solitaria del poeta chileno, y la primera publicación simultánea de ambos estilos, pero para llegar a una estricta y rigurosa resultante en esta disputa, se precisa de no poco tiempo y pasión de justicia, fuera de los documentos del caso, que deben tener exactitud de relojería.

En tal sentido y en un primer término, nos parece ineludible transcribir lo que James Joyce, dijo personalmente a Louis Gillet, tal vez el único gran testigo de su secreta secuela creadora, en lo que se refiere al citado libro «Finnegan's Wake».

Dice Gillet: «Joyce quiso explicarme el propósito de su libro. Se expresaba en el tono más sencillo, sin ninguna pretensión. Me entregaba la clave de su obra. Me dijo el misterio del inmenso H. C. S., ese héroe único, enmarañado, de encarnaciones infinitas, personaje ganzúa que se presta a todas las metamorfosis y se basta para todos los papeles, como una especie de Frégoli universal. Me habló del lenguaje que había adoptado para dar al vocabulario la elasticidad del sueño, para multiplicar el sentido de las palabras, para hacer brillar los reflejos y los

---

(179) Louis Gillet, «Recuerdos de James Joyce», revista «Sur», N.º 58, enero de 1942, pág. 58.

tornasoles; para hacer de la frase un arco iris en el que cada gotita es un prisma que reviste mil colores. Este lenguaje le costaba penalidades infinitas. Quiso analizarme la escena del lavadero a orillas del río, donde había logrado hacer entrar astutamente, más o menos disfrazados, seiscientos nombres de ríos, y hacer representar las grandes aguas, el teatro acuático del mudoballet de las ninfas del universo. Ese trozo de veinte páginas le había costado mil seiscientas horas». Finalmente, Gillet, con perspicacia, nos asegura que: «Arriesgaba quizá lo imposible; lo hacía por lo menos, con toda lucidez, seguía a su demonio, a su prodigioso genio verbal y al instinto asombroso que le había hecho descubrir el método del lenguaje interno, el murmullo interior. Iba deliberadamente a las consecuencias extremas, como los descubridores heroicos de nuevos elementos que primero se lanzaron a los espacios del aire. «¿Estoy loco?», dijo al terminar. Y no era una coquetería» (180).

A través de estas palabras y como si ellas fueran un bello diorama, podemos percibir ese instante crucial, remoto, en que al parecer dos creadores, por azar, coinciden. Porque ambos llegan al codiciado instante en que el verbo, a pesar de su hondura, reluce como un denso arco iris. ¿Ambos, de Rokha y Joyce, sin conocerse, situados en el análogo bastión de sus culturas humanísticas, ambos católicos en su adolescencia, ambos revolucionarios y en busca de ámbitos universales, ambos dotados de singular voluntad creadora, llegan a conclusiones semejantes, pese al hecho de haber nacido y vivido en mundos tan distantes y diversos?

«Finnegan's Wake», en la edición de «The Viking Press», 1929, la que poseo, consta de 628 páginas y sus primeros atisbos estuvieron en posesión de Joyce, en 1922, el mismo año que de Rokha, publicó «Los Gemidos». Después, ambos, en 1927, dan por primera vez—como ya lo probáramos—, a la luz pública sus

---

(180) Louis Gillet, ensayo citado, pág. 55.

escritos, el chileno «Suramérica», su breve poema, y el irlandés algunos trozos de su extensísimo libro, integrado con posterioridad y concluído en 1939, todo él escrito en París, como nos ha dejado constancia de ello al final de la obra.

He ahí por qué «Finnegan's Wake», carece de unidad estilística e incluso idiomática. Babel de lenguas, giros y modismos, casi a imagen y semejanza del París de la pre-guerra actual.

A menudo el idioma inglés aparece desvirtuado e irreconocible, transfigurado en mera música, en virtud de juegos y yuxtaposiciones de palabras: «So chip chirp chirrup, cigolo, for the lug of Migo!» (181).

O, verbigracia: «Petty constable Sistersen of the Kruis-Kroon-Kraal it was, the parochial watch, big the dog the dig the bog the bagger the dugger the degabug, who had been detailed from pollute stoties to save him, this the quemquem, that the quum, from the ligatureliablous effects of foul clay in little clots and mobmauling on looks, that wrongcountered the tenderfoot an eveling near the livingsmeansuniumgetherum, Knockmaree, Comty Mea, reeling more to the right than he lurched to the left, on his way from from a protoprostitute (he would always have a (stp!) litle pigeonesse somewhere with his arch girl, Arcoiris, smockname of Mergyt) just as he was butting in rand the coyner of bad times under a hideful between the rival doors of warm bethels of worship through his boardelhouse fongster, greeting for grazious oras as usual: Where ladies have they that a dog meansort herring?» etc. etc. (182).

En primer término, a un investigador estético honrado, sin extranjerismos, ni prejuicios de inferioridad iberoamericana, creemos que no pueden causarle extrañeza estas posibles analogías entre de Rokha y Joyce, por cuanto vendrían a ser (y he aquí nuestra afirmación cabal) una consecuencia eficaz y necesaria en

---

(181) Obra citada, pág. 146.

(182) Obra citada, pág. 186.

asiduos lectores de Rabelais, como debieron serlo Joyce y de Rokha.

En efecto, Rabelais, (1495-1560?), entendimiento enciclopédico, inscrito sucesivamente en las profesiones de sacerdote, médico, filósofo y escritor, en los capítulos XIII, de «Gargantúa» y también XIII, de «Pantagruel» (quizá si hay algo cabalístico en esta coincidencia), que se intitulan: «Como Grandgousier conoció el ingenio maravilloso de Gargantúa por la invención que éste hizo de un limpia-culos» y «Pantagruel dicta sentencia en el pleito de los dos señores», descubrió, no sólo en potencia, sino que ejecutó con alta jerarquía, una serie de secuelas creadoras que van de lo onírico a lo bufo, con tal maestría que le sitúan como al auténtico y gran predecesor de estos poetas y novelistas.

Pero, escuchad la sentencia de Pantagruel y decidme si ése «ratón melancólico», de Rabelais, no puede ser rokhiano o joyceano, como queráis — Vista, entendida y bien calculada la diferencia que se suscitó entre los señores Baisecul y Humeuesne, el tribunal les dice que, considerada la horripilación del ratón melancólico declinando bravamente del solsticio estival para florear las consejas que han sufrido, mate al peón por las malvadas vejaciones de los buhos lucífugos, inquilinos de los climas que pasan por Roma con un viejo loco a caballo que se venda los riñones con una ballesta, el demandante tuvo justa causa para calafatear el guante que la buena mujer infló con un pie calzado y otro desnudo, reembolsándole, bajo y roído en su conciencia, tantas bagatelas como pelos hay en diez y ocho vacas y otro tanto para el bordador.

Parecidamente se declara inocente del caso privilegiado de las futesas, cuando se creía perseguido por aquel que no pensaba descuidadamente contraer esponsales por decisión de un par de guantes perfumados a pedorreras ante la luz de la noche, como es costumbre en el país de Mirebalais, marchando de bolina con los buletos de bronce adonde los zafios repartían condestablemente

sus legumbres intercaladas de recompensa a todas las sonajas de los mezquinos, hechas a punto de Hungría, que su cuñado llevaba memorialmente en un cuchillo limítrofe, bordado de bocas, con tres calzones desordenadamente desordenados en sus ropajes a una perrera angular, en donde se le tira con andrajos a un papagayo vermiforme. Pero en esto que coloca ante su defensor, que fué zapatero remendón apestoso y embreador de momias, no ha estado en la verdad repicando, aunque si ha debatido bien, y el tribunal le condena en tres primavera de cuajadas cimentadas, y meadas de gualda, como es la costumbre del país hacia el propio defensor pagaderas en mayo; pero al dicho defensor se le ha de rellenar de estopas y heno hasta la embocadura de los calza-trapos guturales, encabestrados de galardones bien gravelados a torno, y tan amigos cómo antes: sin costas ni intereses» (183).

Por nuestra parte, en un largo inciso de mi artículo intitulado «Ultima Pasión de Jorge de Lima», (184) al meditar en el fenómeno de la evolución del lenguaje poético, vertí un punto de vista que ahora consigno, aunque hoy discrepo de él en no pequeña medida. Decía: «Si en poesía lo natural es que el espíritu y el verbo oscilen indisolublemente unidos, como el filo es a la espada, este suceso sólo adquiere un interés inusitado, cuando se trata de su evolución o del tránsito de una escuela a otra. Porque en todo acervo lírico, tanto el lenguaje como el espíritu son dos agujas fundamentales y bien saben los poetas que con el más leve movimiento en cualesquiera de ellas, se consigue un resultado distinto. Es así como con un mismo espíritu y sólo apoyándose del lado del verbo, como sucede en gran parte con el barroco español, más de un poeta logra una poesía nueva. Utilizando esta aguja, Don Luis de Góngora traspone, acumula adjetivos y levanta su vigorosa arquitectura verbal, a pesar que piensa de idéntica

(183) Edición citada, pág. 200.

(184) Revista «Atenea», Tomo LXIII, N.º 188, mes de febrero de 1941.

manera que sus coetáneos. A menudo ambos elementos evolucionan paralelamente, pero es fácil constatar que en toda decadencia, o sea, en las aguas finales de una modalidad lírica o de una cultura, el poeta en la imposibilidad de conducir plenamente un nuevo espíritu, busca la renovación por medio del verbo, porque hay un estado de alma que se arrastra herido, un pelícano sonámubulo que se desgarrá a sí mismo. Para la poesía moderna, sin que merme en un ápice su grandeza, este fenómeno casi ha llegado a ser cotidiano».

Dámaso Alonso, en lo que concierne a don Luis de Góngora, no hace sino confirmar esta tesis y refiriéndose a su barroquismo, nos dice: «En la poesía de Góngora flores, árboles, animales de la tierra, aves, pescados, variedad de manjares... pasan en suntuoso desfile ante los ojos del lector. El símbolo más fiel de esta poesía es la cornucopia. ¿En qué estaban pensando los que dijeron que las Soledades estaban vacías? Tan nutridas están que apenas si en tan poco espacio pueden contener tal variedad de formas. Están cargadas de vida: recargadas. De aquí su barroquismo. Tanto se ha zarandeado en los últimos años esta palabra, «barroco», que corre peligro de no llegar a decir nada. Pero volviendo al concepto estrictamente arquitectónico, así como en el barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores, de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas a la naturaleza—como quedara dicho—, o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en las Soledades la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tienen ya un valor lógico—no un simple valor lógico—, sino un valor estético decorativo. En las Soledades la introducción de esos pomposos cortejos, de esas enumeraciones de frutos, manjares, bestias, no son para nosotros una incidencia novelesca del argumento, o lo son en una proporción mínima, sino son elementos decorativos, contribuyen dentro de la trama general lo mismo

que la palabra escogida y resplandeciente dentro del verso, a dar a la poesía de Góngora su sabor pomposo, ornamental, recargado.

Erraron la puntería los que afeaban a las Soledades el no tener interés novelesco. Era precisamente lo que no debían, no podían tener. Es éste uno de los mayores aciertos de Góngora y uno de los que más le aproximan al gusto de nuestros días: basta pensar en el desmoronamiento actual de la novela, o, en otro orden, en los nuevos caminos—puro placer de las formas—que han abierto a la pintura el cubismo y sus derivaciones. A menor interés novelesco, mayor ámbito para los puros goces de belleza. Contra el interés novelesco, el estético. En lugar del interés novelesco—alimento de las actividades espirituales de orden práctico—, la densa polimorfia de temas de belleza. ¿Quién podrá decir que las Soledades carecen de asunto?

Verdad es que los que esto han afirmado se creerán bien amurallados en su eterna canción: «Son oscuras, incomprensibles» Y ellos mismos se contradicen: si no las habían entendido, ¿cómo podían saber que estaban vacías?» (185).

En efecto, fué don Luis de Góngora, el primero y más sabio cultor de justas y relucientes posibilidades en nuestro verbo de habla española:

«En sangre claro y en persona augusto,  
si en miembros no robusto,  
príncipe les sucede, abreviada  
en modestia civil real grandeza.  
La espumosa del Betis ligereza  
bebió no sólo, mas la desatada  
majestad en sus ondas, el luciente  
caballo que colérico mordía  
el oro que suave lo enfrenaba,

(185) «Las Soledades», pág. 39, ediciones «Cruz y Raya», Madrid, 1936.

arrogante, y no ya por las que daba  
estrellas su cerúlea piel al día,  
sino por lo que siente  
de esclarecido y aún de soberano  
en la rienda que besa la alta mano,  
de cetro digna.

Lúbrica no tanto  
culebra se desliza tortuosa  
por el pendiente calvo escollo, cuanto  
la escuadra descendía presurosa  
por el peinado cerro a la campaña,  
que al mar debe con término prescripto  
más sabandijas de cristal que a Egipto  
horrores deja el Nilo que lo baña» (186).

Transcurren los siglos y en suelo de Indias, en Montevideo, Julio Herrera y Reissig, el Herrera, El Divino de América, reanuda en sus labios, para asombro de un Continente ciego en los ámbitos de la poesía de alto sitio, el ya tres veces secular fuego de Góngora. Y si Góngora laboró en las últimas aguas del Siglo de Oro español, el uruguayo lo hace en las últimas del romanticismo, a través del simbolismo y escuelas afines.

Su poema «La Torre de las Esfinges», que él subintitulara: «psicologación morbo-panteísta», es la gran anticipación en suelo de América, a las realizaciones que, sin tan hondo y singular brillo de estilo, tentaría después, mucho después, un Joyce.

En Herrera y Reissig, la desintegración interior, la metamorfosis de su ser íntimo verificada en una especie de trance, adquiere en el lenguaje una sabiduría, una música tan obsesionante y sapiente, que su instinto de gran creador estético, no puede sino abismarnos. ¡Escuchadle a través de varias estrofas singulares, escogidas en tal sentido!:

---

(186) «Soledad» Segunda, estrofa 810.<sup>a</sup> y siguientes, en la Ed. citada.

«Del insonoro interior  
de mis oscuros naufragios,  
zumba, viva de presagios,  
la Babilonia interior...  
Un pitagorizador  
horóscopa de ultra-noche,  
mientras, en auto-reproche  
de contricciones estáticas,  
rondan las momias hieráticas  
del Escorial de la Noche».

.....

«Canta la noche salvaje  
sus ventriloquias de Congo,  
en un gangoso diptongo  
de guturación salvaje...  
La luna muda su viaje  
de astrólogo girasol,  
y olímpico caracol,  
proverbial de los oráculos,  
hunde en el mar sus tentáculos,  
hipnotizado de Sol».

.....

«Clávame en tus fulgurantes  
y fieros ojos de elipsis,  
y bruña el Apocalipsis  
sus músicas fulgurantes...  
¡Nunca! ¡Jamás! ¡Siempre! ¡Y antes!  
¡Ven, antropófaga y diestra,  
Escorpiona y Clitemnestra!  
¡Pasa sobre mis arrobos,  
como un huracán de lobos  
en una noche siniestra!

¡Yo te excomulgo, Ananké!  
Tu sombra de Melisendra  
irrita la escolopendra  
sinuosa de mi ananké...  
Eres hidra en Salomé,  
en Brenda panteón de bruma,  
tempestad blanca en Satzuma,  
en Semíramis carcoma,  
danza de vientre en Sodoma  
y páramo en Ulaluma!» (187).

Pero, como una simple constatación acerca de lo personal y de cómo se distribuye el trabajo a través del tiempo y las generaciones entre los grandes poetas, comparad esos versos de la penúltima de las estrofas transcritas, en que el uruguayo, dice:

«¡Ven, antropófaga y diestra,  
Escorpiona y Clitemnestra!  
¡Pasa sobre mis arrobos  
como un huracán de lobos  
en una noche siniestra!

con estos otros de Federico García Lorca, de idéntico número de sílabas y que integran su romance de «La casada infiel»:

«...los árboles han crecido  
y un horizonte de perros  
ladra muy lejos del río».

En consecuencia, y a modo de escueto y primer corolario, según nuestro juicio, fundado en tan largas y escrupulosas consideraciones, sólo Rabelais, Góngora y Herrera y Reissig, son an-

---

(187) «Poesías Completas», Ed. Losada, Bs. As. 1942.

tedentes históricos de monumental relieve en la integración de la poética rokhiana; mas, no Joyce. Pero César Vallejo, sin duda, le ha influido.

En efecto, César Vallejo, con anterioridad a Joyce y Pablo de Rokha, en su libro «Trilce», aparecido en Lima en 1922, o sea, cuando el irlandés recién cogía la pluma para escribir el primer trozo de «Finnegan's Wake», (escrito en París en ese mismo año de 1922 y que permaneció inédito hasta 1927, como ya quedara esclarecido), César Vallejo, subrayamos, en su libro «Trilce», con su sagacidad e ilustre sabiduría lírica y lingüística, verifica, parcialmente, la desintegración y recreación subconscientes de la lengua española, ante el asombro atónito de sus conterráneos limeños.

Mas, nuestro ensayo quedaría trunco si en esta nueva encrucijada, no dilucidáramos el mérito estético de los antecedentes que acabamos de enunciar. En consecuencia, transcribiremos, con el objeto de ir hacia el análisis de este suceso, los fragmentos XXV y XXXVI, del mencionado libro.

«XXV:

Alfan alfiles a adherirse  
a las junturas, al fondo, a los testuces,  
al sobrelecho de los numeradores a pie.  
Alfiles y caudillos de lupinas parvas.

Al rebufar el socaire de cada caravela  
deshilada sin americanizar,  
ceden las estevas en espasmo de infortunio,  
con pulso párvulo mal habituado  
a sonarse en el dorso de la muñeca.  
Y la más aguda tiplisonancia  
se tonsura y apeálase, y largamente  
se ennazala hacia carámbanos  
de lástima infinita.

Soberbios lomos resoplan  
al portar, pendientes de mustios petrales  
las escarapelas con sus siete colores  
bajo cero, desde las islas guaneras  
hasta las islas guaneras.  
Tal los escarzos a la intemperie de pobre  
fe.  
Tal el tiempo de las rondas. Tal el del rodeo  
para los planos futuros,  
cuando innánima grifalda relata sólo  
fallidas callandas cruzadas.

Vienen entonces alfiles a adherirse  
hasta en las puertas falsas y en los borradores» (188).

### XXXVI

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,  
enfrentados, a las ganadas.  
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.  
¡Hembra se continúa el macho, a raíz  
de probables senos, y precisamente  
a raíz de cuanto no florece.

¿Por ahí estás, Venus de Milo?  
Tú manqueas apenas pululando  
entrañada en los brazos plenarios  
de la existencia,  
de esta existencia que todaviiza  
perenne imperfección.  
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado  
brazo revuélvese y trata de encodarse

a través de verdeantes guijarros gajos,  
ortivos nautilos, aunes que gatean  
recién, vísperas inmortales.  
Laceadora de inminencias, laceadora  
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas  
en la seguridad dupla de la Armonía.  
Rehusad la simetría a buen seguro.  
Intervenid en el conflicto  
de puntas que se disputan  
en la más torionda de las justas  
el salto por el ojo de la aguja.

Tal siento ahora al meñique  
demás en la siniestra. Lo veo y creo  
no debe serme, o por lo menos que está  
en sitio donde no debe.

Y me inspira rabia y me azarea  
y no hay cómo salir de él, sino haciendo  
la cuenta que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar  
potente de orfandad!» (189).

Sin embargo, César Vallejo, tal vez pudo, en alguna pequeña medida, haberse aprovechado de la experiencia joyceana a través de algún fragmento de «Ulysses», por cuanto si la primera edición de este libro apareció en 1922, el mismo año de la publicación de «Trilce», algunos fragmentos de aquél comenza-

---

(189) Obra citada, pág. 103.

ron a publicarse en 1919 y 1920, por la revista «Little Review», de Nueva York.

Vallejo, a semejanza de Joyce, y ambos a diferencia de Pablo de Rokha, poseen un estilo exento de la exuberancia lírica del chileno, vale decir, diferente del barroco rokhiano, cuya cima está en «Escritura de Raimundo Contreras», «Suramérica» y «Morfología del Espanto».

Es así como un testimonio de Antonio Marichalar, nos dará nueva luz sobre esta afinidad, de índole parcial entre Vallejo y Joyce. Dice: «El Proust de «Mes réveils, busca en los confines de la vigilia y el sueño, y al transcribir el resultado de su análisis, aporta un documento que tiene un doble interés: científico y literario. Así también Joyce cuando, en las últimas páginas de «Ulysses», relata el despertar de Molly Bloom, en un monólogo interior, incoherente, que pudiera titularse—a ejemplo del «Viéndola dormir» proustiano—«Escuchándola dormir». Acercuémonos, pues, con el paso quedo y el oído atento; dice así:

«...el cuarto qué hora no de este mundo me figuro que se levantan en este momento en China peinan sus coletas para todo el día bueno pronto oiremos a las hermanas tocar el ángelus no tiene nadie que venga perturbar su sueño si no es un cura o dós para su oficio nocturno el despertar de la gente de quialado con su cacareo que hace estallar la cabeza vamos aver si pudiera volverme a dormir 1 2 3 4 5 qué sea especie de flor que han inventado como las estrellas el papel de tapicería de la calle Lombard era más bonito el delantal que me ha dado era una cosa si solo que me lo he puesto dos veces nada más lo que debía hacer es bajar esta lámpara intentar otra vez para poder levantarme temprano iré a casa de los Lambes allí cerca de Findlaters y haré que nos envíen algunas flores para colocar en la casa si lo trae mañana quiero decir hoy no no el viernes es un mal día quiero arreglar la casa llena de polvo mientras duermo y po-

demos tocar y fumar puedo acompañarley primero hace falta que limpie las teclas con leche que llevaré llevaré una rosa blanca oesos pasteles de casa de Liptons me gusta el olor de una tienda grande y buena a quince perras la libra olos otros con cerezas dentro a 22 perras las dos libras naturalmente una bonita planta para poner en medio de la mesa la encontraría más barata en casa de vamos donde he visto yo aver eso hace poco me gustan las flores me gustaría que toda la casa nadase en rosas...», «y los que dicen que no hay Dios yo no daría niesto por toda su ciencia por qué no se ponen a crear alguna cosa les he preguntado yo algunas veces los ateos o como quieran llamarse que empiezan por ir a que les quiten la grasa y en seguida llamar al curagritos cuando se mueren y por qué por qué porque tienen miedo del infierno por culpa de su mala conciencia ay si que bien los conozco quien ha sido la primera persona en el universo que que antes que no hubiera nadie lo ha hecho todo que ah eso no lo saben ni yo tampoco iya podía segun eso impedir que saliera mañana por la mañana el sol brilla por tí me dijo el día que él que estábamos echados en los rhododendros en el cabo de Howth con su traje gris isusombbrero de paja el día que le hice que me declarase le había dado yo... etc.» (190).

Como era natural, Marichalar nos advierte que en su versión «se pierden los verdaderos enlaces de palabras y los cambios de pensamiento motivados, en el sueño, por analogías de vocablos».

Empero, vosotros, comparad este fragmento joyceano con voz subconsciente, semi-india o semi-infantil del extraordinario César Vallejo, del Vallejo más puro, puro en el sentido de lo simple y veréis ¡cuán intenso fué y cuánto más cerca que todos está, para bien o mal suyo, de Joyce. He aquí el versículo XIII, de «Trilce»:

---

(190) Ensayo citado, pág. 77.

«Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos  
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente  
mal plañidas, madre: tus mendigos.  
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto  
y yo arrastrando todavía  
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías  
de mañana, de tarde de dual estiba,  
aquellas ricas hostias de tiempo, para  
que ahora nos sobrasen  
cáscaras de relojes en flexión, de las 24  
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo  
quedaría, en qué retoño capilar,  
cierta migaja que hoy se me ata al cuello  
y no quiere pasar. Hoy que hasta  
tus pueros huesos estarán harina  
que no habrá en que amasar  
¡tierna dulcera de amor,  
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar  
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo  
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!  
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar,  
como nos van cobrando todos  
el alquiler del mundo donde nos dejas  
y el valor de aquel pan inacabable.

Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros  
pequeños entonces, como tú verías,  
no se lo podíamos haber arrebatado  
a nadie; cuando tú nos lo diste,  
¿dí, mamá?» (191).

En suma, si Joyce siempre llamó su «Ulysses», «my epic», o sea, «mi epopeya» por haber escrito un libro cuyo género era, desde el punto de vista de los cánones literarios, híbrido, una especie de andrógino situado entre lo poético de una parte y lo novelesco de otra, sin duda, estuvo en lo cierto; del mismo modo, Cervantes, pudo haber hablado de don Quijote, como de su epopeya, mas, es muy clara y grande la línea que separa un gran estilo poético, el de Góngora o el de Herrera y Reissig, verbigracia, con el estilo de un prosista cimero y único, como lo fué Cervantes, en nuestro idioma.

En consecuencia, un escritor como Joyce, tuvo el más perfecto derecho a hablar de su obra mentándola de «my epic», pero de allí a confundir, a pretender nivelar su estilo con el de un poeta, auténticamente tal, hay un mundo. Por ello, su obra nada tiene que ver, en este sentido, con el barroco rokhiano.

Sin embargo, por el contrario, la poesía de Pablo de Rokha cuyo fuego interior y formal ha servido para integrar un aspecto de la suya a Pablo Neruda, no ha influenciado casi a ningún otro poeta de alta jerarquía y ahora, sólo nos cabe decir que fuimos los primeros en señalar este maestrazgo (192). Posteriormente, Antonio Massís, en una apasionada conferencia que dictara en la Universidad de Chile, ha estudiado en forma poco más o menos acuciosa algunos de estos antecedentes estéticos (193).

---

(191) Obra y edición citada, pág. 71.

(192) «Tres Poetas y Dos Antologías», diario «La Nación», de Santiago de 9 de agosto de 1942.

(193) Publicada en la revista «Multitud», año V, N.º 42, de 14 de agosto de 1943.

Mas, desplazándonos a otro acápite, podemos asegurar que su poética, por los voluntariosos elementos dionisiacos que enciende y retiene, por su rigurosa estructura y la artesanía y pujanza de su técnica, que abarca varios períodos tal vez coincide en más de un relieve con algunos aspectos la obra pictórica de Pablo Picasso, pintor. En tal virtud constataréis que justos períodos de lo acertado y noble que se ha dicho y sigue diciendo sobre este último, cuadran, con relativa eficacia, a de Rokha, quien busca el paralelo.

En efecto, Juan Marinello, nuestro señorero americano en 1942, disertando sobre Picasso, desde su Cuba natal e intensa nos dijo: «Una honda indagación en el caso picassiano creo que nos llevará a asignarle un primitivismo de nueva marca, a la altura de su tiempo angustioso, a la altura del gran tiempo que está llegando. El primitivo indaga, a la luz de su creencia, el camino eficaz, entre tanteos fervorosos y experiencias iluminadas. Así Pablo Picasso, Sólo que nuestro creador tiene que levantar con sus hombros atlánticos un mundo de formas cumplidas que no fué carga para el primitivo de ayer. Su obra, humana y abstracta, es el cruce dramático de las evasiones y las lealtades a que condena un tiempo de liquidación a los que vienen de ayer y tienen ojos de futuro. Sus prostitutas y borrachos lejanos no son tan distantes del cubismo como se ha creído; sus toros elegantes de anteayer son hermanos legítimos de los toros cercanos de Guernica: un profundo aliento de eficacia, de justicia, los infanta, los mata y los revive» (194).

Finalmente, he aquí la barroca y desmesurada arte poética de Pablo de Rokha, sacudida por alto y, simultáneamente, diabólico espanto; sacudida por rudas llamas de redención humana y que le sitúa como a uno de los principales poetas de la incendiada y mortal hora de hoy.

---

(194) Conferencia intitulada «Picasso sin Tiempo», La Habana, 1942, págs. 17 y 23. Ed. Col. «Ensayos».

En tal virtud, «Sancho Rojas, Capitán del Sur, define lo Actos Mágicos», «Demonio a Caballo» y las más justas páginas de «Escritura de Raimundo Contreras», son acreedoras a un espacio vivo en varios siglos de creación poética en lengua hispana, a partir de «Mío Cid», hasta nuestros días, para solaz a sus amarguras y severo laurel suyo.

He aquí la efigie humana y por sagazmente humana, creadora, de quien (como Lope de Vega, dijera de Guzmán El Bueno), escribió en aquel acre límite y espacio en que para el poeta ha sido:

«La tinta sangre y el cuchillo pluma».

Santiago de Chile, julio de 1942 a enero de 1944.

FIN.