

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



PROGRAMA DE DOCTORADO

*VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA. TRADICIÓN Y
RUPTURAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA*

PABLO DE ROKHA: VANGUARDIA Y
GEOCRÍTICA.
LA POESÍA DE
U (1926) Y *CARTA MAGNA DE AMÉRICA* (1949)

Autor: José Miguel Curet Arana

Directora: Dra. María Ángeles Pérez López

2015

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



PABLO DE ROKHA: VANGUARDIA Y
GEOCRÍTICA.
LA POESÍA DE
U (1926) Y *CARTA MAGNA DE AMÉRICA* (1949)

Tesis doctoral dirigida por la Dra. María
Ángeles Pérez López, presentada en el
Departamento de Literatura Española e
Hispanoamericana, Facultad de Filología,
Universidad de Salamanca.

Vº Bº

La Directora del Trabajo

El Autor

Fdo.: María Ángeles Pérez López

Fdo.: José Miguel Curet Arana

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

I. BALANCES CRÍTICOS	1
I.1. ARTICULACIÓN DEL TRABAJO PROPUESTO	28
II. LA MODERNIDAD EN CHILE Y AMÉRICA	43
II.1. APOGEO DE LA MODERNIDAD HASTA 1930	46
II.2. DE 1930 HASTA 1950	63
III. FORJADO A CUCHILLA, HECHO A BALAZOS: VIDA DE PABLO DE ROKHA (1894-1968)	75
IV. EN UNA SOLA VOZ VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN: LA OBRA ROKHIANA	103
IV.1. PRIMER PERIODO: 1916-1929	109
IV.1.a. De Rokha a la vanguardia	122
IV.1.b. Vanguardia europea versus americana	139
IV.1.c. De Rokha y los poetas chilenos de vanguardia	147
IV.2. SEGUNDO PERIODO: 1930-1950	157
IV.2.a. La trinchera de la vanguardia revolucionaria	175
IV.2.b. La vanguardia se subleva: Europa	203
IV.2.c. La revolución tras la revolución: América	218
IV.3. TERCER PERIODO: 1951-1968	237
V. DEL MUNDO FINITO AL UNIVERSO DE U	255
V.1. EL MUNDO FRENTE A SU IMAGEN	255
V.1.a. Las imágenes como estructura lógica del mundo	256
V.1.b. El yo hiperbólico en <i>U</i>	258
V.1.c. <i>Je est un autre: soy mundo elocuente</i>	262
V.1.d. Mundo fiero y tierno: el gesto poético	267
V.1.e. La praxis vital de la acción poética	271
V.1.f. La obra y su significado	280

V.1.g. La praxis lingüística de vanguardia	282
V.1.h. <i>U</i> como <i>acte de parole</i>	286
V.1.i. La palabra en libertad: la imagen en <i>U</i>	290
V.2. “SEÑALES AL HOMBRE FUTURO”:	
CONJUNCIÓN DIALÉCTICA DEL LENGUAJE	294
V.3. “1”: LA IMAGEN Y LA MAQUINARIA RUIDOSA DE LA PALABRA	307
V.4. “2”: REFLEJOS FRAGMENTADOS DEL MUNDO MODERNO	320
V.5. “3”: LA UTOPIA O LA INVENCION DE LA ILUSION MODERNA	327
VI. UNA GEOCRITICA PARA CARTA MAGNA DE AMERICA	337
VI.1. PREÁMBULOS A <i>CARTA MAGNA DE AMERICA</i>	337
VI.1.a. ¿Por qué <i>Carta magna de América</i> ?	341
VI.1.b. Organización del poemario	348
VI.1.c. Presentaciones	354
VI.2. ¿POR QUÉ UNA GEOCRITICA?	363
VI.2.a. Multiplicidad de miradas sobre el mundo	371
VI.2.b. Enfoque geocrítico	377
VI.2.c. Integración vertical	389
VI.2.d. Cartografía poética	394
VI.3. SISTEMA ARTERIAL DE IDEAS ROKHIANO	401
VI.3.a. Intertextualidad: metapoesía como condición política	404
VI.3.b. Espacios de la intertextualidad	409
VI.3.c. Semiosfera rokhiana	414
VII. CONCLUSIONES	423
VIII. BIBLIOGRAFIA	435
VIII.1. OBRAS DE PABLO DE ROKHA	435
VIII.1.a. Poesía	435
VIII.1.b. Ensayos, artículos, diatribas y cartas	437

VIII.1.c. Prólogos	438
VIII.1.d. Como editor	438
VIII.1.e. Registros sonoros	438
VIII.1.f. Póstuma	439
VIII.1.g. Antologías	439
VIII.1.g.i. Monográficas	439
VIII.1.g.ii. Colectivas	441
VIII.2. SOBRE PABLO DE ROKHA	444
VIII.3. LITERATURA CHILENA	453
VIII.4. VANGUARDIA Y MODERNIDAD	460
VIII.5. GEOCRÍTICA	470
VIII.6. GENERAL	477
IX. APÉNDICE	495
IX.1. LISTADO DE LIBROS Y POEMAS DE PABLO DE ROKHA	496
X. ANEXOS	513
X.1. <i>U</i> : PORTADA Y PRIMERAS PÁGINAS	513
X.2. <i>ARENKA SOBRE EL ARTE</i> :	
PORTADA Y PRIMERAS PÁGINAS	517
X.3. <i>3 POEMAS POR PABLO DE ROKHA</i>	
EN <i>ARENKA SOBRE EL ARTE</i> : PRIMERAS PÁGINAS	522
X.4. <i>ARENKA SOBRE EL ARTE</i> : ÍNDICE	527
X.5. <i>CARTA MAGNA DE AMÉRICA</i> EN	
<i>ANTOLOGÍA 1916-1953</i> : PRIMERAS PÁGINAS	528
X.6. <i>ANTOLOGÍA 1916-1953</i> : ÍNDICE	530

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas y todos los que me acompañaron en este largo recorrido. Mi agradecimiento particular a la directora de este trabajo, María Ángeles Pérez López, por sus consejos, por ser una guía certera y su ayuda inmensa. A Patricia y Sebastián por la paciencia, la generosidad y el entendimiento. Gracias por ser como son, por estar ahí y su amor incondicional. A mi papá y mi mamá por la inspiración infatigable. A mi hermana, mi hermano y mis amigos. A Ura y Ema por el apoyo y la complicidad. ¡Gracias!

I. BALANCES CRÍTICOS

En el transcurso de este siglo veintiuno, la crítica literaria, los estudios culturales y la opinión mediática han reconsiderado la obra poética, ensayística y el aporte intelectual de Pablo de Rokha (Licantén, 1894-Santiago de Chile, 1968). Poco a poco, el ambicioso proyecto poético rokhiano va adquiriendo el rol protagónico que el canon poético del siglo veinte y la historia literaria latinoamericana se negaban a reconocerle. En los últimos años han aparecido nuevos críticos y académicos que han revalorizado la envergadura y la complejidad de las propuestas de la poesía y la obra de De Rokha. Esto análisis críticos y estudios más recientes evidencian la heterogeneidad de la poética rokhiana, su capacidad de generar una multiplicidad de significaciones y apuntan hacia la estrecha relación de esta producción intelectual con los sistemas contextuales a los cuales pertenece. La consolidación de la obra rokhiana se basa en su arraigo profundo en los procesos históricos, en su asimilación y expresión de los hitos paradigmáticos del siglo veinte y en su engranaje en las esferas culturales de producción artística. A la vez, el indudable avance logrado en los estudios del legado de Pablo de Rokha perfila el vasto terreno de análisis que ofrece. Es así que, al leer los poemas rokhianos, vimos como tarea impostergable la necesidad de adentrarnos en ellos guiados a la luz de nuestra actualidad y amparados de las formulaciones teóricas más vigentes y pertinentes.

En contraste con este fenómeno de revalorización reciente, durante el siglo pasado Pablo de Rokha fue considerado un poeta marginal de la primera vanguardia literaria y de la poesía chilena. El canon literario y la tradición poética latinoamericana y chilena se negaron intencionalmente a ofrecer una valoración positiva de su obra. Por

muchos años, las creaciones rokhianas pasaron casi desapercibidas en los campos literarios y culturales de América Latina. A pesar de ser una figura relevante y de valor central en las letras chilenas y latinoamericanas del siglo veinte, su extensa bibliografía, que al revisar las fechas cubren buena parte de ese siglo, no alcanzó el reconocimiento editorial internacional, no fue estudiada a cabalidad ni analizada en la profundidad que exigía. Fueron pocas las obras reimpresas de De Rokha y escaseaban los estudios críticos, los ensayos y las traducciones. Pensamos que en el siglo veintiuno, la totalidad de la producción literaria rokhiana debe seguir siendo reivindicada a la vez que se reinterpretan sus búsquedas literarias utilizando los análisis y modelos teóricos más adecuados. No hay duda que si se parte desde una nueva óptica y una nueva perspectiva hacia el poeta, se reconocería la innegable actualidad de esta poesía y se llegaría a abordar certeramente su posicionamiento ideológico y su creación frente a los procesos históricos, literarios, políticos, sociales y culturales que le tocó vivir al autor.

Otros poetas chilenos como Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo Neruda (1904-1973) o Gabriela Mistral (1889-1957) han gozado de un despliegue editorial sólido en América Latina, España y Estados Unidos. A estos tres poetas se les han dedicado incontables trabajos académicos de rigor y un sinnúmero de traducciones. Con la obra rokhiana, es necesario continuar el reconocimiento recién adquirido y efectuar una justa reinterpretación de su poética. Es preciso que los estudios académicos universitarios produzcan más análisis y críticas teóricas sobre la extensa obra rokhiana. En el ámbito de la poesía latinoamericana y continental, son necesarias las reediciones y traducciones

de la poesía de Pablo de Rokha para que se llene el vacío existente y acceder más fácilmente a la obra.

Antes de proponer la tesis de estudio de nuestro trabajo, deberíamos interrogarnos inicialmente acerca de cuáles fueron algunos de los motivos del silenciamiento y olvido de la obra de De Rokha. Luego, tendríamos que preguntarnos en dónde radica su mérito y por qué merece ser releída, estudiada y reinterpretada. A grandes rasgos, podemos exponer algunos de los factores que contribuyeron a la marginación de De Rokha y a que se ignorara su poesía. Esta dinámica de invisibilización se debió seguramente a la incomodidad que producían en ciertos sectores de la izquierda chilena y en la órbita literaria e intelectual tradicional los polémicos y enérgicos pronunciamientos de Pablo de Rokha en torno a la política y la literatura. Se debe advertir que las posturas políticas y literarias de De Rokha no se sometían a las estrictas disciplinas de los partidos políticos ni a las tendencias culturales y escriturales fijas o preestablecidas. Tampoco, sus posturas se reducían a seguir o copiar corrientes intelectuales o literarias en boga. Se puede evidenciar que para la primera mitad del siglo veinte en Chile, se establecieron nexos muy fuertes entre la poesía, la sociedad, la política y la cultura. Estos nexos organizaron un conjunto fusionado y difícil de disociar. Podemos decir que se implantó un tipo de redes sociales entrelazadas y que al agruparse interactuaban al unísono frente a una situación específica o ante una circunstancia que afectara a ese entramado. La poesía y la literatura en general se utilizaban para adelantar causas sociales, para ganar espacio en el terreno ideológico o para agenciarse el reconocimiento y la fama. Con este panorama configurado para la década del treinta, De

Rokha criticó duramente a Pablo Neruda. Recién ingresado al Partido Comunista Chileno, De Rokha denunció el aburguesamiento de Neruda y su cercanía con sectores del gobierno capitalista y afines a las tendencias imperialistas inglesas y neocoloniales norteamericanas. Igualmente, puso al descubierto desvaríos y desmanes de otros miembros del partido y de allegados a Neruda. Por estos motivos y, sobre todo, por desavenencias personales irreconciliables con Neruda y con figuras y dirigentes de izquierda cercanos al poder, De Rokha fue sometido a un proceso disciplinario y expulsado de esta colectividad. Esta acción de enajenación al partido significó que se reforzara el rechazo a De Rokha. A partir de esa época, una gran parte de la izquierda tradicional o establecida en la organización comunista (muchos de ellos simpatizantes de Neruda) le condenó, le cerró las puertas o, simplemente, no tomó en cuenta la existencia de Pablo de Rokha. Por este motivo, el poeta cayó en desgracia para los sistemas de divulgación y de promoción cultural de ese sector. La obra literaria e intelectual rokhiana se relegó al desamparo propagandístico y mediático. Dado que durante buena parte del siglo veinte, el Partido Comunista Chileno y personas afines a este partido dominaron una porción significativa de la industria de la producción artística y cultural chilena y de sus medios de distribución, la marginación del autor de *U*¹ y de *Carta magna de América*² se tornó más palpable³.

¹ Pablo de Rokha, *U*, Santiago, Editorial Nascimento, 1926.

² En Pablo de Rokha, *Arenga sobre el arte*, Santiago, Editorial Multitud, 1949.

³ Según cuenta Lukó de Rokha, hija del poeta, en “Retrato de mi padre”, (en *El amigo piedra* Santiago, Pehuén Editores, 1990, p. 262) luego de la expulsión de su padre, los kioscos de revistas en donde se vendía la revista *Multitud* se negaron a seguir vendiéndola porque un grupo de militantes del

Algo similar acaeció en el terreno literario. La poesía rokhiana asumió como propio el influjo de las tendencias de vanguardia de los años veinte. Luego, la poética de De Rokha se sumergió de lleno en los procesos políticos y en los devenires culturales y sociales americanistas e internacionales acaecidos durante el siglo. Sin embargo, Pablo de Rokha se empeñó en no acomodarse a ninguna corriente cultural o escuela de pensamiento determinada. Él se concentró en romper con la moda literaria para que su voz poética no perdiera su máxima libertad individual. Esto tuvo como consecuencia que la crítica del momento no recibiera bien su obra ni sus propuestas y experimentaciones poéticas. Esta crítica oficial no supo cómo manejar la poética de De Rokha ni cómo analizarla. La ruptura de la poesía rokhiana con los principios y cánones literarios preestablecidos se tradujo en un supuesto malestar del público lector y la crítica no desarrolló las herramientas teóricas básicas para su recepción y su interpretación. En este sentido, al nivel de dificultad que ofrece esta lectura, habría que añadirle la insistencia del autor de no querer ser encasillado bajo ninguna tendencia literaria ni creativa a pesar de vincularse y participar activamente en los movimientos contraculturales y artísticos que se desarrollaban en América Latina en ese periodo. Dentro del campo literario chileno y latinoamericano, muy pocos fueron capaces de reconocer debidamente el valor poético rokhiano y su obra no se introdujo a un público lector más amplio. Subsecuentemente, la creación de De Rokha quedó marginada y malentendida en la

partido se les había acercado para que no la vendieran diciéndoles que Pablo de Rokha estaba en contra de la clase obrera y de la revolución proletaria.

cultura literaria del continente americano y en el campo de la intelectualidad latinoamericana.

Ahora bien: ¿en dónde radica justamente el valor y el mérito literario del extenso legado poético e intelectual de Pablo de Rokha? Si duda, vistos como una amplia colección artística y literaria integrada e interconectada, los poemas, los ensayos, los artículos periodísticos, la revista *Multitud*, la Editorial Multitud y los libros de Pablo de Rokha proponen una poética para el siglo veinte. Proponen una forma de vivir poéticamente un mundo dominado por lo político. Las obras rokhianas participan de los grandes hitos culturales y de los paradigmas históricos y sociales del siglo pasado. A partir de ahí, le indican al lector la posición de la voz poética rokhiana en relación con su momento histórico, social, político, artístico y literario. Por consiguiente, esta voz emerge del devenir de su época y es la creadora de un lenguaje propio, acorde con los tiempos y lugares desde donde habla y en plena sintonía con los acontecimientos y los procesos culturales y políticos globales que la enmarcan. Los diferentes contextos de la producción artística rokhiana, sus espacios de referencialidad y el transcurso del tiempo moldearon un estilo y arte en particular que se caracteriza sobre todo por su diversidad y su ajuste crítico según se movían los nuevos aires de las épocas y las interacciones en la geopolítica internacional. La poética rokhiana es dinámica, siempre actual y contestataria. Para nuestro estudio, deberíamos observar que los poemas de Pablo de Rokha son una voz de vanguardia y, al mismo tiempo, una voz comprometida con la lucha política, con el devenir social de América y con otorgarles a los pobladores del continente nuevos espacios poéticos de convivencia. Por otra parte, ya al final de la

carrera poética rokhiana, esta voz poética termina por ser la voz de un macho anciano frente al fin de la existencia y de la era que la vio madurar y en la cual produjo su poética. Las voces rokhianas se expresan por encima de movimientos literarios, políticos y generacionales para ir en contra de toda tendencia, sea del signo que sea. Sin embargo, cabe insistir que estas voces adquieren su significado e importancia desde la contextualización precisa en la historia, en las circunstancias en las cuales se produjo y desde las referencialidades culturales, sociales y políticos en donde se posiciona su expresión. Deberíamos considerar que la voz poética de los poemas rokhianos estuvo en guerra y fue conciencia crítica de sus tiempos y espacios para hallar así su individualidad creativa, su pertinencia y la razón para ser enunciada. De esta forma, la voz rokhiana se hace escuchar dentro de la evolución del fenómeno de la modernidad que imperó en América Latina y en Chile durante la primera mitad del siglo veinte.

Efectivamente, los primeros poemarios del poeta lo anuncian y qué mejor poema que “Tonada del iluminado” para ilustrar la forma en cómo se integra el poeta a sus contextos temporales y espaciales. Leemos en los primeros versos del primer poema de *Cosmogonía*:

*El graznido cosmopolita de los crepúsculos
azota mis angustias,
derrumbando los árboles enloquecidos y las ideas oceánicas de los
árboles enloquecidos...*

Yo estoy botado

aquí,

*con mis zapatos
y mis universos;
como la mar, sonando...
muerto, completamente muerto y haciendo vida a lágrimas;*

*crecido de montañas con las hojas marchitas,
y la voz de los ruidos dispersos y rodantes
en la audacia negra del canto...*⁴

Estos primeros versos que leemos nos sugieren ir detrás de la audacia de la doble articulación -voz individual / voz social- que propone la voz poética rokhiana. Además de revelar dónde radica la importancia de la poesía de este autor, este fragmento nos plantea nuevas interrogantes.

Con la perspectiva privilegiada que provee el paso del tiempo y los nuevos enfoques teóricos, analíticos y los avances más recientes en la investigación en el campo de la lingüística, la semiótica, la geocrítica y su vinculación con la literatura y la producción cultural, tanto la relectura como la apreciación de los poemas rokhianos adquieren una dimensión distinta a la que tenían cuando fueron publicados por primera vez. Alejados temporalmente de las tramas y escenarios en donde se escribieron los poemas y despojados del peso de las polémicas en que estuvo envuelto el autor, podemos indagar críticamente la poética rokhiana y adentrarnos con más libertad en su obra. Entonces, conseguiríamos preguntarnos qué lugar ocupa *U* dentro de la creación artística de vanguardia de principios de siglo veinte en América Latina sin estar inmersos en el conflicto causado por su publicación. Al leer el poemario y las demás publicaciones del autor comprendemos que en la creación poética e intelectual rokhiana habla una voz que renueva y reinventa su lenguaje y propone una nueva sensibilidad existencial para el siglo veinte a partir de su individualidad pero en relación con el otro que conforma su

⁴ Pablo de Rokha, *Antología 1916-1953*, Santiago, Editorial Multitud, 1954, p. 41.

sociedad y su entorno más próximo. Siempre, el sujeto poético que se expresa en la poesía rokhiana pide ser re-escuchado, re-evaluado y tomado en cuenta según la dirección en que se desplazaba y en la forma en que sus coordenadas en el espacio y tiempo moldearon y le otorgaron la significación particular a su enunciación y a su praxis poética.

En primer lugar, con una nueva lectura de *U* daremos cuenta del contexto literario, constataremos su filiación a la vanguardia histórica. A la vez, valorizaremos sus críticas al fenómeno de la modernidad, al progreso, al desarrollo urbano y a los procesos de industrialización implantados a principios de siglo en los países sujetos al dominio político y económico de las potencias capitalistas, imperiales y colonialistas. En segundo término, para la lectura de *Carta Magna de América*, nos enfocamos en la relación que se establece entre la poética rokhiana y los espacios americanos teniendo en cuenta la geocrítica como modelo de análisis y de interpretación cultural. Visualizamos esta poesía como un sistema de creación estética y de creación de espacios alternos sustitutivos del espacio colonial predominante. Este sistema de cartografía poética está articulado dentro de un sistema de sistemas semiótico más abarcador que permite, desde la lectura del poemario, desenmascarar los procesos políticos, sociales y culturales de la época. Además, el nuestro trabajo vincula las propuestas poéticas de la obra rokhiana con las producciones literarias chilenas, latinoamericanas y de otras regiones con las cuales se tienden lazos o con las que propician un diálogo fructífero o iluminan el análisis de las obras estudiadas.

Pablo de Rokha posee una abultada bibliografía que consta de una treintena de libros de poesía, varios libros de ensayo, una antología de poesía chilena y una autobiografía. Durante las últimas décadas en Chile, se han reeditado algunas de sus obras más importantes. Uno de los primeros pasos en ese sentido lo dio René de Costa en 1985, cuando volvió a imprimir en edición facsimilar *Sátira*⁵, pequeño poemario de juventud de De Rokha. Esta es la primera reedición de una de sus obras luego de su suicidio en 1968. Habrá que esperar hasta 1994, setenta y dos años después de su primera edición y coincidiendo con el centenario del nacimiento del poeta, para que LOM Ediciones de Chile pusiera de nuevo a disposición de los lectores el poemario *Los gemidos*⁶. En 1999, la editorial Cuarto Propio entregó al público chileno la cuarta edición de *Escritura de Raimundo Contreras*⁷. Luego, en 2001, LOM Ediciones publicó por segunda vez *U* y Ediciones Tinta Roja reeditó *Acero de invierno*⁸, dos de los poemarios más importantes de este autor. En 2007, la Editorial Tácitas volvió a editar *Neruda y yo*⁹. Mientras tanto, en 2010, la chilena Das Kapital Ediciones presentó al público *Idioma del*

⁵ Santiago, 1918. La segunda edición de *Sátira* la publica la Editorial América del Sur en 1985 con el título *Pablo de Rokha 'Grande' y 'Temible'*.

⁶ Santiago, Editorial Cóndor, 1922.

⁷ Santiago, Klog, 1929. Sorprende que en vida, Pablo de Rokha únicamente haya visto una reedición de un libro suyo, la de *Escritura de Raimundo Contreras* que hiciera la Editorial Orbe en 1966. Hay que anotar además que la tercera edición de este poemario se publica en 1991, en Medellín, Colombia, bajo el sello de Ediciones Otras Palabras.

⁸ Primera edición publicada en Santiago, Editorial Multitud, 1961.

⁹ Santiago, Editorial Multitud, 1955.

*mundo*¹⁰ y se presentó la segunda edición de *Satanás*¹¹. Ni *Cosmogonía*¹², *Gran Temperatura*¹³, *Morfología del espanto*¹⁴ ni *Carta magna de América* se han vuelto a publicar de forma íntegra. Como gran parte de su obra, han quedado relegadas al olvido o al mito de un hombre que cuestionó las demarcaciones de su contexto sociocultural, histórico y político de la misma forma que desafió los límites de la creación poética y artística. No obstante, la recién creada Fundación De Rokha ha anunciado que la Editorial Multitud resurge. Su directora, Patricia Tagle de Rokha, espera reeditar gran parte de la obra rokhiana en los próximos años. Además, la fundación tiene intenciones de resucitar la revista *Multitud* y ponerla en circulación con el mismo espíritu revoltoso con que se creó inicialmente.

Las antologías dedicadas a la obra de De Rokha han jugado un papel decisivo para que su poesía no pasara al total ostracismo. A falta de nuevas ediciones de la mayoría de sus obras, es gracias a estas compilaciones que ha sobrevivido la lectura del legado poético de un escritor que, por no fiarse de ningún editor, editó él mismo la mayoría de sus libros. En las postrimerías de su vida, fue el propio Pablo de Rokha quien comenzó a publicar el recuento de su trayectoria literaria. La primera reunión de su obra, *Antología 1916-1953*, aparece en 1954. Este grueso volumen, de más de seiscientas

¹⁰ Primera edición publicada en Santiago, Editorial Multitud, 1958.

¹¹ Primera edición, Klog, 1927.

¹² Publicado entre 1925 y 1927 en *Dínamo*, *Agonal*, *Zig-Zag* y *Nuevos Rumbos*. El autor reúne los poemas de esta colección en *Antología 1916-1953*, *op. cit.*

¹³ Santiago, Editorial Ercilla, 1937.

¹⁴ Santiago, Editorial Multitud, 1942.

páginas, seleccionado, preparado, editado, impreso y distribuido por De Rokha, contiene una vasta muestra de su obra poética hasta esa fecha. Esta compilación sirvió durante mucho tiempo como la única referencia que le daba visibilidad en el mundo literario de los años cincuenta y sesenta. A esta primera selección, le siguió una pequeña edición en conjunto de los poemas “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile” y “Canto del macho anciano”¹⁵, festejando la adjudicación del Premio Nacional de Literatura de Chile del año 1965 a De Rokha. La siguiente muestra fue *Poemas rimados o asonantados 1916-1958*¹⁶ hecha por Luis Sánchez Latorre. Le sigue *Mis grandes poemas*¹⁷. Al igual que la primera recopilación, la selección, preparación y edición de esta antología corrió también a cargo de Pablo de Rokha. Él no pudo verla en circulación, ya que se distribuyó al año siguiente de su fallecimiento. Como homenaje póstumo, en 1968 la revista *Atenea* editó una pequeña antología poética seleccionada por Juan de Luigi que salió publicada junto con varios ensayos dedicados al poeta¹⁸. Con su muerte, el trabajo antológico apenas inaugurado careció de seguimiento.

Al morir el poeta, se detuvo el proceso de desagravio que ameritaba la obra rokhiana. En ese momento, no sólo se acalló una voz que debería estar equiparada con la de los escritores más importantes de América, sino que se silenció una voluntad que luchó para que la justicia poética, social y política se diera más allá de los versos escritos

¹⁵ *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile. Canto del macho anciano*, Santiago, Editorial Universitaria, 1965. En 1998 se vuelve a reimprimir con prólogo de Naín Nómez.

¹⁶ Santiago, Editorial Zig-Zag, 1966.

¹⁷ Santiago, Editorial Nascimento, 1969.

¹⁸ *Atenea*, n. 421-422, julio-diciembre 1968.

en el papel y para que el acto poético fuera un acto de justicia para el ser humano. De esta forma, en el periodo posterior a su fallecimiento, encontramos un vacío editorial; una sola publicación recoge su poesía: *Antología poética de Pablo de Rokha*¹⁹. La preparación del volumen estuvo a cargo de Jorge Román-Lagunas.

Hay que destacar que Naín Nómez, estudioso y promotor de la obra de Pablo de Rokha en Chile y Latinoamérica, ha rescatado del olvido al autor de los libros que nos proponemos estudiar. Gracias a Nómez, Pablo de Rokha ha salido lentamente del letargo al que estaba sometido. Poco a poco se ha ido juzgando y tomando en consideración las propuestas poéticas de su obra. La dedicación y esfuerzos de Nómez han dado como resultado la publicación de un puñado de muestras de la obra rokhiana. *Nueva antología*²⁰ fue la primera recopilación bajo el cuidado de este estudioso. Le siguieron otras dos: *Epopéya del fuego*²¹ y *Pablo de Rokha en breve*²². Asimismo, Nómez reunió los escritos que permanecían inéditos y se los entregó a los lectores bajo el título de *Obras inéditas*²³. Al igual que las reediciones, las colecciones realizadas por Naín Nómez se distribuyeron primordialmente en Chile.

La labor de Nómez no se ha limitado a una simple recopilación de la poesía de De Rokha. Nómez ha analizado y situado en su justo lugar la obra rokhiana. Desde 1979, ha publicado diversidad de artículos, estudios y libros que promueven la lectura y estudio

¹⁹ Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1972.

²⁰ Santiago, Editorial Sinfronteras, 1987.

²¹ Santiago, Editorial Universitaria, 1995.

²² Santiago, Editorial Universidad de Santiago, 2001.

²³ Santiago, LOM Ediciones, 1999.

del poeta chileno, que para ese entonces todavía seguía siendo ignorado por la academia y la crítica literaria. Entre otros, destacan sus siguientes trabajos: *Pablo de Rokha, una escritura en movimiento*²⁴, *Pablo de Rokha y Pablo Neruda, la escritura total*²⁵, *Pablo de Rokha; historia, utopía y producción literaria*²⁶ y *Canonización y marginalidad en la poesía chilena: los cien años de olvido, Pablo de Rokha*²⁷. En 1984, Nómez presentó en la Universidad de Toronto la tesis doctoral *Historia, utopía y producción literaria: dialéctica de lo individual y lo social en Pablo de Rokha*²⁸. Junto con la de Nómez, destaca la tesis *Neruda, de Rokha, Huidobro: tres poetas contemporáneos*²⁹ de Carlos Salazar Parra. Recientemente, encontramos la tesis de maestría *Chilenidad y encomio en “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile”*, de Isaac Hernán Sanzana Inzunza³⁰. En su tesis *El origen de los espacios: género, urbe e ideología en textos de vanguardia latinoamericanos*³¹, Ángela Cecilia Espinosa le dedica un capítulo al análisis de la poética rokhiana. “A la sombra de las flores del mal”, tercer capítulo de esta tesis, valora de manera pertinente y rigurosa los temas de la poesía de Pablo de Rokha. Esta tesis fue de mucha utilidad para la lectura y análisis de *Carta magna de América*.

²⁴ Santiago, Ediciones Documentas, 1988.

²⁵ Santiago, Ediciones Documentas; Ottawa, Ediciones Cordillera, 1992. Este libro está escrito en colaboración con Manuel Jofré.

²⁶ Ottawa, Girol Books, 1991.

²⁷ *Atenea*, n. 470, julio-diciembre 1994, pp. 57-68.

²⁸ Los trabajos de Naín Nómez consagrados a la poética o el legado literario y cultural de Pablo de Rokha se encuentran en el apartado *Sobre Pablo de Rokha* de la bibliografía.

²⁹ Santiago, Universidad de Chile, 1945.

³⁰ Tesis para la Universidad Austral de Chile, 2007.

³¹ Tesis doctoral, University of California, Irvine, 2009.

Si la publicación de la obra rokhiana no fue promovida en Chile, la exclusión editorial fuera de Chile fue aún más marcada. Para la década de los años cuarenta, Pablo de Rokha publicó algunos de sus poemarios en algunas revistas literarias y editoriales latinoamericanas. *Oda a la memoria de Gorki*, *Canto al Ejército Rojo* y *Los poemas continentales* se difundieron con discreción por publicaciones en México, Costa Rica y Colombia. Más recientemente, en lo poco publicado de Pablo de Rokha fuera de las fronteras del país andino, encontramos *Pablo de Rokha contra Neruda*³², selección de fragmentos de *Neruda y yo* realizada por Diego Arenas y publicada en Buenos Aires en 1978. Asimismo, en 1986 Carlos Droguett editó en Cuba la antología *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile*³³. En 1991, John F. Garganio reeditó en Colombia el poemario *Escritura de Raimundo Contreras*³⁴. En 1992 en España, se publicó la selección *Pablo de Rokha, antología*³⁵. Esta antología estuvo a cargo de Rita Gnutzmann. En 1993 se editó en Venezuela *Antología poética, Pablo de Rokha*³⁶. En 2003, apareció *Canto del macho anciano y otros poemas*³⁷ en España. En 2010 se publicó

³² Buenos Aires, Editorial Galerna.

³³ La Habana, Casa de las Américas.

³⁴ Medellín, Ediciones Otras Palabras.

³⁵ Madrid, Visor Libros. Esta antología se publicó con la cooperación de la Sociedad Estatal Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

³⁶ Caracas, Pequeña Venecia.

³⁷ Madrid, Biblioteca Nueva.

en Venezuela *Antología rokhiana*³⁸. Todas estas compilaciones editadas fuera de Chile tuvieron poca o ninguna distribución internacional³⁹.

Hasta la fecha, sólo se han editado dos traducciones de obras rokhianas. En 1999, en Italia se publicó *Epopèa dei cibi e delle bevande del Cile*⁴⁰. La traducción al italiano de los poemas estuvo a cargo de Jaime Riera Rehren. *La Complainte du vieux mâle*⁴¹ es la versión francesa del poema “Canto del macho anciano”, editada en París en 2004. Algunas antologías de poesía latinoamericana publicadas en Estados Unidos contienen traducciones de poemas de De Rokha al inglés. Con un gesto pionero, en 1942, Dudley Fitts lo recoge en *Anthology of Contemporary Latin American Poetry*⁴². En 1943, el académico H. R. Hays lo introduce en *12 Spanish American Poets*⁴³. En 2009, Cecilia Vicuña y Ernesto Livon-Grosman incluyeron el poema “El canto del macho anciano” en la antología *Oxford Book of Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*⁴⁴. Ludwig Zeller integró poemas de De Rokha en *The Invisible Presence: Sixteen Poets of Spanish America*⁴⁵. Esta antología se publicó en 1996. Aún se mantiene sin editar la traducción

³⁸ Caracas, Monte Ávila.

³⁹ Con excepción de la edición publicada por Visor Libros, distribuída internacionalmente, las demás antologías de Pablo de Rokha publicadas fuera de Chile, no se llegaron a distribuir más allá de sus respectivos países.

⁴⁰ Alessandria, Edizioni dell’Orso.

⁴¹ París, La Lettre Volée.

⁴² Norfolk, New Directions.

⁴³ New Haven, Yale University Press.

⁴⁴ Traducido al inglés por Molly Weigel, New York, Oxford University Press.

⁴⁵ Buffalo, Mosaic.

al inglés del poemario *U* efectuada por el poeta puertorriqueño Urayoán Noel⁴⁶. Sin embargo, de este mismo traductor, la editorial Shearsman de Inglaterra ha confirmado que publicará una antología del primer periodo de la poesía rokhiana que saldrá al mercado hacia mediados de 2015. En Australia, el profesor Stuart Cooke se encuentra en la tarea de traducir al inglés una selección de la obra rokhiana para una antología. Además, varios poemas de De Rokha fueron traducidos al chino y publicados en revistas en ocasión del viaje que realizó a China en 1964⁴⁷.

En las antologías que recopilan la poesía chilena, nos encontramos con un panorama de difícil interpretación. Advertimos que desde el momento en que Pablo de Rokha fue incluido con *Versos de infancia* en la selección de *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*⁴⁸ de Juan Agustín Araya (Óscar Segura Castro) y Julio Molina Núñez, nuestro autor ha tenido una suerte de relación amor-odio con el mundo literario de su época. Si bien es cierto que un buen número de compilaciones que agrupan a los creadores chilenos recogen la obra de De Rokha, casi siempre lo hacen ambiguamente y sin reconocer sus méritos, a veces con menosprecio, prejuicio o condescendencia. Se desdeña la obra por la forma de ser del autor sin valorarla en sus méritos. En otras, se le juzga como un mordaz instrumento desestabilizador sin sustancia literaria y hueco

⁴⁶ En su poemario *Hi-Density Politics*, Buffalo, BlazeVox Books, 2010, Urayoán Noel incluyó, una traducción libre del poema “Pablo de Rokha por Pablo de Rokha”.

⁴⁷ Para los meses de mayo y junio de 2014, los medios noticiosos chilenos dieron la noticia de que se encontraron versiones originales de textos rokhianos traducidos al chino y publicados en ese país. La información se puede consultar en la sección de *Artes y Letras* del periódico *El Mercurio*, 11 de mayo 2014, p. E12. También en <http://elclarin.cl/web/noticias/cultura/11433-china-roja-de-pablo-de-rokha.html>, consultado el 29/8/2014.

⁴⁸ Santiago, Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917.

estéticamente. En casi todas, se le ve como un elemento anecdótico más en el saturado ambiente poético del Chile de la época. Se puede leer así, por ejemplo, su inclusión en la *Antología crítica de la nueva poesía chilena*⁴⁹ de Jorge Elliot o en *Poetas chilenos 1557-1944*⁵⁰ de Carlos René Correa.

Sin embargo, algunas antologías se distanciaron de estas posturas que reducían al poeta a su mínima expresión. Entre ellas, la clásica y fundacional *Antología de poesía chilena nueva*⁵¹, preparada por los jóvenes poetas en ese entonces Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Esta antología presenta un panorama poético compuesto por diez poetas de vanguardia en donde De Rokha juega un papel protagónico junto con Neruda y Huidobro. Hernán del Solar hace lo propio en *Índice de la poesía chilena contemporánea*⁵². A pesar de la iniciativa innovadora de estos antólogos, la literatura como institución cultural siguió por largo tiempo considerando a Pablo de Rokha como un poeta menor. Muchos críticos, participantes del campo cultural, tal como lo llama Bourdieu, y los gustos del lector común prefirieron continuar con el reconocimiento a los autores ya consagrados. En las recopilaciones más recientes, ha habido una transformación en la manera de juzgarlo. Ahora, la obra de De Rokha ocupa un puesto más prominente. Así se ha podido comprobar, entre otras, en las antologías *Poesía*

⁴⁹ Santiago, Editorial Nascimento, 1957.

⁵⁰ Santiago, Editorial La Salle, 1944.

⁵¹ Santiago, Editorial Zig-Zag, 1935.

⁵² Santiago, Ediciones Ercilla, 1937.

chilena ⁵³ preparada por Alfonso Calderón, *Antología crítica de la poesía chilena*⁵⁴ de Naín Nómez y *Antología de la poesía cósmica chilena*⁵⁵, compilada por Fredo Arias de la Canal.

En las recopilaciones que articulan un muestrario de los poetas de toda América Latina o de la poesía en español en general, acontecen contradicciones similares a las de la poesía chilena. En un buen número de muestrarios poéticos hispanoamericanos, en el caso de estar organizados por países, los apartados de poesía chilena ignoran los aportes de De Rokha. Si no pasan por alto su contribución, lo tratan como un dato complementario en función de los poetas ya reconocidos. Si están estructuradas temáticamente, puede que sea uno adicional entre una larga lista. La ambigüedad se deja sentir tanto en recopilaciones publicadas en América Latina, como en las editadas en España o los Estados Unidos. En España, de una buena cantidad de compilaciones, hasta ahora hemos constatado que solamente lo incluyen en tres: *Antología de la poesía chilena contemporánea*⁵⁶ de Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*⁵⁷ de Mihai Grünfeld y *Antología de la poesía española e hispanoamericana*⁵⁸ de Melquíades Prieto Santiago. José Olivio

⁵³ Santiago, Editorial Pehuén, 1988.

⁵⁴ Santiago, LOM Ediciones, 1996-2002.

⁵⁵ México, Frente de Afirmación Hispanista, 2004.

⁵⁶ Madrid, Editorial Gredos, 1968.

⁵⁷ Madrid, Hiperión, 1997.

⁵⁸ Madrid, Edaf, 2000.

Jiménez no incluyó a Pablo de Rokha en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*⁵⁹.

En el otro lado del Atlántico, el análisis de estas publicaciones se complica. Mientras en *Antología de la poesía hispanoamericana actual*⁶⁰ de Julio Ortega la relevancia de De Rokha es invisible. Mucho antes que apareciera la antología de Ortega, De Rokha incluido en significativas compilaciones de poesía latinoamericana. Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges lo integran en *Índice de la nueva poesía americana*⁶¹. Que tengamos constancia, además de las dos antologías publicadas en inglés en Estados Unidos, la última antología que lo incluye en América es *Prisma: Antología poética de la vanguardia hispanoamericana*⁶², compilada por el poeta mexicano Hugo Gutiérrez Vega. Si bien es evidente un trato contradictorio entre las muestras de poesía latinoamericana, la aparición de Pablo de Rokha se distingue en este renglón, sin lugar a dudas, por su escasa visibilidad y su limitada exposición.

Poco visibles son, también, los libros, artículos, estudios u homenajes que se dedican a la poesía rokhiana. Aparte de los trabajos aportados por el profesor Naín Nómez que mencionamos anteriormente, los libros que tienen como temática exclusiva la poética de Pablo de Rokha son pocos. *Vida y obra de Pablo de Rokha*⁶³ de Fernando

⁵⁹ Madrid, Alianza Editorial, 1971.

⁶⁰ México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.

⁶¹ Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.

⁶² México, Alfaguara, 2003.

⁶³ Santiago, Zig-Zag.

Lamberg se editó en 1965. *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*⁶⁴ fue escrito por Mario Ferrero y publicado en 1967. *El arte poética de Pablo de Rokha, ensayo que versa entre otros acápites sobre las afinidades de la poesía suramericana con Rabelais, Nietzsche y James Joyce*⁶⁵ de Antonio de Undurraga apareció en 1945. Estos primeros libros no escrutan la obra del poeta con el rigor de los estudios culturales o análisis literarios actuales. Estas publicaciones se enfocan en los detalles anecdóticos de una vida turbulenta que poco agrega a la comprensión crítica de la lectura de su obra poética. Por otro lado, hay que admitir que aclaran meridianamente bien la visión del contexto histórico chileno en el cual se movía De Rokha. Posteriormente, en 1997, Faride Zerán publicó *La guerrilla literaria, Huidobro, de Rokha, Neruda*⁶⁶. En este libro se privilegia el relato del conocido conflicto entre estos tres poetas.

Además de las monografías, hallamos diversos artículos de revistas y ensayos que discurren sobre la obra de Pablo de Rokha. Podemos resaltar, entre otras, las siguientes referencias: “Re-actualización de Pablo de Rokha”⁶⁷ de Marcelo Coddou y “La poesía de Pablo de Rokha: Chile, entre la epopeya y el cataclismo”⁶⁸ de Hernán Lavín Cerda. Asimismo, en 1995 se celebró un homenaje dedicado al poeta en la Universidad de Buenos Aires. El homenaje estuvo coordinado por Susana Santos y concluyó con la publicación de *Homenaje a Pablo de Rokha; inéditos, reedición y*

⁶⁴ Santiago, Editorial Universitaria.

⁶⁵ Santiago, Editorial Nascimento.

⁶⁶ Santiago, Editorial Suramericana.

⁶⁷ *Hispanamérica*, segundo semestre, 1988.

⁶⁸ *Cuadernos Americanos*, CCXLVIII, n. 3, 1983.

*estudios críticos*⁶⁹. Se amplió así la exposición de De Rokha en el terreno de los estudios académicos⁷⁰.

En estos últimos años, se han publicado valiosos y lúcidos estudios sobre Pablo de Rokha. Entre ellos se encuentran “La mirada derrokhiana sobre la ciudad. Algunas consideraciones sobre la poética de Pablo de Rokha”⁷¹ por Asunción del Carmen Rangel López, “El embrión cósmico de Pablo de Rokha”⁷² por Pablo Acevedo, “Pablo de Rokha contra la teocracia”⁷³ por Mario Boero, “Idea de poesía en Pablo de Rokha en el periodo 1922 a 1929”⁷⁴ por Juan Antonio Requena Cerda y “La construcción histórica y poética de lo popular en ‘Rotología del poroto’ de Pablo de Rokha”⁷⁵ por Jorge Moreno Pinaud. Recientemente, encontramos los trabajos: “Voy a golpear la eternidad con la cache de mi revólver. Pablo de Rokha: poesía bajo la presión del acontecimiento político”⁷⁶ y “Poéticas animales: sobre el zoológico de los poetas (Neruda/ De Rokha) y un comentario a *Día Quinto* de Manuel Silva Acevedo”⁷⁷ por Francisco Leal. Asimismo,

⁶⁹ Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1995.

⁷⁰ Para la lista completa de los trabajos sobre Pablo de Rokha, se puede consultar el apartado *Sobre Pablo de Rokha* de la bibliografía.

⁷¹ *Cuadernos del Hipogrifo*, n. 1, marzo 2014, pp. 183-201.

⁷² *Anales de literatura Hispanoamericana*, n. 34, 2005, pp. 159-178.

⁷³ *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 646, abril 2004, pp. 49-58.

⁷⁴ *Revista F@ro*, n. 7, 2008, obtenido en <http://web.upla.cl/revistafaro/>, consultado el 17/6/2009.

⁷⁵ *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 32, 2006, obtenido en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/prokha.html>, consultado el 13/6/2014.

⁷⁶ *Revista Laboratorio*, n. 7, 2012, obtenido en <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/12/voy-a-golpear-la-eternidad-con-la-cache-de-mi-revolver-pablo-de-rokha-poesia-bajo-la-presion-del-acontecimiento-politico/>, consultado el 29/8/2014.

⁷⁷ Aparecido en *Poesía y Diversidades. Lecturas críticas en el Bicentenario*, Santiago, Universidad de Chile, 2012, pp. 73-85.

hay que resaltar la importancia de dos estudios particulares. El primero es “Vanguardias: del creacionismo al realismo popular constructivo”⁷⁸ de José Alberto de la Fuente donde sitúa acertadamente la obra de vanguardia rokhiana en relación con la vanguardia latinoamericana tanto en el ámbito poético como en su vínculo con la novela del realismo social de los años treinta y cuarenta. El segundo trabajo es “*Escritura de Raimundo Contreras: una aproximación a la semiótica vanguardista de Pablo de Rokha*”⁷⁹ de Cristián Gallegos Díaz. De los estudios rokhianos, este último es el más atinado y pertinente. Su lectura iluminó el análisis de los poemarios que trabajaremos. Además de estos aportes recientes, el 21 de marzo de 2008 se celebró la *Jornada Internacional sobre la obra de Pablo de Rokha*⁸⁰. La actividad la organizó Fernando Moreno Turner en la Universidad de Poitiers. Poco después, el 23 de mayo de 2008 se llevó a cabo el *Coloquio-homenaje al poeta Pablo de Rokha*, moderado por Osvaldo Rodríguez dentro de las *Jornadas Internacionales de Literatura y Crítica. Minificción literaria*, celebradas en la Universidad de las Palmas de Gran Canarias del 22 al 24 de mayo de 2008.

Recientemente, se han realizado dos documentales y un largometraje que tienen como eje central a Pablo de Rokha. *Pablo de Rokha: epopeya del olvido*. La película estuvo dirigida por Andy Das Mortes y Luisa de Rokha; fue estrenada en 2010. El documental *Pablo de Rokha. El amigo piedra* fue dirigido por Diego Meza y se estrenó

⁷⁸ *Revista Universum*, n. 22, vol. 2, 2007, pp. 60-72.

⁷⁹ *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 30, julio-octubre 2005, obtenido en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/prokha.html>, consultado el 17/6/2009.

⁸⁰ Existe un video de la actividad y se puede consultar en: <http://uptv.univ-poitiers.fr/web/canal/61/theme/28/manif/178/video/1574/index.html>, consultado el 17/6/2009.

en 2010. *Rokha, el forjador de mitos* se estrenó en 2002 y se realizó bajo la dirección de Eduardo Bravo Pezoa.

Después de una primera lectura de los textos poéticos de Pablo de Rokha, de repasar su situación editorial, tanto en Chile como en el extranjero, y de considerar los trabajos que tratan el tema, nos percatamos del vasto campo de estudio que queda por desarrollar. A primera vista, la diversidad textual y temática parece tanto desconcertante como fascinante. El proyecto poético rokhiano, su dialogo con el contexto, su cultura y su sistema lingüístico de enunciación proponen muchísimas lecturas e interpretaciones. En muchas ocasiones, la amplitud y la gran diversidad de voces que se leen conducen por caminos fragmentados pero nunca se apartan de una sensibilidad que reclama ser tomada en cuenta, revalorizada, reinterpretada y contextualizada. Estos factores son precisamente la gran riqueza y, al mismo tiempo, el gran reto que propone la poesía rokhiana. Sus poemas son textos que exigen ser aclarados y comprendidos a la luz del marco referencial cultural y social que les ofrece sentido, significado, vigencia y valor.

La amplitud interpretativa de esta poesía y el escaso despliegue en el mundo intelectual ofrecen una inusual libertad a la hora de seleccionar los poemas y delimitar la tesis de estudio. Entonces, en este trabajo de tesis doctoral estudiaremos dos obras principales de Pablo de Rokha: *U* (1926) y *Carta magna de América* (1949). *U* corresponde al primer periodo creativo de la obra rokhiana y *Carta magna de América* se sitúa al final de su segundo periodo poético. Estos dos libros recorren la primera mitad del siglo veinte y, sobre todo, están inmersos en los procesos de transformación histórica, política y social en los cuales se producen. Al leer los poemas, sería legítimo postular

que las dos obras son expresiones de los hitos fundamentales del desarrollo, literario, artístico, cultural y social latinoamericano del siglo veinte. Es posible visualizar estas dos obras dentro de una poética que se inició con la vanguardia literaria de principios del siglo y que luego pasó directamente a convertirse en una producción intelectual y un gesto creativo centrados en sus coordenadas espaciales, históricas, políticas y geográficas.

Carta magna de América está inserta en el cambio hacia un paradigma espacial en las representaciones del acontecer humano que toma lugar a mediados del siglo veinte. *U* junto con *Carta magna de América* deberían ser vistas como una unidad que conforma un sistema cuyos componentes y planteamientos se vinculan porque son la redefinición, la re-expresión, la reacción, la crítica, la articulación, la conquista, la reconquista o la contraconquista de un nuevo lenguaje con unas características peculiares y específicas. Ambas obras son productos del lugar y el tiempo en las que se gestaron. Proponen una poética que crea el mundo y sus fronteras con la palabra que enuncia. Los dos poemarios se agenciaron la labor de labrar los lindes de su mundo. En ambos, el poeta habla siempre con una voz individual, concebida como acción concreta, con ansias de libertad, vocación revolucionaria de ruptura y protesta. Igualmente, el sujeto poético rokhiano afirma su voluntad de reconciliación, reconstrucción y reafirmación de la soberanía nacional, continental, individual y, sobre todo, insiste en la soberanía poética que es la soberanía de su expresión. Esta es la soberanía que faculta al poeta a refundar el mundo y a relocalizar sus líneas ideológicas y su discurso poético. La poética rokhiana empieza en esta soberanía poética que revierte hacia una soberanía política. Sin perder nunca su

vínculo social con el prójimo mediante la renovación del lenguaje y su signo poético, la voz poética de estos dos poemarios se lanza a reclamar la reestructuración política, social y cultural de América Latina junto con la reformulación del imaginario que la cobija y la restauración de unas subjetividades amarradas a la historia y a la realidad social y cultural del continente americano.

U pertenece al movimiento de vanguardia y evidencia el posicionamiento de la voz poética frente al fenómeno de la modernidad que dominó en Chile y América Latina en ese tiempo. En nuestro trabajo, demostraremos cómo los poemas de *U* engendran y sustentan la praxis lingüística de vanguardia. La presentación y articulación del poema junto con la refundación del lenguaje poético de vanguardia siempre inmerso en la época son los que hacen posible esta praxis lingüística de vanguardia. El lenguaje poético (o gesto poético), la exposición de la obra y la renovación artística de la vanguardia conllevan realizar acciones concretas. Estas acciones están sujetas a la perspectiva de la voz poética dentro del marco sociocultural e histórico preciso en el que se expresa.

Carta magna de América es un poemario de corte político en donde están claramente definidas las opciones ideológicas de la voz poética. Sin embargo, la voz poética de *Carta magna de América* rebasa por mucho ser sólo conciencia de sus opciones políticas. El sujeto poético de *Carta magna de América* es conciencia de sus referencias de producción y autoconciencia de su acto de enunciación poética. A la vez, el sujeto poético es creador de sus espacios y de los mapas de esos espacios creados. Esta voz poética crea, refunde o reconquista a América a partir de la articulación de una cartografía poética de los espacios humanos de ese continente. Para que la voz poética

logre configurar una nueva carta magna de América, el sujeto poético debe adentrarse, perderse en un viaje por la geografía humana americana para así reexpresar y poder representar las prácticas culturales identitarias que persisten (o persistían) en el continente a pesar de la marginación y subyugación a las cuales han sido sometidas por el progreso industrial, imperialista y colonizador del mundo moderno en manos de la clase burguesa capitalista y de los grandes intereses multinacionales.

I.1. ARTICULACIÓN DEL TRABAJO PROPUESTO

Leer la obra poética de Pablo de Rokha en su totalidad nos permitiría indagar en qué medida formula una poética y una ideología política de vanguardia, revolucionaria y de insumisión latinoamericana para el siglo veinte. Asimismo, si su lectura se analiza geocríticamente, nos podríamos adentrar en la presentación de una poética cartográfica rebelde situada frente al nuevo trazado geopolítico de mediados del siglo veinte. Si accedemos al entramado de las expresiones poéticas en *U* y en *Carta magna de América*, estos dos poemarios nos podrían sugerir la elaboración de una poética de la insumisión para la primera mitad del siglo. Al pasar de la rebeldía de la vanguardia poética a la vanguardia política del compromiso revolucionario, estos poemarios aludirían a la apertura de una brecha para que la voz poética rokhiana fuera capaz de trazar, a su forma, bajo su perspectiva y a la manera de una cartografía poética, el devenir de la sociedad, la política, el arte, el pensamiento y la cultura hasta 1950 en América Latina. Entonces, en este trabajo estudiaremos cómo la voz poética rokhiana en *U* y *Carta magna de América* es capaz de elaborar un sistema o procedimiento poético que desenmascara y pone al descubierto su interpretación y valoración sobre el complejo entramado cultural y político de los primeros cincuenta años del siglo veinte en el continente americano. Estamos convencidos de que esto es posible a partir de la conjunción de la individualidad de la voz poética, su relación con el colectivo social y la integración a sus condiciones de enunciación y a sus contextos temporales, referenciales y geográficos.

Según los estudios de Naín Nómez y de acuerdo a la organización de sus antologías de poesía rokhiana, es posible dividir la obra de Pablo de Rokha en tres

grandes periodos principales. El primer periodo comprende los años de 1916 a 1929 y se caracteriza, a grandes rasgos, por un tono experimental y anárquico. Los poemas de este periodo se aproximan a los movimientos y a las concepciones poéticas de la primera vanguardia o vanguardia histórica. En los poemarios de este tiempo, se siente una voz poética con un malestar y angustia personales con raíz en lo social y en lo histórico causados por la implantación de la modernidad y las dicotomías y contradicciones que introdujo en América Latina. Este primer periodo sobresale por la búsqueda constante de una nueva expresión que sea sobre todo original e irrepetible. Este nuevo decir poético en un nuevo lenguaje, surge orgánicamente del tiempo y los eventos causados por la implementación y el desarrollo de la modernidad en América.

El segundo periodo va de 1930 a 1950. En estas fechas, los poemas adquieren un marcado acento político-combativo que se consolida luego del arreglo geopolítico efectuado desde el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Estos poemas están comprometidos con la lucha por la justicia social, con la liberación del ser humano de los aparatos represivos, con la revolución proletaria internacional y con la reafirmación de una identidad y una soberanía poética individual, cultural, nacional y continental. La poética rokhiana se acerca de forma expresa a las nuevas fuerzas rebeldes que se afianzan en la esfera de la política internacional y a las propuestas del arte como herramienta política revolucionaria. Esta poesía sirve también como expresión y como pieza fundamental para armar una cartografía poética y cultural del continente americano mostrada en *Carta magna de América*.

El último periodo transcurre entre los años 1951 a 1968. En este tiempo, el acento y la palabra poética recaen en la agonía del poeta aguerrido y visionario que ahora está atormentado por la muerte de la amada, agobiado por la soledad y por la paulatina pérdida de sus fuerzas vitales. La agonía no solamente es premonitória de la inevitable extinción de las fuerzas vitales y el eventual deceso que lo espera. El delirio de la voz poética también anuncia la crisis, el fin, el desmoronamiento o la lenta desarticulación de una era y la eventual caducidad de sus modelos poéticos, artísticos y estéticos.

Los preceptos de la vanguardia artística de principios del siglo veinte, el fervor revolucionario que dominó buena parte de la poesía a mediados de siglo, una mirada centrada sobre la diversidad del mundo, la reconfiguración política de los espacios globales nacionales e internacionales y la defensa artística a una ideología que se daba en ese tiempo ligado a la fractura abierta desde la década de los sesenta en los pilares de la modernidad y sus modos expresivos son, todos estos, hitos que definieron el rostro cambiante del siglo pasado y sus creaciones culturales. La vanguardia poética, el compromiso del arte y de la poesía por un cambio social, la articulación de mundos posibles o plausibles para que la diversidad lo habite y, además, proponer la revolución internacional como eje principal de la literatura y el pensamiento crítico fueron paradigmas centrales que dominaron la creación y al trabajo intelectual en América Latina de la primera mitad del siglo. Es evidente que estos figuraron como elementos importantes en toda la poética rokhiana, pero sobre todo, fueron pilares fundamentales en la poesía del primer y del segundo periodo rokhiano. En nuestro estudio, *U y Carta magna de América* nos pueden ilustrar cómo estos hitos paradigmáticos de la cultura y

de la intelectualidad latinoamericana de la primera mitad del siglo veinte se trasladan a la expresión y a la creación poética.

Para nuestro trabajo, nos limitaremos a los primeros dos periodos de la obra rokhiana. Al periodo inicial de la obra poética rokhiana corresponden *Los gemidos* (1922), *Cosmogonía* (1925), *U* (1926), *Satanás* (1927), *Suramérica* (1927) y *La escritura de Raimundo Contreras* (1929). Al segundo periodo pertenecen los poemarios *Jesucristo* (1933), *Los 13* (1935), *Oda a la memoria de Gorki* (1936), *Moisés* (1937), *Gran temperatura* (1937), *Cinco cantos rojos* (1938), *Morfología del espanto* (1942), *Canto al Ejército Rojo* (1944), *Los poemas continentales* (1945) y *Arenga sobre el arte* (1949). En este último libro se encuentra *Carta magna de América*, publicado bajo el título de *3 poemas por Pablo de Rokha*. Para el primer periodo, analizamos los procedimientos poéticos vanguardistas de *U*. En el segundo periodo, nos ocupamos de una lectura geocrítica de *Carta magna de América*.

Debido a sus rasgos distintivos, se puede afirmar que estos dos textos poéticos, que se publicaron en 1926 y 1949, expresan de forma clara la ruptura con moldes artísticos y expresivos preestablecidos. Al fusionar la ruptura con el yo poético individual y conjugarlo en la individualidad del otro como receptor de las obras crean decididamente un lenguaje propio con el cual objetivar el progreso, el rostro cambiante y colonizado del mundo moderno latinoamericano y con el cual expresar su condena. En los poemas de *U* y *Carta magna de América*, De Rokha refunda su lenguaje a través de las oposiciones y similitudes de los componentes de su sistema poético. En estos textos se arraigan los cimientos de su posicionamiento dentro de la primera vanguardia literaria

y se expresan las características de su ideología y la postulación de la concretización definitiva de una utopía social revolucionaria latinoamericanista de cara a los cambios geopolíticos que se estaban dando a nivel global y regional luego de terminada la Segunda Guerra Mundial. En la lectura de ambos poemarios, es posible palpar cómo emergen de forma orgánica o en simbiosis las propuestas poéticas para establecer un nuevo lenguaje que dé origen al mundo a partir de su momento histórico y cultural. Esta correlación enriquece, ilumina y le otorga validez a los significados de las obras y les ofrece su pertinencia actual. En las dos colecciones, la voz poética se aprecia en su plena individualidad y se descubre claramente refractada hacia lo colectivo mediante un lenguaje refundado y compartido con el otro. El sujeto poético se hace de un lenguaje condenador y creador de realidades y nuevos espacios humanos para vivir. Por otra parte, debido a que suscitan conflictivas interpretaciones, estas obras poéticas rokhianas no gozaron del reconocimiento que debieron merecer en su momento. Son poemarios poco conocidos y por la energía y calidad expresiva que poseen, necesitan ser estudiados, comprendidos y reivindicados con fuerza y empeño. También, deben ser puestos en relación con su contexto regional así como es menester relacionarlos con los acontecimientos o fenómenos históricos de carácter global de los cuales ambos poemarios son deudores.

Para el trabajo de tesis, **PABLO DE ROKHA: VANGUARDIA Y GEOCRÍTICA. LA POESÍA DE U (1926) Y CARTA MAGNA DE AMÉRICA (1949)** es de utilidad comprender la vida y la obra rokhiana de los tres periodos así como la historia literaria chilena, latinoamericana e internacional del siglo veinte que guarde

relación con las obras que estudiaremos. Nos centramos principalmente en movimientos y autores que propicien un diálogo provechoso con la obra rokhiana y que aporten luz y claridad a nuestro análisis y objetivo de estudio. De la misma forma, hay que considerar la situación política, económica y social que atravesaba Chile, América Latina y, a gran escala, el mundo occidental para los años en los cuales el poeta escribió y publicó los poemarios escogidos. Nos enfocamos en ver cómo estos eventos históricos nos proporcionan pistas a nuestras lecturas de la poesía rokhiana y generan variadas y múltiples significaciones. Además, estudiamos las bases fundamentales de la vanguardia, la noción del arte como expresión política y la poesía como herramienta o arma ideológica. Este trabajo tiene también como mira crear una panorámica de la poética rokhiana. El estudio de las dos obras seleccionadas es representativo de las propuestas del primer y segundo periodo rokhiano. Por otro lado, no pretendemos reconstruir la historia literaria, pero con el conocimiento y el estudio de las claves centrales de estas dos obras, esbozamos una poética para la primera mitad siglo veinte que, a fin de cuentas, revela y dilucida el entramado y la producción cultural de la modernidad latinoamericana de ese momento histórico.

El trabajo está compuesto en cinco partes principales. La primera parte se titula **La modernidad en Chile y América** y está dividida en dos secciones: **Apogeo de la modernidad hasta 1930** y **De 1930 hasta 1950**. Los dos apartados sitúan el contexto histórico y político de Chile y América Latina partiendo de los cambios acaecidos por los efectos de la modernidad y la industrialización de los procesos de producción económica. Tomamos en cuenta los fenómenos sociales, económicos, políticos y

culturales ocurridos en Estados Unidos y Europa durante la primera mitad del siglo pasado. Apreciamos cómo estos cambios históricos le ofrecen legibilidad a los poemas rokhianos de nuestro estudio y a toda la creación rokhiana. En el caso de la historia de Chile, seguimos los estudios de Ana Pizarro, Nelson Osorio, Naín Nómez y Armando de Ramón. Para una perspectiva desde la historia latinoamericana y mundial tomamos los de Tulio Halperín Donghi, Eric Hobsbawm y Raymond Williams, entre otros.

La segunda parte es **Forjado a cuchilla, hecho a balazos: Vida de Pablo de Rokha (1894-1968)** y no tiene subdivisiones. Aquí repasamos los puntos más importantes de la vida del poeta teniendo en cuenta las difíciles condiciones y las particularidades en que se desarrolla su existencia y formación. Fueron de utilidad los estudios de Naín Nómez y el libro *Vida y obra de Pablo de Rokha* de Fernando Lamberg.

La tercera parte del trabajo la titulamos **En una sola voz vanguardia y revolución: la obra rokhiana**. Está dividida en tres secciones: **Primer periodo: 1916-1929**, **Segundo periodo: 1930-1950** y **Tercer periodo: 1951-1968**. Las tres secciones repasan la extensa bibliografía rokhiana. El análisis de la obra literaria e intelectual rokhiana parte de la premisa de que el poeta esgrimió su poesía como un instrumento cultural y político para situarse y superar individualmente las dificultades y conflictos con que se topó en su momento histórico, en su círculo sociocultural y en su campo literario. Es conveniente subdividir la primera y la segunda sección para abordar el tema de las literaturas de vanguardia y su paso a convertirse en un elemento fundamental en el desarrollo de la revolución política internacional. Esto nos sirvió para relacionar las propuestas de la poética rokhiana con los movimientos literarios de la vanguardia

histórica de la década del diez y del veinte. A su vez, nos ayudó en la comprensión del posicionamiento político e ideológico asumido en la poesía rokhiana cuando en la década del treinta y del cuarenta pasó a integrarse de lleno a las filas de la vanguardia revolucionaria en pos de una reconstrucción política y una restauración social y cultural de los espacios del continente americano.

La sección **Primer periodo: 1916-1929** tiene tres subdivisiones y se titulan: **De Rokha a la vanguardia, Vanguardia europea versus americana y De Rokha y los poetas chilenos de vanguardia**. Esta parte considera el contexto literario y el advenimiento de las vanguardias literarias y sus orígenes europeos con el fin de entender su adaptación, evolución y diversificación en América Latina y Chile. El marco teórico de la vanguardia toma en consideración los aportes hechos por Renato Poggioli, Matei Calinescu, Michael Hamburger, entre otros. La comprensión de las peculiaridades de la vanguardia en relación con la modernidad en América Latina está basada a partir de los estudios de Nelson Osorio, Saul Yurkievich, Jorge Schwartz, Raúl Bueno, entre otros. Los temas de las subdivisiones de esta sección son importantes para acceder a la interpretación que proponemos del poemario *U*.

La sección **Segundo periodo: 1930-1950** tiene también tres subdivisiones y se titulan: **La trinchera de la vanguardia revolucionaria, La vanguardia se subleva: Europa y La revolución tras la revolución: América**. Aquí se considera el paso que dieron muchos de los exponentes de las vanguardias poéticas de las primeras décadas, y la poesía de Pablo de Rokha junto con estos, para situarse como uno de los factores o elementos culturales centrales de la vanguardia política revolucionaria. Esta fusión entre

la vanguardia política y literaria clamaba por un cambio radical en las coordenadas que regían la vida, el destino, las sensibilidades y el imaginario cultural y creativo del continente americano. En la sección se aborda la relación entre el arte y la poesía con la política y la revolución. También, indagamos las vertientes del arte comprometido, el arte social y el realismo socialista. Entre la gran cantidad de estudios sobre el tema, fueron de utilidad los trabajos de Jean Pierre Faye, Donald Drew Egbert, Perry Anderson, Fernando Rosenberg y Henri Meschonnic. Sin el desarrollo de las subdivisiones de esta sección hubiese sido casi imposible adentrarse a la comprensión de la poética que se propone en *Carta magna de América*. No se comprendería tampoco de manera adecuada cómo este poemario y *U* son sistemas o extensiones de sistemas poéticos que se complementan.

La sección **Tercer periodo: 1951-1968** no cuenta con subdivisiones. Creímos pertinente repasar sólo las obras rokhianas de su último momento creativo. Sin embargo, no abundamos ni ampliamos la sección porque rebasa los límites temporales de nuestro trabajo y de los objetivos de análisis que nos hemos establecido. Percibimos que las propuestas poéticas rokhianas de este periodo señalan una frustración y una honda depresión poética existencial debido al evidente desgaste de los modelos artísticos y estilísticos de la modernidad. Apunta a la expresión del desmembramiento de una era, del que se deriva la ruina del arte y de la creación poética tal y como se conocía hasta entonces. En un trabajo futuro, sería conveniente estudiar cómo la poesía agónica de Pablo de Rokha muestra el llanto del sujeto poético ante la crisis del mundo moderno.

Del mundo finito al universo de *U* es la cuarta parte del trabajo y aquí se evidencian nuestros planteamientos con respecto al primer poemario seleccionado. Este capítulo está organizado en cinco secciones: **El mundo frente a su imagen, “Señales al hombre futuro”: conjunción dialéctica del lenguaje, “1”: la imagen y la maquinaria ruidosa de la palabra, “2”: reflejos fragmentados del mundo moderno y “3”: la utopía o la invención de la ilusión moderna.** La primera sección, **El mundo frente a su imagen**, está subdividida en nueve entradas: **Las imágenes como estructura lógica del mundo, El yo hiperbólico en *U*, *Je est un autre: soy mundo elocuente*, Mundo fiero y tierno: el gesto poético, Praxis vital de la acción poética, La obra y su significado, La praxis lingüística de vanguardia, *U* como *acte de parole*, y La palabra en libertad: la imagen en *U*.** En cada entrada, se desarrolla un tema monográficamente. Estos temas nos permiten establecer y analizar la función de cada poema dentro del poemario. En las cuatro secciones subsiguientes que corresponden a los poemas, se constata cómo la función particular de cada poema cumple con la intención de refundar, de reconquistar o instituir un nuevo código poético para una nueva poesía de vanguardia.

En esta cuarta parte del trabajo, vemos cómo la imagen poética equivale al reflejo refractado del mundo moderno en la creación de un estilo. Además constatamos que, con la libertad ofrecida, la voz poética inventa la ilusión de un refugio utópico que la resguarde de las tragedias del progreso desmedido del mundo moderno. En las secciones correspondientes a los poemas, exploramos la relación de la voz poética y el gesto poético concebidos como *acte de parole* para entonces evidenciar la ecuación dialéctica

de la praxis lingüística de vanguardia a partir de sus diferentes facetas. Así, el estudio se adentra en la comprensión global de los poemas y centra su atención en constatar la forma en que esta voz poética utiliza los recursos poéticos y figuras literarias (la metáfora y la metonimia, entre otras), para la creación de las imágenes poéticas que rompen con la tradición literaria establecida y se proyectan al futuro como una poesía nueva, como innovadora de signos, como lenguaje refundado que interpela directamente (sin intermediarios) al ser humano de la modernidad. La comprensión de los poemas consiente el esbozo de una de las interpretaciones posibles de los mensajes que portan, sabiendo que, al ser tomados como discurso, se reactivan en ellos todos sus aspectos lingüísticos y todos los contextos que hicieron posible la enunciación de la obra artística. En nuestro estudio sostenemos que el énfasis radica tanto en el texto como en la conjunción e interacción de la obra con su marco histórico, político, social y cultural entendido como un todo que se complementa. Son los elementos extra-literarios, en cierta medida fuera del texto pero reflejados en este, los que posibilitan que la voz poética y la obra de Pablo de Rokha sean capaces de hacerse con un lenguaje que sea imagen de un mundo nuevo y que, a fin de cuentas, los lectores valoricen la obra artística. El análisis o interpretación de la creación del signo en las imágenes y la utilización de sus sentidos sugiere el posicionamiento de la voz poética ante la modernidad, la mecanización, el progreso, la historia, su cultura y su individualidad.

Con ayuda de la crítica literaria, la teoría y la filosofía y los trabajos desarrollados, entre otros, por Octavio Paz, Ludwig Wittgenstein, Cristián Gallegos Díaz, José Alberto de la Fuente, se traza un cuadro teórico sobre la imagen, la literatura

y la poesía que sirve para leer e interpretar la obra de De Rokha. Quedaría incompleto el capítulo si no se consideran las diferentes teorías y propuestas sobre el lenguaje, la palabra, el habla, el texto poético, la praxis poética, la figura del poeta, el significado y la interpretación que trabajaban los textos seminales de Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste, John L. Austin, John R. Searle, Roman Jakobson, Yuri Lotman, y Roland Barthes. Es importante ilustrar cómo estas teorías se trasladan al análisis de *U*.

La quinta parte del trabajo se titula **Una geocrítica para *Carta magna de América*** y está dividida en tres secciones: **Preámbulos a *Carta magna de América***, **¿Por qué una geocrítica?** y **Sistema arterial de ideas rokhiano**. La primera sección tiene tres subdivisiones: **¿Por qué *Carta magna de América*?**, **Organización del poemario** y **Presentaciones**. La segunda sección, **¿Por qué una geocrítica?**, la integran **Multiplicidad de miradas sobre el mundo**, **Enfoque geocrítico**, **Integración vertical** y **Cartografía poética**. La tercera sección, **Sistema arterial de ideas rokhiano**, está subdividida en **Intertextualidad: metapoesía como condición política**, **Espacios de la intertextualidad** y **Semiosfera rokhiana**.

Debido a las maneras en que se publicó este poemario rokhiano, las confusiones en la crítica y en los estudios entorno al título, la composición, la presentación y a la organización del texto, deviene obligatorio explicar nuestra preferencia por el título *Carta magna de América*, título de la segunda edición en *Antología 1916-1953*, sobre *3 poemas de Pablo de Rokha*, título ofrecido en la primera edición incluida en *Arenga sobre el arte*. El trabajo de este capítulo se desarrolla utilizando conjuntamente ambas

ediciones. Sin embargo, para las citas se emplea el texto de la primera edición, *3 poemas por Pablo de Rokha*.

El título *Carta magna de América* nos sugiere perseguir el estudio y análisis de las representaciones poéticas y las referencialidades de los espacios americanos en esta obra. Para tales efectos, el modelo geocrítico de análisis literario e interpretación cultural procura una perspectiva geocentrada de la lectura de *Carta magna de América* y de sus referentes contextuales. El análisis poético geocrítico se focaliza en los espacios que crea la obra poética. La geocrítica permite poner de relieve los procesos de descolonización y la apertura creativa y poética a múltiples representaciones sobre el mundo y el transcurrir del tiempo que se manifiestan en el poemario. La geocrítica ofrece también la oportunidad de inquirir en el proyecto de la cartografía poética rokhiana en *Carta magna de América*. Con el modelo geocrítico, podemos estudiar la creación de espacios americanos y la integración vertical de estos espacios con la historia de la que proceden. Además, con un análisis geocrítico es posible reafirmar la centralidad de la intertextualidad y de los cuestionamientos metaliterarios y metapoéticos como potenciadores o posibilitadores de la faceta política de la obra intelectual y de la creación poética rokhiana. Entre otros teóricos y críticos culturales y literarios, recurrimos a los trabajos y análisis geocríticos propuestos por Bertrand Westphal, Robert T. Tally Jr., Eric Prieto y Marko Juvan. Los trabajos de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari así como los ensayos del geógrafo Claude Raffestin son guías esenciales para el desarrollo de este capítulo. Para la comprensión de la semiosfera rokhiana usamos los estudios de Yuri Lotman.

La **Bibliografía** del trabajo se organizó de manera que ayudara al progreso de la investigación. Las **Obras de Pablo de Rokha** están clasificadas bajo los siguientes apartados: **Poesía, Ensayos, artículos, diatribas y cartas, Prólogos, Como editor, Registros sonoros y Póstuma**. El apartado de las **Antologías** se divide en **Monográficas**, consagradas exclusivamente al quehacer de De Rokha, y en **Colectivas**, donde el autor figura junto con otros creadores. El resto de la bibliografía se organizó bajo las siguientes rúbricas que se explican por sí mismas: **Sobre Pablo de Rokha, Literatura chilena, Vanguardia y modernidad, Geocrítica y General**.

Como complemento a la **Bibliografía**, agregamos al trabajo un **Apéndice** y un **Anexo**. En el **Apéndice** se encuentra **Listado de libros y poemas de Pablo de Rokha**. Aquí realizamos una lista de todos los libros de la autoría de Pablo de Rokha, tanto de poesía, ensayos y antologías. En el listado, se indica el contenido específico de cada libro. La lista incluye todos los poemas rokhianos publicados en revistas, en publicaciones de otros autores o que aparecieron de forma independiente y, además, todos los prólogos. En cuanto a las antologías de la obra rokhiana realizadas por el autor, incluimos el contenido para, en los casos de divergencias con la publicación original, poder contrastarlo. Las diferencias entre las versiones se señalan en la entrada de la obra o del poema en cuestión. Integramos a nuestro listado la obra póstuma que ha sido publicada. De igual manera, los ensayos que aparecen fueron publicados en libros y algunos de la revista *Multitud*. Debido al difícil acceso a las fuentes primarias, fue imposible realizar una lista completa de los ensayos rokhianos aparecidos en revistas y periódicos. Por tal razón y debido en parte también a la gran cantidad de ensayos

dispersos del autor y temiendo que la lista de ensayos quedara incompleta, no incluimos la lista completa de los ensayos publicados en revistas y periódicos. En cuanto al **Anexo**, aquí se incluyen imágenes de las portadas y las primeras páginas de *U* y *Arenga sobre el arte*. De *Arenga sobre el arte*, hay imágenes de las primeras páginas de *3 poemas por Pablo de Rokha* y del índice de la obra. Además, se agregaron imágenes de las primeras páginas de *Antología 1916-1953*. De esta antología, hay imágenes de las primeras páginas de la sección correspondiente de *Carta magna de América* y del índice de las obras incluidas.

II. MODERNIDAD EN CHILE Y AMÉRICA⁸¹

Durante la primera mitad del siglo veinte, los acontecimientos históricos en Chile, en el continente americano y en Europa fueron muy complejos. Convendría observar el contexto histórico en el cual está enmarcado *U y Carta magna de América*, así como los demás poemarios de Pablo de Rokha, desde una perspectiva continental. Debemos tener en cuenta que los sucesos nacionales, las revoluciones y guerras mundiales, más allá del continente americano, repercuten directamente y sin dilación en la esfera local. A su vez, trastocan la organización de la vida privada y pública de los individuos, los creadores artísticos y poetas. No es posible explicar la formación y adaptación de la corriente literaria internacional de la vanguardia en Chile y América Latina si no se tiene noción de los procesos políticos, sociales, económicos y culturales que se estaban llevando a cabo en las diversas regiones americanas y europeas. Tampoco se puede entender el arte y la poesía como un instrumento de las luchas emancipadoras si se dejan a un lado las teorías políticas y los movimientos sociales que integraron la producción artística como eslabón indispensable en los procesos revolucionarios. Hay

⁸¹ Para la elaboración de esta sección y para la comprensión de la dinámica de los sucesos en la historia mundial y latinoamericana, se utilizaron como referencia, entre otros, los siguientes textos: Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1977; Daniel Brower, *Historia del mundo contemporáneo 1900-2000*, Madrid, Pearson Educación, 2002; Joan del Alcázar, et al., *Historia contemporánea de América*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003; Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Editorial Crítica, 1995; John E. Fagg, *Latin America. A General History*, London, The Macmillan Company, 1969. Además de estos textos, se consultó Naín Nómez, *Antología crítica de la poesía chilena*, tomos 1 y 2, Santiago, LOM Ediciones, 1996; el “Prólogo” de Nelson Osorio Tejada a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988; Ana Pizarro, *Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina*; Armando de Ramón, *Breve historia de Chile*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2001; Pablo González Casanova, *América Latina: historia de medio siglo*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.

que escrutar la realidad política, social y cultural chilena de la primera mitad del siglo veinte a cabalidad ponderando los reajustes de poder efectuados a gran escala entre las potencias dominantes para ese momento. Sin la comprensión de los sucesos de la historia a nivel global y local, sería impensable leer las obras de Pablo de Rokha porque su obra está entroncada profundamente en ambas. La conjunción de la historia global con la historia local en la obra rokhiana le ofrece un carácter único a su poesía. Todo intento de análisis del poemario *U* y de *Carta magna de América* sería fútil si estos no se atan a los vaivenes históricos-culturales (tanto regionales como continentales) de la primera mitad del siglo.

Por esto, en primer lugar, es necesario considerar cómo en esa época las potencias mundiales implantaron su poder y avances técnicos sobre las economías y las sociedades menos poderosas. Estos procesos de implementación transnacional del poder tienen injerencia directa e interna en América Latina, Chile y en el imaginario de sus ciudadanos. El progreso industrial, la obtención de materia prima para la producción económica, la explotación y usurpación de la riqueza material, el mercantilismo, la reorganización imperialista, el neocolonialismo, las guerras, las crisis sociales y económicas, el movimiento masivo de personas, las nuevas megalópolis, el totalitarismo y el asentamiento de una ideología socialista o revolucionaria de contrapeso al orden expansivo del capitalismo industrial marcaron este nuevo panorama mundial. Todos estos son ingredientes que engloban las múltiples esferas de la vida humana e influyen en la comunicación y en la manera del ser humano relacionarse en sociedad e interviene en sus formas de creación y de expresión. Por consiguiente, deviene pertinente

preguntarse por el lugar que ocupó la cultura y la creación artística en general. Igualmente, es obligatorio cuestionarse e indagar particularmente por el sitio de la poesía de vanguardia y la poesía comprometida dentro de la nueva organización social y política que se inauguraba. En el caso de la poesía tenemos que plantearnos dos interrogantes adicionales. ¿Dónde encajó la obra de Pablo de Rokha dentro de la poesía de vanguardia, cómo dio el paso definitivo para ser una poesía abiertamente comprometida con las luchas sociales y el comunismo? ¿Dónde se posicionó este autor al estar dentro del entramado histórico de la primera mitad del siglo veinte, que tejía una red hegemónica, aglutinante?

II.1. APOGEO DE LA MODERNIDAD HASTA 1930

Hacia finales del siglo diecinueve y principios del veinte, Estados Unidos estableció y afianzó su dominio en gran parte del territorio latinoamericano. La historia de esta región y de sus movimientos intelectuales y culturales está estrechamente vinculada con la revolución norteamericana y la fundación de Estados Unidos como nación independiente. Se propagaron y se entronizaron las ideas de la Ilustración en las cuales está basado su estado, la moral y ética del trabajo. Se entronizó el modelo anglosajón de estilo de vida y la acumulación de capital como fuente de felicidad, el progreso técnico e industrial se hicieron sinónimos del bienestar absoluto. En el siglo diecinueve, con la extensión de las fronteras norteamericanas y la eventual adquisición del poder militar e influencia en el área, los políticos estadounidenses de esa época estaban confiados en que dominarían todo el continente americano. El destino que le esperaba a la nación y a las ideas que le dieron forma a su sistema de gobierno, así como a los estilos de vida que emanaban de su contrato social, sería el de propagarse eventualmente por todo el hemisferio como si estuviese escrito de antemano. Desde que llegaron los primeros peregrinos a las costas de América del Norte y a falta de límites territoriales e ideológicos, nunca se apreció claramente cuál podría ser el fin de esta diseminación peregrina y su dispersión territorial. El Destino Manifiesto convenció tanto a intelectuales, políticos y ciudadanos comunes de Estados Unidos. Esta creencia sentenciaba que, dada la experiencia en América del Norte, las naciones y regiones de América Central, América del Sur y el Caribe acabarían a la larga y por extensión lógica integrándose en el sistema social, político y económico puritano estadounidense bajo el

régimen del progreso y la búsqueda de la felicidad mediante la acumulación de bienes y riquezas. El Destino Manifiesto pasó a formar parte de los denominados mitos fundacionales de Estados Unidos y ejerció un papel decisivo en las relaciones entre el país del norte y las naciones recién independizadas del sur⁸².

En 1823, dentro del espíritu del Destino Manifiesto y con la intención de demarcar la política estadounidense con respecto al proceso de independencia de las naciones latinoamericanas y el poder intervencionista de algunas potencias europeas sobre las nuevas repúblicas latinoamericanas, el presidente de los Estados Unidos James Monroe, blande la política que establece que las intenciones coloniales o las interferencias de países europeos sobre cualquier país de América sería considerado como un acto de agresión que requeriría la intervención inmediata y expedita del cuerpo militar de Estados Unidos. Esta política, conocida como la Doctrina Monroe, se extendió durante el resto del siglo diecinueve y asentó el marco de referencia del conocido lema *América para los americanos*⁸³. Asimismo, esta política dio paso al pensamiento panamericanista que polemizó contra el tradicional hispanoamericanismo de las excolonias españolas y la corriente latinoamericanista de inspiración francesa. En 1904, en pleno apogeo del orden capitalista internacional de factura norteamericana, el

⁸² Para una comprensión histórica del Destino Manifiesto así como su impacto en América Latina, se pueden consultar: Hebe Clementi, *Formación de la conciencia americana*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1972; Walter A. McDougall, *Promised Land, Crusader State: The American Encounter with the World Since 1776*, New York, Houghton Mifflin, 1997; David S. Heidler, Jeanne T. Heidler, *Manifest Destiny*, Connecticut, Greenwood Press, 2003.

⁸³ Aunque en español no se hace tan evidente y el concepto se torna un poco vago, en inglés el lema *America for the Americans* sugiere la promulgación de la idea de que la totalidad del continente americano debería ser para los norteamericanos, toda América gobernada por los Estados Unidos.

presidente Theodore Roosevelt añadió el corolario que reconoció el derecho de Estados Unidos a intervenir en cualquier nación de América Latina. Cuando se consideraren inadmisibles las políticas o acciones adoptadas por estas naciones o en caso de que no hubiere disposición a arreglar las finanzas a la luz del nuevo orden financiero mundial, Estados Unidos se reservaba la potestad de invadir dicho territorio. Con respecto a la madurez del orden neocolonial vigente el historiador Halperín Donghi señala lo siguiente:

...el agresivo nacionalismo dominante en Estados Unidos no veía, por su parte, sin preocupación la reaparición de las potencias europeas en un área que se había acostumbrado a considerar suya. ...y el llamado corolario Roosevelt a la doctrina Monroe, a través del cual Estados Unidos (persistiendo en su actitud de fijar por pronunciamientos unilaterales las bases del orden internacional americano) sostenía que en caso de que la escasa voluntad de ordenar sus finanzas hiciese a un estado latinoamericano deudor crónico, correspondía a los Estados Unidos, y sólo a ellos, persuadirlo mediante el uso de la fuerza a adoptar las reformas necesarias, así fuese en beneficio de acreedores europeos y no estadounidenses⁸⁴.

La dominación militar del nuevo imperio estadounidense estuvo precedida por el asentamiento del orden de libre cambio internacional que obedecía a las leyes y prerrogativas del modelo capitalista e industrial avanzado de las naciones de las cuales emanó la Revolución Industrial.

En 1898, con el fin de la Guerra Hispanoamericana, España, el gran poder colonial europeo en América, perdió sus últimas colonias en la región del Caribe. En este año, Estados Unidos había decidido declararle la guerra a España con el pretexto de

⁸⁴ Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, op. cit., pp. 283-284.

defender sus intereses y con la supuesta intención de liberar Cuba y Puerto Rico del viejo mandato colonial español. No obstante, las esperanzas de progreso técnico y económico, democracia e independencia que estos dos países depositaron en su vecino del norte desaparecieron cuando los recién llegados procedieron a implantarse en el área teniendo en mente la filosofía del Destino Manifiesto. Junto con la construcción, terminación y administración del Canal de Panamá en 1914, Estados Unidos contempló como algo natural obtener el control de la estratégica región del Caribe y del flujo de buques y mercancías por la nueva ruta al Pacífico. Según como interpretaban su formación y constitución nacional, expansión geográfica, florecimiento económico y su progreso industrial, los políticos en Estados Unidos estaban convencidos que eran los llamados a ser los guías y defensores de estas islas caribeñas, de América Central y del resto de los países del hemisferio. Joan del Alcázar explica la importancia del resultado de esta guerra para Estados Unidos y su control sobre el canal que da acceso al Océano Pacífico:

...el resultado de la guerra contra España en 1898 es todo un símbolo para el inicio del camino de Estados Unidos como potencia del hemisferio. ...la guerra de 1898 contra España tuvo unas motivaciones imperialistas y su resultado fue muy importante en el nacimiento del imperialismo de Estados Unidos sobre el Caribe... el balance de 1898 fue el establecimiento de Estados Unidos como potencia fuera del continente.

El tema del canal tiene mucha importancia en la política exterior de Estados Unidos, y es una de las claves de la diplomacia de la década final del siglo XIX y la de inicios del siglo XX⁸⁵.

⁸⁵ *Historia contemporánea de América, op. cit., p. 192.*

Con la hegemonía militar recién adquirida y la autoridad política reforzada en este territorio, Estados Unidos agilizó la expansión de su poder político y el de su sistema económico por el resto de América Latina. Así, esta nación emergió como la súper potencia mundial del siglo veinte ansiosa de imponerse como líder indiscutible entre las otras naciones que ostentaban la supremacía en la política internacional⁸⁶. Estados Unidos redefinió el imperialismo y dio apertura al modelo neocolonial que predominó durante el siglo veinte. Entonces, cuando en 1914 explotó la Primera Guerra Mundial en Europa, Estados Unidos vio la oportunidad idónea para demostrar su vitalidad frente a las naciones en pugna. En 1917, decidió participar en el conflicto bélico al lado de los Poderes Aliados. La guerra finalizó en 1918 con el colapso de los Poderes Centrales. Sin embargo, los países europeos, tanto los Aliados como lo que quedó de los Poderes Centrales, extenuados por el conflicto, sucumbieron ante el vigor norteamericano. Con la depresión y pesimismo tras el fin de la guerra, reconocieron la fortaleza del nuevo líder. Estados Unidos se corroboró como la primera potencia militar, económica y política que trazaba el destino a seguir tanto de sus aliados como el de sus enemigos. Escribe Paul Adams:

*La intervención americana de 1917-1918 aseguró la derrota de las potencias centrales, el nacimiento de una república democrática en Alemania y el final del equilibrio de poder en un mundo dominado por Europa*⁸⁷.

⁸⁶ Willi Paul Adams, *Los Estados Unidos de América*, México, Siglo XXI, 2003. En este estudio se demuestra como el ambiente creado por la Guerra Hispanoamericana y la intervención y victoria estadounidense fueron los sucesos primordiales para que Estados Unidos revalidara como el imperio más poderoso del siglo veinte.

⁸⁷ *Los Estados Unidos de América*, op. cit., p. 251.

Los valores que representaba y el modelo de sociedad que el país norteamericano proponía se izaron, entonces, como los baluartes a imitar por aquellas naciones dispuestas a recorrer la vía de la libertad junto con la nueva potencia. De lo contrario, bajo el sistema neocolonial, la nación que negare estos principios básicos de la nueva disposición universal de la libertad y democracia era considerada enemiga. Muchos artistas y poetas de vanguardia europeos participaron en el conflicto bélico y se sintieron parte de una causa que terminó por ubicarlos en el desasosiego, relegados a la parte de negación, destrucción y desolación traída por el avance del progreso. Al plasmar o reproducir en sus creaciones la dinámica del nuevo mundo de violencia acarreado por la modernidad, las vanguardias artísticas y poéticas europeas testimonian el influjo de la guerra sobre el quehacer cultural⁸⁸. De tal modo, adquirieron una actitud desmitificadora con el nuevo escenario que las envolvía.

Por otro lado, en el siglo diecinueve, las jóvenes repúblicas latinoamericanas habían conseguido su independencia inspiradas en el precedente de la revolución norteamericana y en las ideas de libertad e ilustración que esa gesta irradiaba. Por su parte, Estados Unidos no les toleraría que consideraran apartarse del modelo político y económico que les había prescrito. Cualquier gobierno en América Latina que intentara modificarlo, reformarlo o proponer otro modelo alternativo corría el riesgo de que su país fuese invadido o intervenido por las fuerzas norteamericanas en virtud del Corolario

⁸⁸ Son muchos los trabajos dedicados al tema, sin embargo, Eric Hobsbawm, en *Historia del siglo XX, op. cit.*, lo aborda desde una perspectiva histórica.

Roosevelt de la Doctrina Monroe. La admiración profesada en el siglo diecinueve en América Latina hacia Estados Unidos, se transformó en indignación. Entrado el siglo veinte, el avance poderoso de la cultura angloamericana se topó de frente contra el recelo de una élite cultural vigorosa, madura y articulada que se definía a sí misma de herencia hispana y latina. Los textos “Nuestra América” de José Martí y *Ariel* de José Enrique Rodó manifiestan esta tendencia intelectual. La amenaza constante de asimilarse culturalmente a un imperio más poderoso andaba junto al riesgo siempre latente de la invasión proveniente del norte. Este recelo derivó en hostilidad, en combatividad política contra el invasor y agresor. En este ambiente de pugna política y cultural, Pablo de Rokha empezó a escribir sus primeros poemas y a colocarse en el panorama literario con su estilo directo y rebelde, con una inclinación política antimperialista y anticolonial ya definida. De esta forma, las claras intenciones intervencionistas por parte de Estados Unidos en esas fechas acompañaron a la toma de conciencia y de denuncia que De Rokha hace evidente en los poemas de *U*. Como en tantos intelectuales, escritores y poetas latinoamericanos que asumieron posturas críticas ante las circunstancias por las que atravesaban sus países, en De Rokha la condena a la intrusión foránea revirtió implícitamente en una autoafirmación de la independencia política y social y, por consiguiente, en el anhelo de una libertad creadora. La crítica es, a final de cuentas, una reafirmación, el deseo, el grito por una independencia cultural que pasa primero por la creación artística y la poesía. Las posturas críticas y las denuncias de Pablo de Rokha contra lo que consideraba abusos del imperialismo norteamericano y de su *american way*

of life están vinculadas con las tesis propuestas en 1900 en el ensayo *Ariel*⁸⁹ por el escritor uruguayo José Enrique Rodó. En esta obra el espíritu latino y la tradición hispánica y católica son encarnados por la figura de Ariel, quien se enfrenta al materialismo y a la tradición anglosajona representados por el personaje de Calibán. En *De Rokha*, la oposición binaria de Rodó es reinterpretada. El avance del poder norteamericano, la imposición de la modernidad y el utilitarismo es respondido por una vuelta a la cultura y a las costumbres rurales chilenas en vez de recurrir al pasado colonial español y europeo, como promulgaba el uruguayo. Por otro lado, la fe en la religión católica es remplazada por una combatividad, primero en *U* de raíces anarquistas y, luego, en *Carta magna de América*, claramente de ideología socialista y marxista.

En octubre de 1917, el mismo año que Estados Unidos entró en la Primera Guerra Mundial, la Revolución Bolchevique triunfaba en Rusia. Posteriormente, en 1922, se creaba la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas con Vladimir Lenin de líder máximo. Esta revolución tenía el propósito de establecer un sistema de gobierno y de distribución de las riquezas alterno al sistema capitalista burgués. Basándose en los razonamientos económicos de los pensadores socialistas y comunistas, especialmente en Karl Marx, los bolcheviques tomaron el poder político para adueñarse de los medios de producción y la industria. Sus intenciones originales eran poner todo el funcionamiento del aparato de producción al servicio de la clase obrera y liberar a los proletarios de la explotación basada en la división de clases originada en el sistema de mercado

⁸⁹ Montevideo, Impr. de Dornaleche y Reyes, 1900.

capitalista. La consigna *todo el poder a los soviets* adoptada por la revolución se traduciría en otorgarle a los trabajadores y obreros el poder político que la burguesía históricamente le había negado al proletariado.

Además de ponerle fin al Imperio Ruso que yacía en manos de los zares, la Revolución Rusa y el nuevo estado de la Unión Soviética supuso la división de los poderes mundiales en dos grandes bloques definidos por sus sistemas económicos, políticos y sociales. Con la llegada de Stalin al mando de la Unión Soviética en 1924 se evidencia el ascenso de las doctrinas totalitarias en el periodo de entreguerras. Luego del acuerdo entre los aliados y la Unión Soviética para derrotar a Hitler en la Segunda Guerra Mundial, se inició la Guerra Fría entre Estados Unidos y los países de orientación comunista liderados por la Unión Soviética y los países de Europa Oriental⁹⁰. Para esta época se fijan los polos ideológicos que gobernaron el mundo hasta principios de la década de los noventa. Sobre todo en su segundo periodo poético, Pablo de Rokha definió claramente su pensamiento político y muestra enérgicamente su solidaridad con la causa soviética y la revolución proletaria.

Debido a las condiciones de vida precarias del incipiente proletariado industrial y a la pobreza del campesinado y de los indígenas, el pensamiento comunista halló en América Latina una amplia acogida entre intelectuales, poetas, escritores, artistas, sociólogos, académicos, políticos y en los múltiples sectores que reclamaban conciencia social y una reestructuración de valores y poderes. Al mismo tiempo, el ejemplo de la

⁹⁰ Pasquale Villani, *La edad contemporánea, 1914-1945*, Barcelona, Editorial Ariel, 1997.

Revolución Rusa inspiró a otros movimientos revolucionarios y sociales en Europa que ganarían visibilidad política. La Unión Soviética despuntaba como la potencia mundial que retaría la preponderancia del sistema económico estadounidense. Así, los partidos comunistas no tardaron en aparecer alrededor del mundo exigiendo libertad e igualdad y aspirando a ocupar el gobierno. América Latina y Chile no fueron la excepción. Quizás, a raíz de la coyuntura política de confrontación contra el sistema neocolonial norteamericano y el escenario de explotación, pobreza y desigualdad en gran parte de la población, la influencia del pensamiento comunista, las teorías sociales y económicas de Marx y las promesas de emancipación proletaria circularon con gran velocidad. Estas fueron interpretadas y adaptadas a la realidad en América Latina⁹¹. Publicada en 1928, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*⁹², de José Carlos Mariátegui, pasó a ser la referencia obligada del pensamiento comunista latinoamericano. Por su parte, la poesía rokhiana reinterpreto el comunismo fusionándolo con las costumbres y tradiciones del campo chileno y evidenciando cómo las personas del ámbito rural habían sido enajenadas en la marcha hacia la modernidad, y a la postre, discriminadas por todo el aparato institucional y cultural. En el segundo periodo poético -caracterizado por el compromiso político-, Pablo de Rokha acerca la doctrina marxista y a sus líderes a la vida y al mensaje que trasmitían los personajes bíblicos, anunciando como un profeta laico, el advenimiento de la justicia universal proletaria. También vincula el marxismo

⁹¹ Se puede consultar Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, op. cit.; Carlos Rama, *Historia de América Latina*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1978 y Joan del Alcázar et al., *Historia contemporánea de América*, op. cit.

⁹² Lima, Biblioteca Amauta, 1928.

con las aspiraciones de una identidad americanista liberadora que desarrolló para los años cuarenta, sobre todo en los poemas que componen *Carta magna de América*.

Ante este empuje de las ideas marxistas, Estados Unidos vio seriamente amenazado su predominio ideológico y político en la región. El gobierno norteamericano intentó impedir que la Unión Soviética ganara adeptos en el continente. En el plano social, recurrió a la censura, a la intimidación y a la persecución. En el plano político, propugnó la consabida doctrina de América para los americanos. El clima de tensión anti-soviética se acrecentó para la segunda mitad de los años cuarenta y para la década de los 50. Acabada la Segunda Guerra Mundial, el senador norteamericano Joseph McCarthy instauró una cacería de brujas contra toda persona sospechosa de ser agente soviético. Las diferentes agencias de seguridad del gobierno y el ejército estadounidenses elaboraron listas de ciudadanos y funcionarios del gobierno que se creía trabajaban para el enemigo. Desde el final de la década del veinte, se llegó a encarcelar injustificadamente, torturar y asesinar a un gran número de personas en su territorio y en el resto de América, lo que creó en el continente un ambiente sumamente tenso y de paranoia colectiva.

El encumbramiento de Estados Unidos como potencia mundial no solamente fue evidente con el rediseño geopolítico y militar de la región latinoamericana. Con la caída del liderazgo de Europa Occidental en la política internacional y con el nuevo enfrentamiento de fuerzas con la Unión Soviética se hizo patente el funcionamiento del nuevo sistema colonial que se desentendía de las fronteras nacionales y de los poderes soberanos. Una mirada interna al funcionamiento de los sistemas económicos y sociales

en Chile, y de forma más abarcadora en América Latina, indica también el predominio del proyecto expansionista y de acumulación de capital de Estados Unidos, el cual intervino de lleno en el plano cultural⁹³. Este hecho fue crucial para la delineación de los movimientos artísticos y poéticos de vanguardia en América fundamentados en la historia y en las ideas de una época⁹⁴. Su arreglo en las latitudes latinoamericanas diseñó a su vez unos movimientos de vanguardia propios de la región con unas interrogantes que responde a esta idiosincrasia particular. La exportación a América Latina del ordenamiento social regido por el monopolio del capital industrial como la introducción de la lógica de la modernidad que la acompañaba tenía el objetivo primario del beneficio y sustento de los grandes intereses localizados en los países industrializados en donde el poder de la burguesía era abrumador y disfrutaba de la dirección política. La modernidad y la estructuración capitalista de la sociedad, se exportaron y se impusieron en América Latina y en Chile, en muchas ocasiones por la fuerza. Este fenómeno no tuvo en cuenta las realidades históricas e ignoró las peculiaridades sociales y las necesidades de los individuos y diferentes grupos étnicos que ahí vivían. Según analiza Ana Pizarro, aquí estriba la peculiaridad de las sociedades y de la cultura latinoamericana:

En tanto que formación social producto de una relación de dependencia, nuestro universo cultural e ideológico se constituye como un universo de rasgos, relaciones, tiempos, articulaciones, espacios y ritmos específicos. Universo de coexistencia de diferentes edades simultáneas, de distintas épocas históricas en un solo momento, como nos ha sido evidenciado con genialidad, en nuestra narrativa, por nuestro

⁹³ Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México, Siglo Veintiuno, 1977.

⁹⁴ Raymond Williams, *Politics of Modernism: Against the New Conformist*, New York, Verso, 1989.

*ensayo, por nuestra literatura en general, como nos lo evidencia a cada instante nuestra realidad. Por una parte se constituye un complejo cultural, y por ende literario, producto de una dinámica social, económica, histórica de la dependencia con pulsaciones específicas, por otra, esta misma situación posibilita en determinados momentos y para algunos sectores una relación directa de dependencia cultural que podría parecer a primera vista como bastante mecánica*⁹⁵.

La implantación del proyecto capitalista en Chile y en los países latinoamericanos y su integración en la cadena de producción industrial y consumo y acumulación de bienes como base del bienestar absoluto supuso así un trastoque en la organización social de estos países e introdujo una forma particular, propia, de experimentar el progreso de la modernidad distinto a la experiencia en Europa o Estados Unidos. El progreso y el crecimiento económico se supeditaron a las exigencias y mantenimiento de las potencias más ricas y siempre dependiendo de la demanda de productos o materia prima que requiriera la industria del mundo moderno. La dinámica de imposición y disparidad se replicó en el funcionamiento de las instituciones y condicionó obligatoriamente el sector cultural, la creación artística, la obra de arte, la literatura y, bien entendido, la creación literaria de Pablo de Rokha. La obra rokhiana atestigua este esquema de disparidad. Es producto de la modernidad en su doble vertiente, la modernidad local chilena y la modernidad global e internacional.

Luego de consolidar su autoridad al concluir la Primera Guerra Mundial en 1918, y aprovechando la disyuntiva del rediseño geopolítico, el gobierno de Estados Unidos,

⁹⁵ Ana Pizarro, “Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina”, *Araucaria de Chile*, n. 13, 1981, p. 83.

junto con otras potencias imperiales y capitalistas, dividieron al continente y al mundo entero en áreas de producción de bienes, de obtención de materias primas y de productos agrícolas. Chile sirvió como proveedor de cobre, salitre (o nitrato) entre otras materias. Durante la segunda mitad del siglo diecinueve y la primera mitad del veinte, se establecieron en el país empresas norteamericanas, inglesas, alemanas y de otras naciones industrializadas con el propósito de explotar estos recursos. La gran mayoría de los beneficios producidos por el salitre y el cobre no se quedaron en Chile sino que engrosaron las arcas de las empresas transnacionales. No obstante, la implantación de estas actividades económicas modificó la organización social y económica existente en el país. Junto con la necesidad de la mano de obra para la industria, las capas medias de la sociedad chilena crecieron. Paralelamente con el cambio a una economía de perfil urbano, la oligarquía tradicional sostenida por su autoridad en la producción agrícola fue poco a poco perdiendo el poder y su riqueza se desvanecía. Como es de esperar, en las primeras décadas del siglo veinte y, ante la nueva organización de la producción económica, la clase social burguesa fue aumentando y aferrándose cada vez más a la autoridad, al sector del gobierno y al ofrecimiento de servicios⁹⁶.

A causa de la multiplicación de la clase obrera industrial urbana y de la explotación en que se encontraba una inmensa parte de estos trabajadores, los

⁹⁶ Para una comprensión más abarcadora, hay numerosos estudios y trabajos históricos sobre la composición social y la formación del estado y la nación chilena. Entre ellos, Armando de Ramón, *Breve historia de Chile, op. cit.*; Sergio Villalobos *et al.*, *Historia de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1982; Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile*, Tomo 1 y 2, Santiago, LOM Ediciones, 1999. Naín Nómez toca el tema de la configuración social chilena y su vínculo con la creación cultural en sus estudios sobre Pablo de Rokha y la literatura chilena.

movimientos proletarios y sociales se extendieron por toda la geografía chilena. Estos se encargaron de reivindicar los intereses de los trabajadores de cara a un sistema que los explotaba y que había sido impuesto para el beneficio monetario de unos pocos que sacaban las riquezas fuera de Chile. Las grandes masas de trabajadores del salitre, el cobre y otras industrias vieron en estas organizaciones el único mecanismo para garantizar su subsistencia. Así, en 1900 se creó la primera mancomunal con los trabajadores de los puertos en Iquique. En 1909, se estableció la Federación Obrera de Chile (FOCH). A la vez, surgieron muchas publicaciones en donde se les daba voz a los trabajadores. En algunas de ellas, Pablo de Rokha publicó poemas, artículos y reflexiones sobre la política y la sociedad. Algunas de estas publicaciones son: *El Proletario*, *El Rebelde*, *La Democracia* y *La Vanguardia*.

Cabe destacar que con el florecimiento de la industria, muchos trabajadores agrícolas y del campo dejan sus lugares de procedencia y la agricultura para dedicarse a estas nuevas labores industriales en las ciudades, centros de producción y canteras de explotación minera. Las constantes migraciones del campo a la ciudad o hacia los grandes centros donde se levantaban las fábricas o donde yacían las minas, se convirtieron en patrón crucial en el mundo que emana de la modernidad, tanto en el mundo moderno chileno como a escala global⁹⁷. En este panorama, los agricultores pudientes veían como perdían su capital y su influencia. La antigua oligarquía, que dependía de la explotación agrícola, entra inevitablemente en crisis dando paso a la

⁹⁷ Raymond Williams, *Politics of Modernism: Against the New Conformist*, *op. cit.*

introducción de los adelantos modernos de corte tecnológico y a una reestructuración social e intelectual fundamentada en la ciencia, en el saber, en la producción de bienes, en el ofrecimiento de servicios y en la obtención de materia prima.

No hay que dejar de pasar por alto el movimiento de la Reforma Universitaria que en los países de América Latina abogaban por atemperar el sistema de educación universitario a los nuevos tiempos que corrían. El trasfondo y el marco de referencia que le brinda comprensión y legibilidad a la poesía de Pablo de Rokha están dentro de esta crisis en donde la autoridad se desplaza del campo y de la producción manual a la ciudad bajo un sistema que privilegia el conocimiento técnico. En este nuevo sistema dominante, el crecimiento económico dependía de la industria y de la capacidad de producción. Este fenómeno creó nuevos modos de relaciones entre las personas, nuevas sensibilidades y maneras de concebir la creación poética y literaria. Condicionó las representaciones artísticas y las convenciones culturales dentro de la modernidad que se expandía por las regiones latinoamericanas. Buena parte de la propuesta de la poesía de Pablo de Rokha, donde se baten las tradiciones del campo y de la cultura chilena frente al avasallador y alienante ritmo de la industrialización, tienen de referente estos sucesos históricos y cambios de centros de poder.

En 1920, la extracción minera y el salitre eran ya la columna principal de la economía en Chile. Mientras, la Revolución Rusa inspiró e impulsó a los movimientos sociales de América Latina, incluidos los de Chile. Las reivindicaciones sociales se dejaron llevar por ese norte. Inesperadamente, el Partido Comunista Chileno creció y pudo agrupar a un gran número de intelectuales y escritores que fungían como el rostro

visible de los reclamos de la masa. En ese mismo año, el presidente chileno Alessandri empezó su primer mandato. Toleró la corrupción y permitió que las grandes potencias extranjeras se afincaran en el país. Con este presidente, también, comenzó un periodo de cruenta represión contra el sector obrero. Al año siguiente, 1921, oligarcas y militares dan un golpe de estado a Alessandri. Esta unión dictatorial duró hasta enero de 1925, año en que otro grupo de militares se alzó con el poder y mandó llamar a Alessandri para restablecerlo en su puesto de presidente de la república. El grupo estuvo liderado por Marmaduke Grove, el gestor de la República Socialista de 1932, y Carlos Ibáñez del Campo, presidente de Chile en 1927. En junio de 1925, 1500 obreros mueren en una masacre en la oficina salitrera de La Coruña. A finales de 1925, Alessandri ya había renunciado. Luis Barros Borgoña tomó la presidencia. En 1927, gana las elecciones presidenciales Carlos Ibáñez con un 98% de los votos. Con él en la presidencia, aumenta la represión contra los movimientos sociales y obreros. Asimismo, la producción económica e industrial se entrega casi en su totalidad a los grandes intereses extranjeros y las condiciones de los trabajadores agrícolas empeoran aún más. Mientras esto pasaba, Pablo de Rokha publicó *U* y sus otros libros perteneciente a su primer periodo creativo.

II.2. DE 1930 HASTA 1950

Es necesario remarcar que para la década del veinte, el mundo estuvo en vísperas de la Gran Depresión. Este suceso arrasó con la economía de Estados Unidos y el sistema capitalista internacional y mantuvo a estas economías en una crisis profunda durante la década de los treinta. Wall Street y los mercados bursátiles colapsaron en 1929. Chile fue uno de los países de América del Sur que vivió más de cerca los efectos devastadores de la crisis económica y el consiguiente surgimiento de los pensamientos totalitarios. En Europa, entre el fin de la Primera Guerra Mundial en 1918 y el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, emergieron el nacionalismo, el fascismo, el nazismo y el estalinismo. La influencia de estas ideologías absolutistas y dictatoriales llegó a América Latina y se dejó sentir en intelectuales, pensadores de la cultura y en los gobernantes. De Rokha sintió estos acontecimientos muy próximos y quiso que su poesía estuviera relacionada y conectada estrechamente con la historia en la que se producía. El inicio del segundo periodo rokhiano y su combatividad político-poética coincidieron con el crac económico mundial y con el ascenso del fascismo y del nazismo al poder. Su visión de la función del poeta y la poesía radicaba en que sirvieran de conductores, portavoces, condenadores de los procesos socioeconómicos en el que el artista se desenvolvía como un ente social y comunicativo. O más bien, el poeta se debía desempeñar como un agente activo en aras del cambio político y en pos de la erradicación del fascismo y del nazismo y en la creación de su utopía social de carácter inclusivo hacia los más necesitados. El poeta sería quien estaría a cargo de concebir el imaginario para un nuevo espacio

americano libre de miseria y explotación. De esta manera lo contemplan los postulados poéticos y políticos de *Carta magna de América*.

La crisis económica de los treinta obligó a que se adoptara un férreo alineamiento ideológico y, por consiguiente, la democracia en las naciones europeas declinó y sufrió un gran traspie. El libre mercado no daba señas de recuperarse y grandes sectores de las poblaciones de países como Alemania e Italia sucumbieron a la ruina. Muchos líderes políticos y economistas europeos desconfiaron de la creencia de que las leyes de la oferta y la demanda arreglarían la gran crisis que se vivía. Vieron como opción un sistema nacionalista de autoconfianza mercantilista. Este proteccionismo nacional se colocaba en pugna contra las demás economías nacionales. La desilusión causada por la Primera Guerra Mundial y la depresión económica y social hizo que los líderes esgrimieran un discurso de glorificación nacional, chauvinista, racista, autoritario, machista y de marcado acento militarista. En vez de recurrir a las huelgas y a las movilizaciones sociales solidarias y de colectivización, prefirieron utilizar la violencia, coartar las libertades, regirse por la disciplina de un estado fuerte, esgrimir el descrédito a todo lo foráneo, al racismo, al esencialismo cultural y nacional y a condenar el comunismo sin esforzarse en esgrimir causas o ejemplos válidos para sus argumentos.

Mussolini y el Partido Fascista se hicieron con el poder en Italia. El *Duce* se proclamó emperador y gobernó con mano dura hasta 1945, año en que fue ejecutado y su cadáver colgado boca abajo y luego arrastrado por las calles de Milán. Marinetti, el creador del futurismo, se sumó a las filas del fascismo, escribió el *Manifesto degli intellettuali fascisti* (1925) y fue designado miembro de la *Reale Accademia d'Italia*,

institución fundada por el gobierno fascista. Mientras tanto, en Alemania, Hitler condenaba la democracia y los males de la vida moderna. Hitler se hizo canciller en 1933 y rápidamente transformó la República de Weimar en el Tercer Reich. Suspendió las libertades individuales y logró obtener plenos poderes sin restricciones constitucionales. Convirtió al Partido Nazi en partido único y borró del mapa a la oposición política. Hizo de la xenofobia, el antisemitismo, el anticomunismo y la violencia pensada y razonada en contra los más débiles la espina dorsal de su régimen. El Führer deseaba establecer un imperio nazi de hegemonía germana que controlara toda Europa. Por otra parte, en el continente asiático, en 1930, Japón pasó de ser una democracia próspera hacia convertirse en un imperio totalitario y se alió con los regímenes despóticos de Alemania e Italia.

Para la década del treinta, Stalin había transformado la revolución proletaria de la Unión Soviética en una dictadura cruel y sanguinaria donde flotaba el fantasma del Gulag. Al desbancar a Trotsky de la dirección del poder político de la URSS y mandarlo al exilio, Stalin adoptó con mano de hierro la teoría del socialismo en un solo país⁹⁸, comenzó la colectivización de la tierra junto con la industrialización de la producción y los planes quinquenales de desarrollo. Creó campos de trabajo forzado para los disidentes y dio marcha a la Gran Purga. Finalizados los Procesos de Moscú en 1938, miles de personas, artistas y políticos fueron fusilados y llevados a campos de concentración por ser considerados contrarrevolucionarios. El arte soviético que en un

⁹⁸ La teoría del socialismo en un solo país de Stalin se contraponía a la teoría de la revolución permanente de León Trotsky.

principio se expresó de vocación rupturista y con gran vitalidad, dinamismo e hizo grandes aportes a los movimientos de vanguardia, se tornó insulso y panfletario. Se propuso entonces un realismo socialista vacío y carente de experimentación formal o de contenido. El arte soviético se volvió un arte pro *establishment*. Desilusionado con el rumbo del arte y la cultura de la Unión Soviética bajo el mando de Stalin y frustrado con el desempeño de su poesía en ese sistema, el poeta vanguardista Vladimir Mayakovski veía con justa razón que lo habían engañado. Desanimado con la vida y con la revolución por la cual luchó, Mayakovski se suicidó en 1932.

No se puede entender el compromiso político de Pablo de Rokha si se pasa por alto la trascendencia y significación de la Guerra Civil Española. En 1931, se declaró la Segunda República Española y comenzó un periodo de profundas reformas en los cimientos tradicionales de la sociedad en España. El ejemplo de la Segunda República Española inspiró a poetas, escritores, artistas, intelectuales, obreros y revolucionarios del mundo entero que vieron en esta gesta la posibilidad de que el cambio político y social radical podía convertirse en realidad. Sin embargo, el proyecto republicano duró muy poco y se topó con una oposición muy fuerte por parte de los sectores más conservadores y tradicionalistas de la sociedad española. En 1936, luego de que el Frente Popular, compuesto por una amplia coalición de izquierda, ganara las elecciones parlamentarias, un grupo de militares sublevados efectuó un golpe de estado, iniciando así el conflicto armado. En ese mismo año se fundó en Madrid la Alianza de Intelectuales Antifascistas

para la Defensa de la Cultura⁹⁹. La alianza pudo materializarse gracias a la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, constituida en el I Congreso de Escritores en 1935 en la ciudad de París¹⁰⁰. En 1937, se celebró conjuntamente en Valencia, Barcelona, Madrid y París el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura¹⁰¹. Participaron escritores, poetas e intelectuales de todo el mundo, entre ellos, César Vallejo, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Octavio Paz, Ernest Hemingway, André Malraux y Louis Aragon. Entre los españoles, asistieron Rafael Alberti, María Zambrano, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Pedro Garfias y Manuel Altolaguirre, entre otros.

Del otro lado, el bando nacional, liderado por Francisco Franco, emprendió una dura campaña militar para aplastar el poder republicano, las fuerzas democráticas y de izquierdas. La República estuvo apoyada por un amplio despliegue de Brigadas Internacionales en las cuales se enlistaron artistas, políticos y voluntarios de otros países. Franco y la Junta de Defensa Nacional, respaldada por la Falange, la Iglesia Católica, la monarquía, carlistas, demás grupos de derecha, amén del apoyo de los regímenes nazi y fascista, lograron vencer al bando republicano en 1939. El general Franco estableció desde entonces una férrea dictadura con él al mando, la cual duró hasta 1975. Su gobierno extirpó del panorama cualquier indicio de oposición política o movimiento social que

⁹⁹ La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura auspició y distribuyó boletines y publicaciones entre las que se encontraba *Milicia Popular* y *El Mono Azul*. Ambos trataban temas de política, arte, sociedad y poesía.

¹⁰⁰ El primer congreso se inauguró el 21 de junio de 1935.

¹⁰¹ El segundo congreso tuvo lugar entre el 4 y el 18 de julio de 1937.

postulara un cambio al sistema. Este conflicto bélico fungió como antesala a la Segunda Guerra Mundial. En ese momento, los ojos del mundo estuvieron puestos en España ya que, por primera vez, se enfrentaban en combate armado las ideologías dominantes del siglo veinte.

Mientras tanto en Estados Unidos, el presidente Herbert Hoover entabló con América Latina la política del buen vecino. Esta práctica fue aplicada posteriormente por su sucesor, Franklin Delano Roosevelt, en 1932. El cambio en la política exterior estuvo acompañado por la promoción del panamericanismo. Con esto se logró el tratado de no agresión y conciliación de la Conferencia Panamericana de Montevideo en 1933 y el principio de no intervención de la Conferencia Panamericana por el Mantenimiento de la Paz de Buenos Aires en 1936. Al empezar su mandato, Roosevelt propuso salir de la gran crisis financiera y económica siguiendo el modelo del economista británico Maynard Keynes. Con el *New Deal*, el gobierno de Estados Unidos lanzó un programa de recuperación económica y social en el cual el sector público tenía un rol protagónico en el quehacer mercantil y en el bienestar de la ciudadanía.

Durante la gran crisis de los años treinta, en Chile al igual que en los demás países de América Latina, la deuda pública y la deuda externa aumentaron exponencialmente y acrecentaron la pobreza. El sector industrial chileno se retrotrajo y el sector agrícola pudo desarrollarse y ganar un poco del terreno que había perdido en los años posteriores. No obstante, las luchas obreras, sindicales, políticas y los movimientos revolucionarios se recrudecieron. De la misma forma, se dejó sentir con fuerza la presencia del pensamiento nazi y fascista. En 1932 tras un golpe militar, Marmaduke Grove declaró la República

Socialista de Chile. Ese mismo año, se fundó en Santiago el Movimiento Nacional Socialista Chileno, el partido nazi de Chile. También en ese año, otro golpe militar terminó con la República Socialista. Se sucedieron motines y revueltas y en octubre de 1932 se realizaron unas elecciones en las que ganó fácilmente Arturo Alessandri con el apoyo del Partido Liberal y del Partido Radical. La represión social se encrudeció y el Partido Radical se distanció de las políticas de Alessandri. En 1936, los partidos de izquierda cerraron filas agrupándose en el Frente Popular bajo el liderato de Pedro Aguirre Cerda. En 1937 buscando el respaldo popular, Alessandri giró hacia una política de izquierda. En 1938, se celebraban las elecciones presidenciales y el 5 de septiembre miembros del movimiento nazi chileno quisieron sorprender al intentar dar un golpe de estado para que el General Carlos Ibáñez se hiciese con el poder. El presidente Alessandri sofocó la revuelta frente al edificio del Seguro Obrero. Una vez rendidos, los integrantes del Movimiento Nacional Socialista Chileno fueron masacrados. Luego de la Matanza del Seguro Obrero, el candidato de la coalición de izquierda, Pedro Aguirre Cerda triunfó en la elecciones de 1938 y estuvo en el poder hasta su muerte en 1941.

La Segunda Guerra Mundial fue una contienda de escala global que transcurrió de 1939 a 1945. En esta guerra globalizada los Poderes Aliados se enfrentaron contra las Potencias del Eje. Las causas del conflicto son amplias y los detalles de su transcurso muy complejos para exponerlos en este trabajo. Sin embargo, podemos resumir que fue una conflagración en la cual las ideologías nacionalistas, militaristas y totalitarias de Hitler, de Mussolini y del imperio japonés se batieron contra las ideologías liberales, capitalistas, democráticas de Estados Unidos, Inglaterra y sus aliados, por un lado, y la

ideología comunista de la Unión Soviética de Stalin, por el otro lado. Durante los años que duró la guerra, la atención se dirigió hacia las tres fuerzas ideológicas que acaparaban el conflicto. Acabado el conflicto, los vencedores sucumbieron en la Guerra Fría. Estados Unidos y sus aliados y la Unión Soviética se enfrascaron en un pulso de fuerzas por el control de la política mundial. Esta confrontación definió de manera clara la geopolítica mundial del momento y de las décadas subsiguientes a la guerra. Marcó también el paso del predominio del paradigma temporal de las representaciones humanas sobre el mundo al dominio del paradigma espacial en las creaciones humanas. Asimismo, significó el inicio de los procesos de descolonización y la creación de nuevos espacios humanos que contrarrestaron la expansión del espacio monolítico del poder político, económico, cultural y social de las naciones coloniales e imperiales dominantes.

En América Latina chocaron a su vez las tres ideologías encontradas en la Segunda Guerra Mundial. Por las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales particulares de Chile, como se pudo observar a partir de la Matanza del Seguro Obrero, la pugna entre las ideologías se preservó y estuvo claramente definida. En las elecciones de 1942, ganó el sucesor de Aguirre Cerda, el radical de la izquierda Juan Antonio Ríos. Este presidente amigo de De Rokha, nombró al poeta embajador de buena voluntad de Chile y lo mandó a que visitara los países del continente americano. En 1946, el centrista liberal González Videla accedió a la presidencia apoyado por los partidos de izquierda. No obstante, emulando el espíritu de la guerra fría, en boga en Estados Unidos, aprobó la Ley de Defensa de la Democracia en 1948 que proscribía al Partido Comunista. Al pasar esta ley, muchos intelectuales, poetas y escritores se sintieron traicionados y

amenazados. En ese momento, Pablo de Rokha se encontraba en Argentina y decidió postergar su regreso hasta que la situación cambiara.

Luego de la guerra, en Chile y Argentina, la influencia fascista y nazi continuó con un fuerte apoyo. El nazismo y el fascismo encontraron cabida entre los numerosos emigrantes de origen italiano y alemán que durante la depresión económica de los años treinta habían llegado a estos dos países suramericanos en busca de oportunidades. Al acabarse la guerra, notables dirigentes del régimen nazi huyeron de la justicia y encontraron refugio tanto en Chile como en Argentina. La huella de esta ideología totalitaria se sintió por mucho tiempo. Las sangrientas dictaduras de los años sesenta, setenta y ochenta en América Latina son su peor legado. La admiración del dictador Augusto Pinochet por Hitler y su Tercer Reich es ampliamente conocida. Más allá de las similitudes en los estilos y de una simbología común, resultan evidentes los paralelismos ideológicos.

No podemos ignorar los movimientos revolucionarios y anticoloniales que se propagaron con rapidez por toda América Latina y África durante la primera mitad del siglo. Estos influenciaron de forma clara en la escritura rokhiana y delinearon en buena parte su ideología revolucionaria. Notamos así que los movimientos anticoloniales y promotores de la descolonización latinoamericana han sido una constante desde principios del siglo diecinueve. Las luchas de independencia y en contra de la injerencia de extranjera tuvieron como resultado la creación de las naciones en América Latina. Una vez empezado el siglo veinte, estas luchas prosiguieron en aquellos países que, como Cuba y Puerto Rico, no habían logrado todavía su independencia. A finales del siglo

diecinueve, en Cuba, José Martí lideró la Revolución de Independencia y en Puerto Rico, Ramón Emeterio Betances luchaba para conseguir la independencia caribeña e instaurar lo que él llamó la Confederación Antillana de Naciones Libres. Ambos poetas anticiparon lo que serían las luchas contra el poder neocolonial norteamericano del siglo veinte en América Latina. Puede verse en la poética del segundo periodo de Pablo de Rokha que este deseo de unidad caribeñista pasa a transformarse en un deseo solidario de unidad americanista. El proyecto de causa común americana es reconocible en el poemario *Carta magna de América*, en donde el poeta insiste en la formación de un frente común a favor de los desventajados de América.

En 1910, estalló la Revolución Mexicana en contra del poder dictatorial de Porfirio Díaz y a favor de la distribución de la tierra. La revolución amasó a una gran variedad de tendencias y movimientos políticos. Esta revolución fue importante debido a que estableció un precedente de re-fundación de la identidad nacional. Le dejó saber a los demás países de la región que una segunda guerra de independencia era posible. En 1924 se fundó en Perú, pero con proyección internacional, la Alianza Popular Revolucionaria Americana. El partido cobró notoriedad en la década de los treinta e influenció en la creación de partidos similares como el Partido Nacionalista Revolucionario de Bolivia, Acción Democrática en Venezuela, el Centro de Estudios de los Problemas Nacionales de Colombia y el Partido de Liberación Nacional en Costa Rica.

Por otra parte, en El Salvador, Farabundo Martí dirigió el Partido Comunista Salvadoreño en 1930 y emprendió una insurrección antiimperialista. En Nicaragua,

Sandino, el llamado general de hombres libres, inició una guerra de guerrillas contra el poder intervencionista estadounidense. En 1933 terminó la ocupación norteamericana en Nicaragua. En Puerto Rico, Albizu Campos le declaró la guerra al poder colonial norteamericano en la isla. Entre 1930 hasta la década del cincuenta, llevó a cabo una insurrección contra el sistema colonial existente. Entre 1946 y 1950, las revoluciones y los movimientos libertarios abarcaban ya todo el continente. La tensión antinorteamericana llegó a su punto álgido cuando en 1950, un grupo de rebeldes puertorriqueños atacaron el Congreso de Estados Unidos y atentaron contra el presidente Truman. Como consecuencia de esta gran ola rebelde, en 1959, en Cuba por primera vez, una organización revolucionaria de izquierda tomó el poder de un estado latinoamericano. Igualmente, después de la segunda mitad de la década del cuarenta, en África se empezó un proceso de descolonización para liberarse del poder político y económico de las potencias europeas. Sobre todas, es notable la guerra de independencia y descolonización de Argelia. En 1949 triunfó la Revolución Popular China y Mao Tse-Tung proclamó la República Popular China bajo los preceptos del comunismo y de la guía ideológica de su *Libro rojo*.

En su viaje por el continente durante el final de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, Pablo de Rokha escribió y publicó *Arenga sobre el arte*, libro que contiene los poemas de *Carta magna de América*. Es imposible leer, analizar y comprender estos poemas sin su trasfondo histórico y las luchas anticoloniales que se dieron en los países de América Latina. Sin las claves mínimas sobre los acontecimientos, mundiales, continentales y regionales no se puede descifrar el porqué del compromiso político y la

combatividad radical depositada en estos textos. Indudablemente, la configuración y legibilidad de la poesía de rokhiana está adherida profundamente al contexto en que se produjo. Son el referente del nuevo lenguaje que se construye en *U*, en *Carta magna de América* y en toda la obra rokhiana. El creciente poder del imperio neocolonial estadounidense, la transformación en Chile de una economía agrícola a una industrial, la modernidad en todas sus vertientes, los movimientos obreros y sociales, el crecimiento de las capas medias de la sociedad, el capitalismo expansivo, la democracia, la influencia de la Revolución Rusa, el comunismo, el influjo de corrientes de pensamiento totalitarias, las guerras mundiales, los movimientos revolucionarios anticoloniales y la descolonización son hitos históricos que devienen en paradigmas de la cultura y la sociedad en las cuales se desarrolló De Rokha. Los contextos y los procesos políticos y económicos moldearon la temática, la forma, las propuestas, las posturas políticas y el peculiar uso del lenguaje articulado en su poesía y en toda su obra. La suma de estos hitos del acontecer histórico condicionó el estilo de actuar, la concepción de la creación artística, la escritura y la forma de comunicarse del autor de los textos que vamos a analizar. En parte, lo definen y lo instauran como un poeta enraizado y entroncado en el siglo veinte. Pablo de Rokha entrelazó e hizo indisociable en una sola entidad revolución e historia, acción y escritura, poesía y vida.

III. FORJADO A CUCHILLA, HECHO A BALAZOS: VIDA DE PABLO DE ROKHA (1894-1968)¹⁰²

*Soy como forjado a cuchilla,
hecho a balazos o a hachazos, con la herramienta de piedra de
las cavernas¹⁰³*

Si el final de la vida de Pablo de Rokha puede considerarse trágico, el comienzo no podría calificarse de otra forma. De Rokha vivió como murió, en la angustia, colmado de sufrimientos, luchando contra las penas y contra la incomprensión a la que fue sometido constantemente por un amplio sector del campo cultural, literario y la sociedad de su época. En sus primeros años de vida, sobresalen la adversidad y las necesidades por las que atravesó su familia. En sus múltiples facetas de poeta, figura de carácter público, político y persona de letras, Pablo de Rokha reconoció que su identidad y su poesía, en parte, eran fruto de las condiciones de vida en las cuales se vio involucrado desde pequeño. Él afirmó que sus pasos en esta existencia y su obra fueron curtidos por

¹⁰² La información sobre la vida de Pablo de Rokha ha sido tomada de diferentes fuentes. Se consultó: Antonio de Undurraga, *Arte poética de Pablo de Rokha. Ensayo que versa, entre otros acápite, sobre las afinidades de la poesía sudamericana con Rabelais, Nietzsche, y James Joyce*, Santiago, Editorial Nascimento, 1945; Naín Nómez, *Pablo de Rokha: historia, utopía y producción literaria*, Ottawa, Girol Books, 1991, *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*, Santiago, Ediciones Documentas, 1998, y el prólogo a *Epopéya del fuego*, Santiago, Editorial Universitaria, 1995; Mahfud Massis, *Los tres*, Buenos Aires, 1944; Mario Ferrero, *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*, Santiago, Editorial Universitaria, 1967; Fernando Lamberg, *Vida y obra de Pablo de Rokha*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1966; Carlos Droguett “Pablo de Rokha, trayectoria de una soledad”, prólogo a la antología *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile*, La Habana, Casa de las Américas, 1986; y Lukó de Rokha, “Retrato de mi padre”, epílogo de Pablo de Rokha, *El amigo piedra. Autobiografía*, Santiago, Pehuén, 1990. También se utilizó el portal cibernético www.memoriachilena.cl que mantiene la Dirección de Bibliotecas y Museos de Chile.

¹⁰³ Pablo de Rokha, “Los días y las noches subterráneas”, en *Morfología del espanto*, Santiago, Editorial Multitud, 1942, s/n.

su contexto, marcados a cuchilla desde la primera hora, haciéndose desde niño en lo que se conoce como un criollo viejo. En su individualidad, se percibió forjado por las inclemencias que tuvo que enfrentar como si las tempranas calamidades fueran balazos o hachazos dirigidos contra él y que luego recolectara con el fin de utilizarlos para armar su poesía. En este aspecto, concordamos con Bourdieu cuando dice que cuando se establece la idea del campo literario este se instaura a la manera de un campo de lucha. Para el sociólogo francés el campo literario es un *campo de fuerzas que indisolublemente es un campo de lucha*¹⁰⁴.

La fecha de su nacimiento, el 17 de octubre de 1894 en Licantén, provincia de Curicó en la VII Región del Maule en Chile, es motivo de discusión. Mientras Mario Ferrero en su libro *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*¹⁰⁵ y Carlos Droguett en “Pablo de Rokha, trayectoria de una soledad”¹⁰⁶, nos señalan el 22 de marzo de 1894 como la fecha de nacimiento del poeta, Naín Nómez nos propone el 17 de octubre como la fecha de nacimiento más acertada¹⁰⁷. A su vez, Lukó de Rokha, la hija de Pablo de Rokha, ratifica la veracidad este último dato¹⁰⁸. Ella trae como argumento que el acta de bautismo, fechada el 24 de octubre de 1894, indica que el poeta tenía siete días de nacido

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1997, p. 63.

¹⁰⁵ Santiago, Editorial Universitaria, Sociedad de Escritores de Chile, 1967, p. 22.

¹⁰⁶ Prólogo a la antología *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p. VII.

¹⁰⁷ “Prólogo”, *Epopéya del fuego*, Santiago, Editorial Universitaria, 1995, p. 22.

¹⁰⁸ “Retrato de mi Padre”, epílogo a *Pablo de Rokha, el amigo piedra. Autobiografía*, Santiago, Pehuén, 1990.

al momento de ser bautizado. Daremos como correcto el dato que nos ofrecen Nómez y Lukó de Rokha.

Lejos de los importantes centros culturales y las grandes ciudades donde se articulaban los discursos poéticos del momento, el mayor de diecinueve hermanos fue bautizado con el nombre de Carlos Díaz Loyola. Pasó su niñez cerca de la tosquedad de la tierra, de la dinámica rural y de la rudeza del trabajo en el campo. Vivía a distancia de los estilos refinados que se desarrollaban en las metrópolis y lejos del acceso a una educación urbana. En su infancia viajó y vivió en muchos lugares del campo chileno acompañando a su padre, quien estuvo obligado a moverse frecuentemente por motivos de trabajo. Provenía de una familia campesina próspera, pero venida a menos. Las lamentaciones por su cambio de situación no encontraron cabida en quienes estaban acostumbrados a trabajar para mantener una familia que cada vez se hacía más numerosa. Dejó atrás las aspiraciones de una vida burguesa y acomodada para salir adelante. Sin embargo, la falta de recursos, las penurias y el ambiente donde se desarrolló no fueron impedimentos para que durante su niñez adquiriera interés por la filosofía y la poesía. La situación por la que atravesaba, la interpretaba como una coyuntura que demandaba entrega y sacrificio. En su ensayo “El hombre enfrente”, contenido en el libro *Heroísmo sin alegría* describe acertadamente su situación cuando pequeño y cómo forjó su visión poética:

Yo me crié comiendo pobreza, yo me crié comiendo pobreza, pero pobreza arreglada que es la pobreza más pobreza de todas las pobrezas. Guisos en crisis nutrieron mi carne premiosa... drama-comedia de los venidos a menos, mis paisanos requerían acción y yo les aporté error y amor solitario... requerían al hombre brillante que viniese a alegrar...

*requerían a un idiota decorativo y yo les aporté a un poeta desorbitado...
enarbolé la audacia del artista cosmogónico... Fui tímido y fui lírico...
lloré-cantando...*¹⁰⁹

Los padres de Carlos Díaz Loyola fueron José Ignacio Díaz y Laura Loyola. Las obligaciones para mantener la creciente familia marcarían el rumbo a seguir por don José Ignacio. En 1897, el padre se desempeñaba como jefe de resguardo en las aduanas de la cordillera chilena. Se llevó consigo al pequeño Carlos que contaba apenas con tres años de edad. Más adelante, se trasladaron al fundo de Pocoa de Corinto en donde don José Ignacio administraba la finca. Allí Pablo de Rokha transcurrió su primera infancia. En 1901, el pequeño Carlos empezó sus estudios en la Escuela Pública N° 3 de Talca. Luego, en 1905 interrumpió sus estudios por los numerosos traslados que debió realizar junto a su padre por buena parte de la cordillera chilena.

Un año más tarde, siguiendo los consejos y las fuertes convicciones religiosas del progenitor, ingresó en el Seminario Conciliar San Pelayo de Talca. Recibió una sólida formación en lo que respecta a los clásicos griegos y latinos. Como seminarista dentro de esta institución, comenzaron sus innumerables lecturas e interpretaciones de la Biblia. Estas lecturas lo acompañaron y lo influenciaron por el resto de sus días. Las referencias, adaptaciones o variaciones al texto bíblico y de la simbología cristiana son constantes a lo largo de la poesía de Pablo de Rokha desde las primeras hasta las últimas obras.

¹⁰⁹ *Heroísmo sin alegría*, Santiago, Editorial Klog, 1927, pp. 23-26.

Debemos hacer notar las composiciones *Satanás*¹¹⁰, *Jesucristo*¹¹¹, *Moisés*¹¹² que conforman el ciclo de obras rokhianas tituladas con nombres de personajes de la Biblia. En ellas se demuestra la lectura poco ortodoxa y las readaptaciones y transformaciones del texto bíblico para hacerlas servir la causa rebelde del poeta. Mientras realizaba sus primeras lecturas de la Biblia, el joven estudiante amplió sus intereses con escritores menos gratos dentro de los muros del Seminario Conciliar. Leyó a Voltaire, descubrió a Walt Whitman, François Rabelais, La Fontaine y Friedrich Nietzsche, entre otros importantes autores de la cultura occidental. Desde el primer momento y en contra de lo establecido en el seminario, Pablo de Rokha delineó sus gustos literarios. En 1911, por causa de sus intereses intelectuales y poéticos, lo expulsaron de la institución, acusándolo de hereje, sacrílego y ateo.

De los escritores que hemos mencionado, Walt Whitman fue uno de los que más influyó en la poesía de De Rokha. Es innegable la marca del yo whitmaniano sobre el yo exacerbado y fatal de la poesía rokhiana. Sobre este aspecto, el estudioso de la poesía chilena Fernando Alegría, ha escrito a propósito de la influencia del poeta del norte en el lirismo épico de De Rokha:

*Por medio de corrientes desenfrenadas de nombres y adjetivos, siempre golpeando el oído, del lector con ecos criollos incrustados en su teorización estética y política, mantuvo el tono apocalíptico del poeta yanqui, sin perder su propia raíz hondamente chilena*¹¹³.

¹¹⁰ Santiago, Klog, 1927.

¹¹¹ Santiago, Editorial Agrícola, 1933.

¹¹² Santiago, Editorial Multitud, 1937.

¹¹³ *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México, Ediciones Studium, 1954, p. 339.

Por otro lado, en el libro *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945...* del profesor Esteban Tollinchi, se puede apreciar también una definición del yo de *Leaves of Grass* que es, en buena medida, ilustrativa del yo del poeta suramericano:

*Quizás en su búsqueda del promedio (entiéndase el yo whitmaniano) sea necesario echar abajo las jerarquías, renunciar a la división entre lo culto y lo inculto, entre lo elevado y lo popular. [...] Se llama a sí mismo una “multitud” pero la más de las veces su canto parece una voz solitaria que clama en el desierto*¹¹⁴.

Llama la atención que la revista que Pablo de Rokha fundara en 1939 y que dirigiera hasta 1963 se llamara *Multitud. Revista del pueblo y la alta cultura*. Con el paso del tiempo, esta publicación resultó ser, en resumidas cuentas, una voz solitaria que clamaba en el desierto.

Según pasaron los años, los sinsabores se acumularon, y formaron poco a poco una personalidad fuerte, temeraria, ruda, que terminaría hermanándose nominalmente a la dureza de las piedras. No es casualidad que en esos momentos en que el poeta empezó a escribir sus poemas, los amigos y compañeros en el Seminario Conciliar de San Pelayo lo llamaron por primera vez el amigo piedra.

En 1912, nuestro autor viajó a Santiago, donde concluyó sus estudios y se graduó de bachiller. Se matriculó en la Universidad de Chile, pero no se decidió entre la ingeniería o el derecho; mientras tanto, se lanzó a la conquista de la vida nocturna. Al mismo tiempo, inició su carrera de escritor, publicando artículos y los poemas que componen *Versos de infancia* y *Sátira* en la revista *Azul* y en los diarios *La Mañana*,

¹¹⁴ San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004, p. 324.

dirigido por Guillermo Eyzaguirre Rouse y *La Razón* de Ángel Custodio Espejo. Sus primeros artículos y poemas llevaban el seudónimo de Job Díaz. Entre la insatisfacción que sentía al estudiar unas carreras que no le agradaban y la espiral lúdica y de *bon vivant* de la noche, escribió estos primeros poemas. Enseguida, abandonó el mundo académico y publicó *Folletín del diablo* en la publicación *Juventud* de la revista *Claridad* de la Federación de Estudiantes de Chile. En ese momento, Carlos Díaz Loyola ya firmaba sus poemas como Pablo de Rokha. Entró así en un primer contacto con la escena literaria del país. Conoció a Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga Santa María, Jorge Hübner Bezanilla, Pedro Sienna y demás escritores activos para esas fechas. La crítica definida como institución cultural lo condenó desde el principio tachándolo de blasfemo, antirreligioso e inestable mental. De Rokha arremetió con gran violencia burlándose de sus atacantes tanto en sus poemas como en declaraciones públicas. Volvió por un periodo a Talca para retornar luego a la ciudad. En Santiago, el poeta ya ha madurado y es consciente de la identidad campesina, de bandido rural, patriarca de finca y criollo viejo que deseaba proyectar en sus poemas.

Pablo de Rokha regresó a Talca y descubrió poco a poco la vida en el pueblo. Con sólo veinte años, discutía largo y tendido y a viva voz en la plaza pública, comía hasta la saciedad, se paseaba por los prostíbulos, enamoraba prostitutas en las largas noches de soledad, ofrecía conferencias, leía y escribía sus poemas. Como afirma Mario Ferrero, en esos momentos, el poeta delineaba *las líneas generales de su estética, el*

*ritmo descomunal de su nueva poesía*¹¹⁵. Sin saberlo aún, De Rokha se preparaba para la vida ajetreada que le esperaba en el mundo conservador de la literatura chilena de inicios y mediados del siglo veinte.

El nombre Pablo de Rokha, seudónimo escogido por Carlos Díaz Loyola para publicar sus poemas y para darse a conocer ante la intelectualidad chilena, posee varias interpretaciones probables. Su significación es importante porque, en cierta medida, refleja la relación del autor con su obra y su entorno. Podemos notar que su primer seudónimo, Job Díaz, lo relacionaba con una escritura eclesiástica o de estilo bíblico pero que estaba en plena transformación. El Job de la Biblia habría tomado dimensiones terrenales en la voz del poeta. Este primer nombre no prosperó y decidió cambiarlo por Pablo de Rokha porque, primero, dedujo que si sus amigos y compañeros del seminario le apodaban piedra entonces se llamaría piedra. Pablo continuaría siendo una evocación al texto del evangelio. Mientras, Rokha asocia el carácter del joven aguerrido con la consistencia sólida de las rocas. En segundo término, el lugar donde nació Pablo de Rokha, Licantén, significa en lengua indígena tierra de hombres de piedra. No podemos ignorar un tercer elemento en el nombre seleccionado. Hay una clara asociación del apellido De Rokha con el verbo derrocar, el cual le hace justicia a la vida llevada por el poeta. Podríamos decir que Pablo derroca nociones, creencias, prejuicios constantemente para luego construir y reconstruir en su poesía un mundo nuevo que suplante al antiguo derrocado. La combinación de estos tres elementos del seudónimo de Carlos Díaz Loyola

¹¹⁵ Mario Ferrero, *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*, Santiago, Ed. Universitaria, Sociedad de Escritores de Chile, 1967, p. 29.

abunda en la comprensión de la selección del *nom de plume*. Aclaran el alcance y le brindan coherencia al nombre escogido. En relación a este respecto, Cristián Geisse Navarro elabora una explicación en donde el seudónimo es el encargado de vincular al poeta Pablo de Rokha y su vida pública con el enunciador de sus poemas. Explica Geisse Navarro:

Pablo de Rokha es un seudónimo con el que Carlos Díaz Loyola figura en la vida pública, convirtiéndose además en el sujeto enunciador de la gran mayoría de sus escritos poéticos pero además en su protagonista. La idea se repite en sus artículos de opinión sobre arte, literatura, política y sociedad. Esta fusión entre autor, sujeto de la enunciación y protagonista de textos poéticos, coincide con la nominación elegida para actuar en la vida pública, lo que parece ser la manifestación de una decidida voluntad de convertirse en un configurador y representante de la realidad nacional dentro de campos interconectados como el literario, el periodístico y el político. Posiblemente esto guarde una estrecha relación con la percepción que Pablo de Rokha tenía del artista en el que quería convertirse, el que debía actuar como conductor, traductor y transformador de las sociedades en las que se veía inserto¹¹⁶.

Cuando el poeta se encontraba en Talca, recibió un paquete proveniente de Santiago. Se lo mandó Luisa Anabalón Sanderson, firmando como Juana Inés de la Cruz, y contenía su poemario *Lo que me dijo el silencio*¹¹⁷. La joven le pidió una opinión a Pablo de Rokha. Como cuenta en sus memorias, De Rokha le contesta la carta motivado por el retrato de ella en la contraportada del libro. Le señala que no le gustaron los poemas pero que desearía verla y conocerla para hablar de literatura y poesía. De Rokha

¹¹⁶ Cristián Geisse Navarro, “Algunos aspectos del posicionamiento de Pablo de Rokha en el campo literario chileno”, *Analecta*, año III, n. 3, segundo semestre, 2009, p. 42.

¹¹⁷ Santiago, Imprenta New York, 1915.

partió para Santiago sin pensarlo dos veces. Luisa Anabalón Sanderson le increpó airadamente y se defendió de los comentarios hechos por su pretendiente. Surgió ahí una intensa relación que desembocó, en 1916, en su matrimonio en contra de la voluntad de los padres de ella. A partir de ese momento, Pablo de Rokha y Luisa Anabalón Sanderson, en un futuro Winétt de Rokha, quedaron unidos hasta el 7 de agosto de 1951, fecha en que ella muere. Winétt ganó relevancia al ser su referencia un elemento esencial en la poesía rokhiana. Hay que señalar también que tanto la esposa de Pablo de Rokha como sus nueve hijos adoptaron el apellido De Rokha. Fernando Lamberg señala:

...al adoptar ella el nombre de Winétt de Rokha, dan comienzo a una familia en el que el seudónimo se hace hereditario¹¹⁸.

De ahí en adelante, la familia que formaron Pablo y Winétt se conoció como el clan De Rokha. Sobre este particular, Geisse Navarro añade acertadamente que:

La utilización del apellido de Rokha, utilizado por otros miembros de su familia, puede interpretarse como el establecimiento claro de cierta configuración patriarcal de un “clan” o “tribu”, que siguió sus pasos considerándolo definitivamente como un líder que proponía las directrices del accionar del resto de los integrantes de esta comunidad¹¹⁹.

Sin conocer la figura de Winétt, sería complicado entender a cabalidad el universo rokhiano. Su referencia constante y reiterada le agregó cohesión y fundamento a la creación de Pablo de Rokha, tanto en el plano de la escritura como en la propuesta literaria. Winétt sirvió de inspiración y su nombre aparece a través de toda la obra de

¹¹⁸ *Vida y obra de Pablo de Rokha*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1966, p. 17.

¹¹⁹ “Algunos aspectos del posicionamiento de Pablo de Rokha en el campo literario chileno”, *op. cit.*, p. 42.

Pablo de Rokha, desde sus primeros poemas hasta los últimos, guiando así un tipo de proyecto poético combativo-amoroso y utópico que se ampara en el amor y en el reconocimiento del otro como elemento social y comunicativo. Winétt fue una especie de musa revolucionaria y un refugio deseado colmado de vigor e ímpetu para la acción poética y política. En ella se depositan las características ideales de la mujer rokhiana. El “Poema sin nombre”, incluido en *Cosmogonía*, está dedicado a Winétt. Es posible constatar la expresión de la combatividad política en la cual el amor posibilita la lucha revolucionaria:

*Sé que todos los barcos que emigran van a fondear en tu corazón
que las golondrinas saludan con su bandera azul
la melancolía morena de tus actitudes deshojadas y vagabundas,
y voy edificando canciones
a la manera que grandes ciudades extranjeras.
¿Quién degolló las gaviotas claras de la alegría
debajo de los ríos eternos?...
¿Quién canta, desde el Poniente, la canción de todas las tristezas?...
¿Quién enluta de llanto la enrojecida soledad,
alargándola en lo obscuro, obscuramente obscuro,
extendiéndola en lo amargo amargamente amargo
como una gran cama de sangre tronadora y crepuscular
o una gran manta violenta?
... ¡Niña-Winétt!...
Y tu actitud de pájaro haciendo con besos la puntería de mi corazón...¹²⁰*

En muchos de los poemas dedicados e inspirados en Winétt, el tono y el registro poético son similares al que encontramos en este “Poema sin nombre”. Al final de la carrera literaria de Pablo de Rokha y por la muerte de Winétt, la poesía rokhiana girará

¹²⁰ *Antología 1916-1953, op. cit.*, pp. 45-46.

a una propuesta fatalista en la cual la voz poética que fue una fuerza masculina aguerrida y enérgica se enfrenta a la soledad, a la adversidad, a la decadencia de sus energías y a la muerte. *Fuego negro*¹²¹ y el poema “Canto del macho anciano”, aparecido en *Acero de invierno*, son los mejores ejemplos de esta desgarradora poética del luto. Además de ser un elemento crucial en la poética general de Pablo de Rokha, no debemos olvidar que Winétt de Rokha se convirtió en una poeta innovadora y de gran mérito. Al igual que le sucedió a su esposo, a pesar de sus importantes búsquedas poéticas e innovaciones expresivas, su obra ha sido tomada muy poco en consideración por la crítica y los estudios literarios¹²².

¹²¹ Santiago, Editorial Multitud, 1953.

¹²² A pesar de que de Winétt de Rokha ha quedado a la sombra de la poesía de su marido, posee una obra poética importante de la cual se ha investigado muy poco. Ella aporta a la vanguardia latinoamericana la voz de una mujer comprometida con la sociedad que le tocó vivir. Mihai Grünfeld señala sobre Winétt que su poemario *Cantoral*:

...la consagra en una línea muy especial de la vanguardia latinoamericana, línea que se caracteriza por la integración de la experimentación formal y del compromiso político. Por medio del verso libre, del lenguaje cotidiano urbano y cosmopolita, de las alusiones a la tecnología, de las nuevas imágenes vanguardistas, etc., la poeta expresa su convicción de la posibilidad de un cambio social y sus preocupaciones por el hombre social y por el dolor humano. La suya es tanto una voz lírica que produce una poesía personal e íntima, como la voz de una mujer socialmente comprometida que dedica sus poemas a los transformadores sociales... (En Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935), Madrid, Hiperión, 1995, p. 247.)

Sólo hemos podido tres estudios sobre la obra de Winétt de Rokha. Los trabajos son son Juan de Luigi, “El heroísmo en la vida y obra de Winétt de Rokha”, en Winétt de Rokha, *Antología*, Santiago, Editorial Multitud, 1953; “Homenaje a Winétt de Rokha” en *Perfil humano de la literatura chilena*, Santiago, Editorial Orbe, 1967 y “El discurso lírico de Winétt de Rokha: La otra cara de la mujer poeta”, *Hispanérica: Revista de Literatura*, agosto-diciembre 1989, pp. 75-87.

Cantoral junto con *Lo que me dijo el silencio*, *Horas de sol*, Santiago, Imprenta New York, 1915, *Formas del sueño*, Santiago, Klog, 1927, *Cantoral*, *Orinomancia* Santiago, Editorial Multitud, 1942 y *El valle pierde su atmósfera*, Santiago, Editorial Multitud, 1949, ofrece un amplio material de investigación para los estudios literarios.

En 1917, un año después del casamiento de De Rokha con Winétt, Juan Agustín Araya (Óscar Segura Castro) y Julio Molina le publicaron a Pablo de Rokha en la antología *Selva lírica*¹²³ la selección poética *Versos de infancia*. En esta antología, Pablo de Rokha es calificado peyorativamente de la siguiente forma:

*Pablo de Rokha inicia con brío sus bizarrías líricas y malogra su talento en enigmáticas concepciones explayadas con frases caprichosas, casi totalmente incomprensibles*¹²⁴.

Luego, en la introducción a su sección, los antólogos describen a De Rokha y a su poesía y emiten los siguientes juicios valorativos:

*Es un espíritu inquieto, tremante, convulsionado por cataclismos íntimos que han repercutido en actos cotidianos anormales, como anormales, desquiciadas y amorfas han sido sus últimas concepciones artísticas. Así se ha producido el extraño maridaje de trozos de sencilla belleza y retazos de sincera emoción que aparecen como incrustados al azar en una malla de frases desarticuladas y mórbidas. En tal situación de desorden psíquico y morfológico, se ha erigido en el corifeo de un sistema estético inusitado que por sus libérrimos procederes... Es de esperar que el espíritu bullente y errátil de Pablo habrá de serenarse...*¹²⁵.

Estas declaraciones prejuizadas inician el conflicto que mantuvo Pablo de Rokha con el entramado literario chileno y la institucionalidad cultural en el cual se desenvolvía.

En 1918, De Rokha publicó *Sátira*. En 1920, Armando Donoso incluyó *Folletín del diablo* en *Nuestros poetas; antología chilena moderna*¹²⁶. Estos poemas de Pablo de

¹²³ *Selva lírica, estudio sobre los poetas chilenos*, Soc. Imp. y Lit. Universo, Santiago de Chile, 1917.

¹²⁴ *Selva lírica, op. cit.* p. XIV.

¹²⁵ *Selva lírica, op. cit.* p. 218-219.

¹²⁶ Santiago, Editorial Nascimento.

Rokha anunciaban lo que sería su obra futura. Desde los primeros poemas incluidos en *Selva lírica* se puede notar la desolación y la desesperanza características de su obra madura. En esta obra de juventud, encontramos el empleo de la ironía y la melancolía entremezclada con la angustia y la amargura del yo grandilocuente. Así destaca “....Apunte”:

*Yo soy como el fracaso total del mundo, oh! Pueblos
el canto ahí de bruces frente a Satanás
habla con la ciencia dolida de los muertos;
y mi dolor chorrea de sangre la ciudad.*

*Aún, mis días son pedazos de muebles viejos.
(ayer tarde veía llorar a Dios....) Los gestos van
así, mi guagua, solos y tú dices: “te quiero”,
cuando hablas con tu Pablo, sin oírme jamás.*

*Hoy, las bocas de mujer hieden a tumbas;
el cuerpo mío se cae sobre la tierra bruta
lo mismo que el ataúd de un infeliz.*

*Y sin querer al hombre aúllo por los barrios
un mal, aquel más bárbaro, más bárbaro, más bárbaro,
que el hipo de cien perros botados a morir¹²⁷.*

El poema anterior, aunque todavía está marcado por la poesía postmodernista, contiene muchos de los elementos de los cuales De Rokha se sirvió en su obra poética posterior. El aire de grandeza, su aproximación al dolor y la pena, la utilización de los

¹²⁷ En *Selva lírica*, op. cit., pp. 220-221. Esta es otra versión del poema que tiene como título “Genio y figura” y es la que se ha incluido en todas las antologías posteriores:

*Yo soy como el fracaso total del mundo, ¡oh Pueblos! / El canto frente a frente al mismo Satanás,
/ dialoga con la ciencia tremenda de los muertos, / y mi dolor chorrea de sangre la ciudad. // Aun mis días
son restos de enormes muebles viejos, / anoche “Dios” lloraba entre mundos que van / así, mi niña, solos,
y tú dices: “te quiero”, / cuando hablas con “tu” Pablo, sin oírme jamás. // El hombre y la mujer tienen
olor a tumba; / el cuerpo se me cae sobre la tierra bruta / lo mismo que el ataúd rojo del infeliz. // Enemigo
total, aúllo por los barrios, / un espanto más bárbaro, más bárbaro, más bárbaro / que el hipo de cien
perros botados a morir. (En Antología 1916-1953, op. cit., p. 9.)*

símbolos de la sangre, la muerte, el amor, dios y los personajes bíblicos serán elementos comunes en sus poemas de madurez. Para el tiempo en que De Rokha escribió “....Apunte”, dirigía la revista *Numen* y se integraría al Movimiento Internacional Anarquista. Para ganarse la vida, recorría el país vendiendo y comprando productos agrícolas para la compañía Chile Agrícola.

Conviene remarcar que 1922 fue crucial para las letras y la poesía latinoamericanas. Entre muchos poemarios y obras literarias importantes publicadas ese año, apareció la colección *Los gemidos*. Entre las importantes obras editadas ese año de autores latinoamericanos, podemos destacar, entre otros, *Trilce*¹²⁸ del peruano César Vallejo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*¹²⁹ del argentino Oliverio Girondo y *Desolación*¹³⁰ de la chilena Gabriela Mistral. Además, sobresalen *The Waste Land*¹³¹ del norteamericano T. S. Eliot y *Ulises*¹³² del escritor irlandés James Joyce.

Difíciles de catalogar, no obstante los poemas de *Los gemidos* alinean al autor junto a las recién surgidas literaturas de vanguardia. Con este libro, De Rokha rompe de manera tajante con los estilos, formas y procedimientos poéticos de la literatura anterior. Las cualidades que más resaltan son su estructura fragmentada, la superposición de los textos y la ruptura, discontinuidad de los temas, el pastiche y la mezcla de los íconos de

¹²⁸ Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.

¹²⁹ Argenteuil, Coulouma.

¹³⁰ Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

¹³¹ New York, Boni & Liveright.

¹³² París, Shakespeare and Company.

la cultura popular con los de la alta cultura. En el prólogo a la reedición del poemario en 1994, Naín Nómez afirma que:

*En Los gemidos, la ruptura y la reestructuración de las significaciones se da a través de una búsqueda de la totalidad de lo fragmentado, mostrando lo uno y lo otro. El sujeto aparece como el ordenador de un mundo compartimentado en la política, la economía, la religión, la sexualidad, la vida cotidiana, la represión social. La obra literaria establece relaciones de ruptura, haciendo de la propia escritura una interpretación personal de la vida como totalidad no fragmentada*¹³³.

Las particularidades que aquí se destacan se pueden extender cómodamente a la obra del primer periodo de De Rokha. Lo fragmentado de su lectura, la diversidad de sus interpretaciones y la pluralidad de registros y temas continúan escuchándose en la composición de los siguientes poemarios, *U* y *Satanás*, como si fuera una misma voz angustiada y controvertible.

Es indudable que estos rasgos poco habituales en la poesía de la época provocaron reacciones encontradas entre el público que leyó *Los gemidos* por esas fechas y fecundaron las consabidas controversias dentro del campo literario chileno del siglo veinte, en ciernes para ese tiempo. Los versos de esta obra ostentan un vínculo estrecho con las vertientes más progresistas y reivindicativas de la vanguardia. La voz poética se expresa enfática, apoteósica, irreductible, conflictiva y sin abrir espacio a la adaptación fácil en su medio ambiente. Es una poesía reiterativa que se reafirma como la queja y los anhelos del poeta dentro del mundo, la sociedad y el país donde vive. Tal como se puede

¹³³ Naín Nómez, “Invitación al lector”, en Pablo de Rokha, *Los gemidos*, Santiago, LOM Ediciones, 1994, pp. 10-11.

leer en el primer poema del libro, “Balada de Pablo de Rokha”, De Rokha sólo sabe cantar su *verdadera verdad*¹³⁴. No existe otra verdad que esa verdad del *Pablo De Rokha* del poema. Debemos tener presente que esta escritura sirvió como base a unas experimentaciones y a unas búsquedas poéticas que no fueron bien asimiladas entre los lectores y la crítica. No encontraron resonancia en el trabajo de ningún otro poeta de la vanguardia de principios del siglo veinte. Al igual que los comentarios de los antólogos de *Selva lírica*, las reseñas al libro y los críticos del momento fueron despiadados e inmisericordes. La mayoría de los comentaristas no contaban con las herramientas necesarias para valorarla adecuadamente y, por consiguiente, la recepción de la obra fue nefasta. Entre otros, Alone, un importante crítico de la época, llegó a catalogarla como:

*...uno de los mejores documentos de literatura patológica aparecidos después de la guerra en los países no afectados por este fenómeno de un modo directo: 800 páginas delirantes en formato mayor indican una agitación interna considerable*¹³⁵.

En el transcurso del año 1925, Pablo de Rokha se trasladó a Concepción. Allí fundó y dirigió la revista *Dínamo*, en donde publicó parte de los poemas que le dan forma al poemario *Cosmogonía*¹³⁶. Algunos de sus poemas aparecieron también en la revista

¹³⁴ *Los gemidos, op. cit.*, p. 23.

¹³⁵ Alone, *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*, Santiago, Editorial Nascimento, 1931, p. 146.

¹³⁶ Como hemos mencionado en la introducción de este trabajo, los poemas de *Cosmogonía* salen originalmente publicados en las revistas *Dínamo*, *Agonal*, *Zig-Zag* y *Nuevos Rumbos*. Sin embargo, no es hasta la *Antología 1916-1953* que se logran reunir la totalidad de los poemas para crear un poemario.

Agonal. Al año siguiente publicó *U*¹³⁷. En 1927, editó los poemarios *Satanás*¹³⁸ y *Suramérica*¹³⁹ y el libro de ensayos *Heroísmo sin alegría*¹⁴⁰. *Satanás* continúa el proyecto vanguardista rokhiano que había empezado con *Los gemidos*. La peculiaridad de *Satanás* está en que se redefine la frontera entre el bien y el mal haciéndola ambigua y sin razón de ser. La voz poética, representante de la sensibilidad humana, se compara con Satanás. Esta baja al infierno y le habla como un semejante porque los dos comparten una misma condición, son ángeles expulsados del cielo por dios. También, entran en debate el concepto de lo apolíneo y lo dionisiaco y se entremezclan las pulsiones de amor y odio, eros y tánatos. Por otra parte, *Suramérica* es un poemario-objeto de manufactura artesanal. De corte surrealista, emplea el recurso de la escritura automática antes que otras obras literarias latinoamericanas. Además, *Suramérica* ofrece un adelanto de lo que De Rokha definirá más adelante como la épica social americana. Por otra parte, los ensayos de *Heroísmo sin alegría* reflexionan sobre la función del arte y el rol del autor y el artista en la sociedad que le ha tocado vivir. Con la publicación en 1929 de *Ecuación, canto de la fórmula estética*¹⁴¹ y de *Escritura de Raimundo Contreras*¹⁴² se cierra el primer periodo de la obra rokhiana. Este último libro da inicio a la serie poética de la épica social americana.

¹³⁷ En el capítulo dedicado a este poemario, lo analizaremos en profundidad.

¹³⁸ Santiago, Klog, 1927.

¹³⁹ Santiago, 1927.

¹⁴⁰ Santiago, Klog, 1927.

¹⁴¹ Santiago, Klog, 1929.

¹⁴² Santiago, Klog, 1929. Este libro se empezó a distribuir a partir de 1944.

El resto de la vida de Pablo de Rokha es imprescindible para entender a cabalidad la propuesta poética que desarrollará luego de las experimentaciones vanguardistas, su segundo y tercer periodo creativo. La vida y la poesía de estos dos tiempos se vieron marcadas, además de por la irreductibilidad y la apoteosis, por el signo de la incompreensión, la agresividad, la lucha política, la contradicción y la tragedia, la vehemencia implacable, la aproximación de la senectud y la adaptación crítica a los cambios sociales y a las crisis personales y sociales. Pablo de Rokha se consideró como un ente activo en el campo literario y esto se reflejaría en su vida y lo proyectó hacia su obra. Con *Canto de trinchera*¹⁴³ y *El canto de hoy* con su poema “Mitología de la mujer embarazada”¹⁴⁴ comienza el segundo periodo y la poesía rokhiana adquirió un tono marcadamente político.

En búsqueda de una estructura institucional para sus anhelos anarquistas y con el objetivo de darle pragmatismo a sus ansias de justicia social, en 1932, De Rokha ingresó en el Partido Comunista Chileno. Militó en esa colectividad hasta 1938. En ese año, la dirección política del partido inició un proceso disciplinario contra él y termina con su expulsión. Contrario a lo que se podría inferir, la disputa entablada con Neruda no fue el detonante para que el comité de disciplina del partido emprendiera el proceso disciplinario contra De Rokha. Según cuentan Lukó de Rokha y Naín Nómez en el

¹⁴³ Apareció en *Cuadernos de Literatura Proletaria*, Santiago, Editorial Walton, 1933.

¹⁴⁴ Se escribió en el transcurso de 1929 a 1932. “Mitología de la mujer embarazada” se publicó tres años después bajo la colección “Los poemas accidentales” en Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935. En esta antología se encuentra también el ensayo “Estimativa y método” de Pablo de Rokha.

documental *Pablo de Rokha: epopeya del olvido. La película*, el poeta fue separado del partido debido a que se enamoró de una mujer que no era su mujer. El secretario general del partido para ese entonces y amigo cercano de Neruda, Carlos Contreras Labarca descubre que esa mujer con la que Pablo de Rokha tuvo una aventura era una espía y le pide que la desenmascare. De Rokha se niega y es llamado a capítulo. A cuestionamientos del comité, Lukó de Rokha alega que su padre dijo que a él lo estaban acusando porque mucha gente del Partido Comunista Chileno estaba enfurecida porque no pudieron acostarse con una mujer a la que deseaban ardientemente y solamente él lo pudo hacer. No obstante y a pesar de su expulsión, nunca dejó de profesar la ideología comunista y evitó que su familia entrara en confrontación con ese organismo.

Para los años treinta, De Rokha se postuló como candidato a decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. El puesto lo perdió por un voto. Antes de su expulsión, fungió brevemente como director y editor de la revista *Principios*, órgano del Partido Comunista. Además, fue presidente de la Casa de América, fue candidato a diputado de la república y colaboró enérgicamente con el Frente Popular que llevó a Pedro Aguirre Cerda a la presidencia de Chile en 1938. En cuanto a la escritura del segundo periodo, junto con los poemas de intención política como *Oda a la memoria de Gorki*¹⁴⁵, “Imprecación a la bestia Fascista”¹⁴⁶, *Cinco cantos rojos*¹⁴⁷ y *Canto al*

¹⁴⁵ Santiago, Editorial Antares, 1936.

¹⁴⁶ Este poema aparece en *Madre España*, Santiago, Panorama, 1936. Es un homenaje que le rinden los poetas chilenos a la República Española.

¹⁴⁷ Santiago, Esperanto, 1938.

*Ejército Rojo*¹⁴⁸, aparecen *Los 13*¹⁴⁹, *Jesucristo*¹⁵⁰ y *Moisés*¹⁵¹, donde el contenido por la lucha social y política se confunde con los referentes bíblicos. A estos poemarios hay que sumar *Gran temperatura*¹⁵², *Morfología del espanto*¹⁵³ y *Los poemas continentales*¹⁵⁴. Los poemas de estos libros se concibieron como si fueran una trinchera en la lucha por la liberación del ser humano de las estructuras represivas que lo dominan. Cumplen con una función poética anclada en la sociedad y en el sistema político donde se escribieron.

Mientras tanto, la familia de Pablo junto a Winétt, aumentaba. Nacieron sus hijos Carlos, Lukó, Carmen, Tomás, Juana Inés, José, Pablo, Laura y Flor. Carmen y Tomás murieron muy temprano; Carlos y Pablo fallecieron trágicamente siendo adultos. En 1939 comienza la publicación de la revista *Multitud. Revista del pueblo y la alta cultura*. En ella se abarcan diversos temas como la economía, la estética, la moral, la filosofía; además, incluye crítica literaria, poemas, diatribas, publicidad y misceláneas. La existencia de esta revista se extenderá hasta 1963 pero sin presentar una regularidad fija en su tirada. La revista pone de relieve la relación del escritor con la causa política y la ideología a las cuales se ha suscrito. Desde su presentación, la tipografía, el formato y el

¹⁴⁸ Santiago, Editorial Multitud, 1944.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 1935.

¹⁵⁰ Santiago, Editorial Agrícola, 1933; la segunda edición, Editorial Antares, 1936.

¹⁵¹ Santiago, Editorial Multitud, 1937.

¹⁵² Santiago, Ediciones Ercilla, 1937.

¹⁵³ Santiago, Editorial Multitud, 1942.

¹⁵⁴ Santiago, Editorial Multitud, 1945.

contenido de la revista, se insertó en el panorama literario chileno de la época como un instrumento de lucha para promover el comunismo y la lucha de clases, de los cuales Pablo de Rokha fue fiel creyente y defensor hasta el final de sus días. Sin embargo, la revista no renunció a su independencia de pensamiento. No se regía por las directrices impuestas desde la cúpula dirigente de ningún partido. *Multitud* nunca dejó de ser una revista independiente en donde se expresaban las ideas de su director y de sus colaboradores. Como cuenta su hija, en la película antes mencionada, *Multitud* se tuvo que enfrentar a la negativa del Partido Comunista Chileno a que fuese distribuida y vendida en los puestos de periódico. Al responder sólo al criterio de su director, *Multitud* sirvió además para que De Rokha se defendiera de aquellos que lo atacaban y para despotricar contra quien él deseara¹⁵⁵.

La independencia de criterio y un irrenunciable espíritu rebelde y anarquista¹⁵⁶ tomado por De Rokha en su revista, al igual que en su poesía y en su vida, le causó muchas desavenencias. La expulsión del Partido Comunista Chileno y su enemistad con la élite intelectual, principalmente con Pablo Neruda, fueron los altercados más notables. No obstante, la revista y su peculiar plataforma independiente, le permitieron a De Rokha generar más proyectos sin preocuparse por ser consecuente o no con una corriente de pensamiento específica. Entre estos proyectos, el más significativo fue la Editorial

¹⁵⁵ Para una lista completa de los artículos y poemas publicados en la revista se puede consultar Olga Grandón, “Textos de Pablo de Rokha en la revista *Multitud* (1939-1963)”, *Atenea*, n. 469, enero-junio 1994, pp. 101-114.

¹⁵⁶ Tenemos que aclarar que en este momento sólo fue un espíritu anarquista porque en lo que respecta al contenido y a su ideología política el autor siguió denominándose un verdadero comunista comprometido con la revolución proletaria internacional.

Multitud. En esta editorial publicó sus libros, los libros de su esposa Winétt, los de sus camaradas y amigos más cercanos. Además de sus numerosos poemarios, con la Editorial Multitud salieron *Cuarenta y un poeta joven de Chile* en 1943, *Antología 1916-1953* en 1954, *Neruda y yo* en 1955 y *Mundo a mundo: Francia. Estadio primero* en 1966.

Por otra parte, luego de que el académico norteamericano H. R. Hays incluyera a Pablo de Rokha en la antología *12 Spanish American Poets*, el presidente del país Juan Antonio Ríos, perteneciente a la Segunda Coalición Popular, nombró al poeta embajador cultural de Chile en América. En la semblanza que introduce la selección de Pablo de Rokha en dicha antología, Hays afirma que:

*Pablo de Rokha is something of a storm center in Chilean poetry. [...] Rokha's poetry is violently experimental, many of the early volumes being written in "dynamic prose" ...*¹⁵⁷

En 1944, De Rokha se embarcó en un viaje que lo llevó por diecinueve países de América Latina y Estados Unidos. Fue la primera vez que salió de su país y lo hizo acompañado de su esposa Winétt. Primero llegó a Perú, le siguieron Ecuador, México, Estados Unidos, Cuba, Guatemala, Panamá, Venezuela y demás países. En su periplo, se reunió con gente de la cultura, con dignatarios, mandatarios y personajes destacados. Dictó conferencias y lecturas de sus poemas. En México, entabló una gran amistad con los muralistas mexicanos, en especial con David Alfaro Siqueiros, quien influyó profundamente en la poesía del final del segundo periodo. Sobre todo, se ve la huella del

¹⁵⁷ H. R. Hays, *12 Spanish American Poets*, New Haven, Yale University Press, 1943, p. 194.

pintor mexicano en los postulados poéticos y políticos de *Carta magna de América*. Junto con Lázaro Cárdenas, De Rokha emprendió la búsqueda de las huellas de Emiliano Zapata. Además, se entrevistó con José Vasconcelos y ofreció debates y recitales. En Estados Unidos, grabó para la Biblioteca del Congreso el poema “Demonio a caballo” del libro *Morfología del espanto*¹⁵⁸. En la ciudad de Nueva York, dictó varias conferencias y cusillos de estética y poesía para los estudiantes de Columbia University. Antes de regresar a Chile pasó por Argentina. Estando De Rokha en ese país suramericano, Gabriel González Videla subió a la presidencia de Chile y aprobó la Ley de Defensa de la Democracia para reprimir al Partido Comunista Chileno y a sus simpatizantes. Así las cosas, el poeta decidió permanecer en Argentina y no volver a su país hasta que no mejorase la situación política. Pablo de Rokha no regresó a Chile hasta 1949. En ese mismo año, utilizó sus nuevas experiencias e influencias latinoamericanas para editar y consumir la publicación de los ensayos de *Arenga sobre el arte*¹⁵⁹ y los poemas de *Carta magna de América*. En 1950, el poeta escribió los poemas de inspiración revolucionaria *Fusiles de sangre*¹⁶⁰ y “Funeral por los héroes y los mártires de Corea”¹⁶¹. Estos dos poemas cierran el segundo periodo rokhiano.

Durante el viaje por América, Winétt daba muestras de agotamiento y enfermedad. Ella murió de cáncer en 1951. Por tal motivo, el poeta cayó en un fuerte

¹⁵⁸ Santiago, Editorial Multitud, 1942.

¹⁵⁹ Santiago, Editorial Multitud, 1949. El libro *Arenga sobre el arte* contiene los ensayos de *Arenga sobre el arte* y los poemas de *Carta magna de América*.

¹⁶⁰ Publicado en la revista *Democracia*.

¹⁶¹ Publicados en *Multitud*.

periodo de depresión que marcó la etapa final de su vida y de su poesía. Fruto de esa inmensa tristeza que lo arropa son *Fuego negro*¹⁶² y *Acero de invierno*¹⁶³. En este último libro está incluido el poema “Canto del macho anciano”. A su vez, en medio del dolor y la tragedia que atravesaba a causa de la muerte de su esposa, De Rokha se dio a la tarea de recopilar, editar, publicar y distribuir la monumental *Antología 1916-1953* y la antología *Suma y destino*¹⁶⁴ de Winétt. También escribió *Arte grande o ejército del realismo*¹⁶⁵ y *Neruda y yo*¹⁶⁶. Al igual que en ocasiones anteriores, en *Neruda y yo* arremete sin compasión y sin reservas contra el futuro Premio Nobel. Tilda la obra nerudiana de plagio, y a Neruda de falso y traicionero militante de la causa comunista y de mistificador de los trabajadores. Además, continúa con la dirección de la revista *Multitud*, donde publica varios poemas y ensayos.

Maravillado con los sucesos que acontecían en el lejano oriente y para revalidar su compromiso con la Revolución Popular China, escribe “Canto de fuego a China Popular”¹⁶⁷. Como consecuencia de estas publicaciones, en 1964 fue invitado por Mao Tse-Tung a visitar China para que observara de cerca la nueva sociedad que se creaba allí. En ese país estuvo por un periodo de seis meses. Le tradujeron y publicaron *China roja* en la *Revista Mundial de Poesía* de Pekín. Por otro lado, se puede apreciar en libros

¹⁶² Santiago, Editorial Multitud, 1953.

¹⁶³ *Ibid.*, 1961.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 1951.

¹⁶⁵ En *Multitud*, 1953.

¹⁶⁶ Santiago, Editorial Multitud, 1955.

¹⁶⁷ *Multitud*, 1963.

como *Idioma del mundo*¹⁶⁸, *Genio del pueblo*¹⁶⁹ y *Estilo de masas*¹⁷⁰ la forma en que se conjuga el desaliento de las tragedias vividas con su combatividad política expresadas en forma de epopeyas populares realistas, donde la masa popular toma su voz desde el concepto de la multitud. Estos demuestra su visión sobre cómo interactúa la vida, la historia americana y los distintos estados de las revoluciones sociales en las propuestas poéticas rokhianas. A su regreso y luego de su paso por Francia, escribió el ensayo *Mundo a mundo: Francia. Estadio primero*¹⁷¹. Por último, antes de morir publicó *Tercetos dantescos a Casiano Basualto*¹⁷². Además, el *Boletín de la Universidad de Chile* editó el poema “Los borrachos dionisiacos” y la revista *Árbol de Letras*¹⁷³ le dedica un homenaje póstumo y le publicó el poema “La hoja caída”.

En 1965, a la llegada de su viaje por China y Francia, le adjudicaron a Pablo de Rokha el Premio Nacional de Literatura, único reconocimiento oficial que recibió en vida por su poesía. La reacción del laureado fue curiosa y revela sentimientos encontrados. El poeta declaró que: *me llegó tarde, casi por cumplido y porque creían que no iba a molestar más*. Luego añade:

Mis impresiones en este momento son contradictorias. Cuando vivía Winétt, mi mujer, y también mi hijo Carlos, antes que la familia se destrozara, este galardón me habría embargado de un regocijo tan inmenso, infinitamente superior a la emoción que siento en este momento.

¹⁶⁸ Santiago, Editorial Multitud, 1958.

¹⁶⁹ Santiago, Editorial Multitud, 1960.

¹⁷⁰ Santiago, Prensa Latinoamericana, 1965.

¹⁷¹ Santiago, Editorial Multitud, 1966.

¹⁷² Santiago, Editorial Multitud, 1966.

¹⁷³ N. 6, mayo 1968, p. 53.

*Hoy para un hombre viejo, este reconocimiento nacional que indudablemente me emociona, no puede tener la misma trascendencia*¹⁷⁴.

No obstante y a pesar de los ánimos que demuestran las declaraciones del autor y según se cuenta en los documentales sobre la vida de De Rokha, el poeta organizó una fiesta vecinal dionisiaca por todo lo alto que duró tres días. Durante esos tres días, el recién laureado brindó un festín báquico sin límites en donde los amigos, vecinos y el público que se acercaba por la casa comían y bebían sin parar.

En ese mismo año, el gobierno municipal de Licantén, lugar de nacimiento de Pablo de Rokha, nombró a De Rokha Hijo Ilustre de Licantén. Antes de morir, De Rokha adoptó simbólicamente como hija poética a Sandrita, la hija de la mujer que lo ayudaba con las tareas del hogar durante los últimos años. Reconoció en esa niña la esperanza que le faltaba al viejo poeta y que ella exhalaba a cada momento. De acuerdo a la voluntad del poeta, la niña pasó a llamarse Sandra de Rokha. En honor a ella, escribió el poema “Sandra de Rokha”. Sin embargo, en 1968, a pesar de los galardones y el despliegue de su obra, el macho anciano se sentía acabado, abatido, nadando solo y sin fuerzas en un mar de absurdos y en una época que ya no era la suya. Primero, su amigo, el escritor Joaquín Edwards Bello se había suicidado el 19 de febrero. Después, su hijo Pablo opta también por quitarse la vida. En sus últimos días de vida, el poeta pasó parte del tiempo en hospitales recuperándose de enfermedades y tratándose la depresión profunda que padecía. Acosado por las tragedias, las deudas económicas, el dolor, el

¹⁷⁴ Cita tomada de Naín Nómez, “Pablo de Rokha”, introducción a la antología *Epopeya del fuego*, Santiago, Editorial Universitaria, 1995, pp. 19-20.

desaliento, el abatimiento y la vejez, la luz del poeta se ennegrecía y su mundo se desmoronaba. Pablo de Rokha puso fin a su vida el 10 de septiembre de 1968. Siguiendo los ejemplos de Edwards Bello, de su hijo y de muchos otros poetas suicidas, De Rokha se mató pegándose un tiro en la boca con el revólver Smith & Wesson calibre 44 que le regalaran sus amigos, el presidente mexicano Lázaro Cárdenas y el muralista David Alfaro Siqueiros durante su estadía en México.

IV. EN UNA SOLA VOZ VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN: LA OBRA ROKHIANA

En su vida, Pablo de Rokha se forjó a cuchilla y se hizo a balazos y a hachazos. Así también se hizo su posicionamiento en el campo literario y en los distintos campos culturales y microcosmos sociales que establecían una amplia relación de redes sociales interfecundadas¹⁷⁵. De tal manera lo percibe De Rokha y de tal manera lo expresa la voz poética de sus poemas. Entendemos que esta misma voz poética afirma que la obra poética rokhiana era el detonante de sus intenciones dentro de estas redes intercomunicadas que para ese tiempo estaban lejos de ser virtuales. La voz poética rokhiana califica a su poesía como la herramienta de piedra de las cavernas en el sentido que Mallarmé la definió y estableció su función en el soneto dedicado a Edgar Allan Poe:

*Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange! //
Eux comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu¹⁷⁶*

Así fue la poesía de De Rokha, pero su siglo no fue el diecinueve sino el siglo veinte. Los periodos poéticos rokhianos se suscriben a las transformaciones de la era moderna hasta llegar a la crisis de ese periodo histórico, el cual concuerda con la muerte del autor. Según se puede apreciar en su obra y en sus manifestaciones en el ámbito público, para De Rokha el poeta es el fecundador del sentido de las primeras palabras de su tribu desde un instinto primitivo o primario. En este caso, en vez de cimentarse en la

¹⁷⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁶ “Le tombeau d'Edgar Poe”, en Stephan Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945, p. 94.

pureza, como lo hizo Mallarmé, se cimentó en la impureza, en lo híbrido, en la pluralidad, en la contradicción y en el cambio constante de sus preceptos. Pablo de Rokha lo expresó en el poema “Canto de tribu” cuyos paralelismos con el soneto “Le tombeau d’Edgar Poe” van más allá del título del poema rokhiano. Este poema traza la lucha del progreso humano y la rebelión con la energía primaria y el deseo sexual con el impulso creador:

*peleamos contra los cementerios, rodeados de sepulturas y osamentas, a
toda historia,
encadenados a la antigüedad húmeda,
buscando lo humano en los subterráneos, entre chacales, entre águilas,
entre leones y tribus guerreras...¹⁷⁷*

La poesía es una herramienta, un arma con la cual se accede al entramado social y con la cual se combate.

Por otra parte, en el texto “El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes” se lee: *Soy patriarca de Rokha, fundador de tribu y conductor, tetrarca del clan pirata, varón de ley de clase obrera*¹⁷⁸. Como señala Geisse Navarro, aquí se revela la costumbre rokhiana de unir la praxis de la vida con el accionar del sujeto enunciador y protagonista de sus poemas. Se revela, además, la identificación con sectores de la ruralidad chilena y de otros representantes de la cultura popular y de la clase proletaria. Geisse Navaro continúa recalcando que el poeta De Rokha:

*...se conecta con ciertos remanentes de un habitus patriarcal
provenientes de comunidades que podríamos considerar premodernas y
que se configuraron en el ámbito agrario de distintas zonas de nuestro*

¹⁷⁷ “Canto de tribu”, en *Gran temperatura*, Santiago, Ediciones Ercilla, 1937, p. 26.

¹⁷⁸ Aparecido en *Morfología del espanto*, Santiago, Editorial Multitud, 1942, p. 5.

*territorio, sobrevivientes en pleno proceso modernizador de nuestra sociedad. Estas hipótesis sobre la configuración del habitus a partir de la cual se desenvuelve la trayectoria rokhiana, podrían servir para interpretar ciertas relaciones establecidas por el poeta con los campos literarios y culturales de su época*¹⁷⁹.

Ahora bien, no podemos dejar de considerar que la obra poética de Pablo de Rokha es inmensa, plural, polifónica y, en muchas ocasiones, contradictoria e intrigante. Apreciarla como una estructura uniforme sería desacertado pues abarca una diversidad temática, formal e interpretativa poco usual en los escritores y poetas latinoamericanos del siglo veinte. No nos equivocáramos al remarcar que la creación rokhiana es similar a una cantera enorme en donde se pueden descubrir numerosas posturas y propuestas poéticas, algunas veces disímiles y en otras hasta incompatibles. La riqueza de sus registros e indagaciones poéticas va desde la experimentación vanguardista a la combatividad política revolucionaria, de la desolación marginal y la depresión individual a la exaltación de lo nacional-popular y la épica social, de la anarquía rebelde a la ternura, del mesianismo profético a la compasión, el sufrimiento y la lamentación. Por otro lado, su énfasis en la irreductibilidad, su insurrección revolucionaria, sus ansias de cambio por un mundo más justo e igualitario, su empeño en la permanencia de la poesía como lenguaje refundado desde lo personal y lo social, la enunciación desde la perspectiva de su época son elementos que le otorgan cohesión a la amplitud de su obra. Esta peculiaridad hace que la voz poética rokhiana se escuche efectivamente como una sola voz insumisa, incitadora, subversiva y sediciosa que ejecuta sus acciones en la sociedad

¹⁷⁹ Cristián Geisse Navarro, *op. cit.*, p. 42.

desde la creación personal. Su diversidad puede verse como el útil empuñado por el poeta para reclamar su espacio en los procesos sociales y localizarse en su tiempo. Su espacio lo labró la amplitud tanto temática como formal, estética y estilística.

En este sentido, Geisse Navarro establece un esquema en el cual distingue siete etapas en las que se divide el desarrollo de la obra rokhiana¹⁸⁰. La primera etapa va de 1916 a 1922 en donde todavía perdura un tono romántico pero anarquista. La segunda etapa coincide con la aparición de *Los gemidos* en 1922. La tercera etapa comprende de 1923 a 1929 y tiene una tendencia hacia el surrealismo latinoamericano con una fuerte presencia de lo nacional-popular. Así se leen los textos de *Cosmogonía*, *U*, *Satanás* y *Escritura de Raimundo Contreras*. En la cuarta etapa, 1930 a 1944, domina la épica social y heroica donde sobresale el compromiso social del poeta y en donde se trabaja el proyecto poético desde la asunción de héroes bíblicos como protagonistas del decir poético (*Jesucristo* y *Moisés*, también *Morfología del espanto* y *Gran temperatura*). De 1945 a 1954, la épica social americana emerge como forma y teoría artística asociada al estilo del realismo popular constructivo, denominado así por Pablo de Rokha. En este se encuentra el libro *Carta magna de América*. De 1954 al 1958, hay una nostalgia por el pasado y es una poesía con una línea más íntima (*Fuego negro*). La última etapa que establece Geisse Navarro dura hasta la muerte del poeta. En este periodo, el poeta busca crear una poética que englobe la totalidad de las representaciones de lo real (*Estilo de masas* y *Acero de invierno*).

¹⁸⁰ Cristián Geisse Navarro, *op. cit.*, p. 43.

Para nuestro trabajo hemos decidido seguir la división establecida por Naín Nómez tanto para sus estudios como para la recopilación de la obra rokhiana para sus antologías. Dentro de la abundancia de perfiles y de las distintas tendencias poéticas, Nómez ha visto posible la división de la poesía de De Rokha en tres grandes periodos. En este aspecto, coincidimos con Nómez y advertimos que la división de estos periodos nos permite observar cómo la obra poética rokhiana dibuja una poética particular para el siglo veinte. Cada uno de estos tres grandes momentos se encuentran atravesados o marcados, como lo expuso Geisse Navarro, por unas características y unas influencias específicas que determinan la obra. Señalemos que el primero de estos periodos que seguimos en el trabajo se extiende desde el año 1916 al año 1929. En este momento surgen tanto en Europa como en América las propuestas poéticas de las primeras vanguardias o vanguardias históricas. Bajo el dominio de la experimentación vanguardista, se encuentra el poemario *U* (1926) que hemos seleccionado para nuestro trabajo. El segundo periodo parte del año 1930 hasta el año de 1950. En esta época es notable la transición que experimenta la primera vanguardia, tanto europea como latinoamericana, hacia una vanguardia revolucionaria comprometida con las reivindicaciones sociales, dispuesta a acabar con el régimen capitalista burgués y con el neocolonialismo rampante que imperaba en la política internacional. De este periodo, seleccionamos *Carta magna de América* (1949). Los poemas de este periodo se caracterizan por la combinación entre la subjetividad poética y la combatividad política y por el surgimiento del postulado teórico del realismo popular constructivo. El tercer periodo transcurre desde 1951 hasta 1968, fecha de la muerte de Pablo de Rokha. En este

tiempo el poeta estuvo sufriendo el dolor causado por la muerte de su esposa Winétt. Además, concuerda con el surgimiento de nuevas tendencias poéticas que evidencian o presagian la crisis de la era moderna y su sensibilidad artística.

Para la comprensión de *U* y de *Carta magna de América* y para ubicarlos dentro del contexto literario en que fueron producidas, hemos decidido que para el primer periodo hay que tomar en cuenta el surgimiento de la vanguardia como fenómeno internacional. Para el segundo periodo y al pasar la década, creímos conveniente considerar el paso efectuado por la vanguardia histórica de los años veinte hacia una vanguardia revolucionaria radical. Es importante ver el compromiso político asumido en la poesía de Pablo de Rokha en los años treinta y cuarenta. Este compromiso político hay que relacionarlo con la radicalización de las vanguardias poéticas tanto en Europa como en América. Debido a que el tercer periodo de la obra rokhiana rebasa los límites temporales que cubre nuestro trabajo, decidimos que solamente repasaríamos brevemente y de manera general las obras de este periodo. Creímos pertinente no adentrarnos a una comprensión amplia de los temas de las obras ni que tampoco era necesario relacionarlas con las diferentes propuestas poéticas desarrolladas por otros poetas o escritores durante esos años. Así que la tercera parte de la obra rokhiana no consta de subdivisiones en donde se aborde y se analice el contexto literario de este periodo.

IV.1. PRIMER PERIODO: 1916-1929

El primero de los periodos de la obra rokhiana lo determina, entre otros factores, el carácter rebelde, anárquico, adolorido y romántico de las composiciones junto a la ruptura con su pasado literario. Es el momento en que Pablo de Rokha asume la renovación de la experiencia poética mediante el lenguaje. Experimenta con los recursos poéticos y las imágenes con el objetivo de alcanzar la originalidad y libertad ansiada para romper con la carga del pasado. Así, inauguraba nuevos surcos para la literatura con nuevos procedimientos en la expresión y la praxis poética.

El comienzo de este periodo está influenciado todavía por cierto romanticismo pasado de moda y por el modernismo. Sin embargo, refleja ya un estilo tremendista y una adjetivación delirante a la vez que mostraba una actitud irreverente, rebelde, desencantada con la vida y con ansias de abolir viejas nociones y preceptos preconcebidos. *Versos de infancia* (1916), *Sátira* (1918) y *Folletín del diablo* (1920) son las primeras publicaciones de De Rokha. Estas composiciones vaticinan los elementos característicos de la poesía rokhiana como el dolor, la pena, la desolación y el yo exorbitante de la obra posterior. El poema “...Apunte” es el más importante de estas primeras obras. Estos poemas de juventud marcan ya el inicio del primer periodo, en donde, a pesar de su acento romántico y modernista se puede apreciar el inicio de una ruptura con estos estilos y el alejamiento de la corriente naturalista. También, exagera el uso de lo grotesco y reincide en la hipérbole.

Recordemos que la ruptura con los modelos preexistentes se hace más evidente con la publicación de *Los gemidos* (1922), libro central de la producción de Pablo de

Rokha. El poemario se adentra de lleno en los procesos de la escritura de vanguardia. Demarca la división entre la primera producción juvenil de Pablo de Rokha con su obra de madurez. Con una escritura fragmentada, el yo poético se perfila grandilocuente, exacerbado y cósmico. En este libro hay una voz poética capaz de rebasar fronteras estéticas, formales, culturales e ideológicas. El yo sobresale también por su capacidad de elaborar su propio sistema simbólico. Su adolorida voz se alza en medio de un mundo caótico, dividido, contradictorio e inconexo, igual que su composición y lectura que es precisamente inconexa, contradictoria, dividida y marcada por los fenómenos que atestigua y les otorga su significado y su relevancia en el proceso de escritura. Fernando Alegría lo caracteriza de la siguiente manera:

*...también trae la poesía chilena una modalidad lingüística renovadora: la suya se caracteriza por su gigantismo y cualidad enumerativa. El gigantismo de Pablo de Rokha es un movimiento ideológico y pasional en el que se alude a la realidad contemporánea, a las condiciones sociales y a un programa revolucionario de base marxista. De Rokha es un gran creador de mitos en la poesía chilena. Su voz, a veces épica, a veces heroica, o tierna, o sarcástica, o desolada, levantó un muro...*¹⁸¹

Simultáneamente, esa misma voz deviene expresión escrita de la fragmentación, la contradicción y el sufrimiento. Denuncia la crisis de un mundo degradado y la descomposición de los procesos políticos y sociales tanto nacionales como continentales. El comienzo de *Los gemidos* es clara evidencia de cuál será el tono del resto del poemario:

Yo canto, canto sin querer, necesariamente, irremediabilmente, fatalmente, al azar de los sucesos, como quien come, bebe o anda y

¹⁸¹ *La literatura chilena contemporánea*, Buenos Aires, Centro de América Latina, 1968, p. 12.

porque sí; moriría si NO cantase, moriría si no cantase; el acontecimiento floreal del poema estimula mis nervios sonantes, no puedo hablar, entono, pienso en canciones, no puedo hablar, no puedo hablar; las ruidosas, trascendentales epopeyas me definen e ignoro el sentido de mi flauta; aprendí a cantar siendo nebulosa, odio, odio las utilitarias labores, zafias, cuotidianas, prosaicas y amo la ociosidad ilustre de lo bello; cantar, cantar, cantar -he ahí lo único que sabes, Pablo de Rokha!...

Los sofismas universales, las cósmicas, subterráneas leyes dinámicas, dinámicas me rigen, mi canción natural, polifónica se abre, se abre más allá del espíritu, la ancha belleza subconsciente, trágica, matemática, fúnebre, guía mis pasos en la oscura claridad; cruzo las épocas cantando como en un gran sueño deforme, mi verdad es la verdadera verdad...¹⁸²

Si bien Pablo de Rokha se libera de la expresión realista y naturalista dominante, Nómez describe al poeta que habla, la voz de *Los gemidos*, el gimiente, como el integrador, interlocutor tal vez, de los procesos que la forman y le dan consistencia, siendo esta voz un grito de condena contra la degradación del ser humano. Nómez dice que *Los gemidos*:

...constituye un extenso canto en prosa poética cuya temática y composición expresa la crisis nacional y la fragmentación del proceso social. El hablante poético integra elementos de la economía, la política, la religión, la sexualidad, la vida cotidiana, la represión sexual y asume todas las contradicciones del vivir actual como parte de una condición degradada del ser humano¹⁸³.

Se aprecia, además, que la representación de ese nuevo mundo moderno, discontinuo y multifacético, instalado recientemente en América Latina, se utiliza con una intencionalidad estética. Este propósito artístico de la fragmentación se concierta a

¹⁸² Pablo de Rokha, "Balada de Pablo de Rokha", *Los gemidos*, op. cit., p. 23.

¹⁸³ "Introducción" en Pablo de Rokha, *Nueva antología*, Santiago, Sinfronteras, 1987, p. 12.

conciencia, la voz quiere ser fragmentada, quiere hablar, gemir inconexamente y desea otorgarle sentido a su experiencia de la modernidad. El mismo título nos lo advierte. Desde la primera página, nos situamos frente al dolor de una voz poética que utiliza su angustia para fabricar su cosmos en el centro de las contradicciones emanadas de la modernidad y la sociedad en donde se desenvuelve. Podemos evidenciar en los poemas la intención del poeta de fusionar la voz poética que surge de los eventos que la rodean con los elementos básicos de la vida: *Yo canto, canto sin querer, necesariamente, irremediablemente, fatalmente, al azar de los sucesos, como quien come, bebe o anda...*¹⁸⁴ En cuanto a los temas que aborda el poemario, el poeta no impone límites de ninguna clase, unas veces la voz del poeta recorre la naturaleza, el mar, las tierras chilenas, le canta a la esposa en una alternancia de registros. Otras veces, habla sobre Satanás, Dios, la tecnología, los desechos humanos, el cemento, el acero, el estiércol, la creación poética y el propio poeta. El único límite que se impone el sujeto es su acción creadora que tiene siempre como base el ser humano y sus circunstancias y la denuncia de su degradación. Según la opinión de Antonio de Undurraga, *Los gemidos* es la formulación de un poeta que pone allí lo que lo compone como persona pero también situándose en su sociedad. Dice al respecto que *Los gemidos*:

Es un tratado embrionario en que su espíritu y su estilo aún están dispersos, atomizados, constituyendo un valioso hito cronológico del arte esencialmente anti burgués en la literatura chilena ... son los medallones satíricos ejecutados sobre las efigies de John Rockefeller, Andrew

¹⁸⁴*Los gemidos, op. cit., p. 23.*

*Carnegie y Pearl White. La raíz folklórica y el aire de balada francesa que los anima, son plenamente eficaces...*¹⁸⁵

Este libro no sólo es importante por su experimentación con la fragmentación y el delirio poético. Lo es también porque ahí se desenvuelve con madurez la voz poética angustiada, fragmentada y marginada que aparecerá más tarde en los poemas de *U*, *Cosmogonía* y *Satanás*. La comprensión del desarrollo de esta voz, su posicionamiento con respecto a su tiempo, y la utilización del lenguaje que se inaugura en *Los gemidos* es crucial en el análisis de *U*. La voz declara ahí su posición ante la sociedad, los eventos históricos y el devenir cultural y es la misma que se traslada a los libros posteriores. *U* complementa el muestrario temático y personal de *Los gemidos*. Pues se podría apreciar la voz del yo en *U* como una prolongación del yo poético visionario que se expresa sin hilo conductor y poetiza el mundo sin cesar en *Los gemidos*. Este libro inaugura el contacto con los engranajes del cosmos de la cultura y revela el sentido de la realidad literaria que se extiende posteriormente en el poemario *U*. Esta concepción de la realidad moderna latinoamericana nos permite elaborar un análisis sobre el espacio utópico en “3”, el último poema de *U*. Continuando con una escritura de vanguardia, la propuesta poética de De Rokha, primero en *Los gemidos* y después en *U*, es pieza central de la modernidad literaria latinoamericana en donde el yo expresa su soledad y su dolor en una búsqueda fraccionada de su propio centro y en pos de un lenguaje propio que se presenta en imágenes, siendo elementos esenciales del lenguaje refundado. Asimismo,

¹⁸⁵ Antonio de Undurraga, *El arte poética de Pablo de Rokha*, Santiago, Editorial Nascimento, 1945, p. 12.

danza oscura y en el *ataúd de canciones degolladas*. El poeta va de mundo a mundo siendo tanto el automovilista lluvioso como el bailarín matemático y lúgubre.

En los demás poemas de *Cosmogonía*, la voz poética sigue articulando su yo planetario y adolorido, como se autodefine en el título de la colección: cósmico y agónico, visión del universo donde todo lo nombrado contiene inevitablemente su contrario. A la vez, continúa su viaje por numerosos parajes anímicos, sentimentales, urbanos, naturales y oceánicos que sostienen el referente del nuevo modelo poético de expresión rokhiana. Estos van componiendo la visión del poeta sobre el entorno donde habita, siendo él su medida subjetiva. La huella de la modernidad se hace patente en los poemas “Tonada del iluminado”, “Poema sin nombre” y en “Círculo”. Además de la influencia del mundo moderno en la sensibilidad del poeta, se aprecia la evocación al amor a Winétt. La presencia de este amor no deja de estar rodeada por las referencias a la naturaleza, a las montañas, a las nubes, al mundo, los astros, a las ciudades, a los pájaros, a los sentimientos encontrados, al sexo y a Chile. A diferencia de los demás poemas, los últimos tres de la colección poseen rima y métrica. “Ciclo de piedra” es una serie de diez sonetos rigurosamente tratados. “Blas, el atrabiliario” está compuesto por cuartetos de rima consonante. En “Canción de las tierras chilenas” se utilizan los endecasílabos. En los tres, la mirada se vuelve a la tierra de origen para buscar allí los elementos primarios de los que la modernidad ha renegado. El campo chileno en su grandeza, hace al poeta capaz de contraponerse a lo que él cree son las injusticias y las perversiones del mundo moderno.

Cosmogonía demuestra, además, que su presentación no ignoró los medios que le ofrecía la época para poner a circular las obras poéticas. Los poemas que conforman esta colección fueron publicados originalmente en revistas de izquierdas, de protesta o de crítica social. Ahora bien, si estos poemas hacen eco de una reivindicación social urgente, estos no son los poemas que se solían editar habitualmente en las revistas de reivindicación social. En las revistas de izquierda de la época predominaban los artículos y ensayos sobre denuncia política. La poesía se ajustaba a ser un eslabón más en función de la lucha social a la cual se suscribían. Al igual que la revista *Amauta* (1926-1930), publicada en Perú, le sirvió a José Carlos Mariátegui como instrumento fundamental para esparcir sus ideas políticas sobre el devenir de América Latina y la causa comunista, en las revistas chilenas de izquierda como *Dínamo*, *Principios*, *Agonal*, *Nuevos Rumbos*, *Claridad* y *Juventud* prevaleció el debate de ideas en torno a la política y a la sociedad de cara a un nuevo proyecto de corte socialista por encima de la creación poética de corte individual y de experimentación formal y estilística. Casi siempre, la poesía se supeditaba a que reflejara la causa por la cual se combatía. Los poemas de Pablo de Rokha sobresalen en estas revistas porque estos no se cernían estrictamente a lo que se esperaba leer en estas revistas. Junto a la denuncia social, en los poemas rokhianos destaca una visión social e individual. Es una voz propia e imposible de amaestrar, con experimentaciones de tipo formal, de contenido y muy marcadamente, destaca sus exploraciones con el estilo. La individualidad, la subjetividad, la pasión, el amor exacerbado que se lee en los poemas de *Cosmogonía*, se hallan junto a las denuncias políticas y a la objetividad de las críticas sociales que se publicaban en estas revistas.

Así, las publicaciones de la izquierda en boga para ese momento ayudaron a que la obra rokhiana se diera a conocer. Sin embargo, su visibilidad duraba el tiempo que permanecía la revista en circulación. La *Antología 1916-1953* les dio, posteriormente, un nuevo brío y visibilidad. Es muy probable que de haber conocido la autonomía que brinda un poemario, su inserción en la tradición poética chilena o en la vanguardia latinoamericana hubiera sido distinta.

Satanás es un largo poema, que alcanza las diecinueve páginas, con asociaciones libres e imágenes fuertes e impactantes, que como en los poemas de los poemarios anteriores, están unidas y sucedidas sin un orden fijo o lógica aparente. A la par, estas imágenes deben ser comprendidas como el reflejo inconexo del mundo en una escritura de reflejos subjetivos que se objetivan cuando se escriben. La de De Rokha es una vanguardia de visiones fragmentadas como proyecto fraguado a partir de la ruptura y la innovación en un mundo en constante negación y evolución tan rápida como los segundos que pasan. Así *Satanás* redonda en los lamentos fotostáticos de un desdichado que fue expulsado del reino de Dios. Estos son las visiones de la voz que se iguala con Satanás y que ha sido condenado y expulsado de la dicha eterna por maldecir los preceptos fundamentales del mundo de la modernidad capitalista y burguesa. Disputa contra el bien y el mal, contra eros y tánatos, contra lo apolíneo y lo dionisiaco para afirmar la individualidad de su voz dentro de la amargura y por negarse a aceptar o participar del dolor y las desgracias que atestiguan sus imágenes. Es una voz de protesta y de queja profunda. Al leer *Satanás*, contemplamos las imágenes como si la voz poética que las configura hubiese descendido a los círculos del infierno y vuelto a salir a la esfera

terrenal y, al apreciar el reflejo de los vicios e injusticias, se espantara con el espectáculo dantesco que ha creado. Esto es el poemario *Satanás*: las láminas que proyectan una humanidad en desgracia y en desamparo.

En *Satanás*, la angustia de la voz poética se agudiza, se expande en la medida en que sus visiones del mundo se dilatan. La voz se percibe amenazada por los eventos que la rodean y por la realidad en donde se desenvuelve. En este poema, la experiencia de la modernidad latinoamericana ha delineado un yo poético desencajado. Las injusticias y las incoherencias de las que es testigo quedan como evidencia en el poema y crean un malestar insoportable. El poeta se siente ajeno, no le agrada ser parte de un progreso que considera un complot de la clase burguesa, estrato social al que no pertenece, para extender su dominio. A veces atrapado, otras veces altanero, sus imágenes son de dolor, de resentimiento, de angustia, de memorias y de refugios. Duda del bien y duda del mal. Encuentra amparo y visualiza su utopía soñada en la naturaleza como símbolo de las costumbres del campo en un espacio anterior a la ciudad, lugar pre-moderno, pero su lenguaje son las metáforas germinadas en la mecánica y el progreso del mundo moderno. Entonces, se declara en guerra y se identifica con los marginados y los renegados de ese mundo. La voz poética es, a su vez, una renegada del mundo moderno. El hablante del poema abre los ojos sobre el pasar de las láminas y los triángulos indiscutibles, a la vez, refuta la argumentación desdentada del esqueleto para él mismo transformarse en el esqueleto sin dientes en el cual caen todas las maldiciones. Él es lo que observa, la subjetividad se hace objeto en lo otro contemplado. Ríe, refuta, lame, escupe, llora, niega y afirma, al igual que hacen los tontos, los muertos, los parientes de adobe, la vieja

mohosa, los ataúdes, los emigrantes, las brujas, las putas, los mendigos, los menesterosos, los presos y esos otros personajes que pueblan el poema, y que delinean la personalidad de la voz poética. Junto con los condenados, desterrados y marginados, anuncia su relación con la poesía y su forma de concebir su creación:

*empuño los látigos metafísicos
y me azoto el corazón,
agarro las palabras por la garganta y, aunque me muerdan, las voy
domesticando,
y afirmo,
y niego,
y afirmo,
entonces, se me ríen las tripas...*¹⁸⁷

En *Suramérica*, el poeta emplea el recurso de la escritura automática. En su ensayo “Chilean Surrealism and Pablo de Rokha”¹⁸⁸, Nómez lo considera el primer libro surrealista en América Latina. Son innegables las similitudes del texto rokhiano con el monólogo interior planteado por James Joyce, o con el ímpetu anti-racionalista desarrollado en Francia por los fundadores del movimiento surrealista André Breton y Philippe Soupault en su libro de poemas *Les Champs Magnetiques*¹⁸⁹. Por otra parte, como ha señalado Mario Ferrero, en este poema se palpa ya el intento de expresar la compleja realidad continental americana con un verbo grandilocuente que se adecúe a esa realidad. Vendría siendo el embrión de lo que más tarde Pablo de Rokha llamaría su

¹⁸⁷ Pablo de Rokha, *Satanás*, en *Antología 1916-1953*, *op. cit.*, p. 79. *Satanás* apareció originalmente en Klog, Santiago de Chile, 1927.

¹⁸⁸ En Luis de Moura Sobral, editor, *Surréalisme périphérique*, Montréal, Université de Montréal, 1984, pp. 198-199.

¹⁸⁹ Paris, Au Sens Pareil, 1920.

épica social americana, en el cual se podrían incluir *Los poemas continentales*¹⁹⁰, *Carta magna de América*, *Idioma del mundo*¹⁹¹ y *Genio del pueblo*¹⁹², entre otros. El lenguaje rebuscado y culto pero a la misma vez atravesado por la expresión popular, sus intenciones de proporciones gigantes y la denuncia de la realidad americana es lo que Mario Ferrero cataloga como barroco popular americano de De Rokha. Ferrero expone que *Suramérica* es:

*El primer intento serio de la poesía chilena de expresar el complejo contenido de la realidad continental... De aquí nacerá su creciente interés por ir profundizando en la realidad americana con un sentido renovador del mestizaje indohispánico. Esta línea de sugestión, esta fuerte voluntad realista, lo llevará en el futuro a buscar las formas propias del barroco popular americano, para él el único lenguaje posible para expresar la condición barroca de la naturaleza y la sociedad latinoamericana*¹⁹³.

Leamos un pequeño fragmento de *Suramérica* para evidenciar el estilo surrealista y los primeros atisbos de la épica social americana y del barroco popular americano:

santo de plata viviendo en la electricidad geometría que se retuerce dirigiéndose con palomas sin índice originario en la aventura todavía silencio de banderas todavía luna tan luna del comercio hacia el hombre hacia el hombre todavía la esmeralda casada y el navío en carácter indemostrable todavía la lógica que tiene paredes con tunas sin embargo la casa estricta con los calendarios del radiotelegrama adiós es posible nunca se parece al huracán la violeta eléctrica cantarita con ojos frondosos la nieve inútil entonces al taita choapinos del balneario ahora los peumos sinceros que se oponen al charlestón el urgente adolescente

¹⁹⁰ Santiago, México, San José de Costa Rica, 1945.

¹⁹¹ Santiago, Editorial Multitud, 1958.

¹⁹² Santiago, Editorial Multitud, 1960.

¹⁹³ Mario Ferrero, *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*, Santiago, Editorial Universitaria, Sociedad de Escritores de Chile, 1967, pp. 44-45.

*océano y whisky obscuro cara de llanto a la madera juro por los sueños cruzados arando filosofía de ferrocarriles elegantes arreando las yeguas desnudas...*¹⁹⁴

Hernán Lavín Cerda, otro crítico de la obra rokhiana, llegó a considerar al autor de *Suramérica* como el fundador del *gran barroco genital* de Latinoamérica que es, al mismo tiempo, báquico, trágico y dionisiaco¹⁹⁵. De *Suramérica* se publicaron en la primera edición sólo 150 copias. Las copias fueron reproducidas a partir de planchas de madera grabadas en letra manuscrita por Winétt de Rokha.

El libro de ensayos *Heroísmo sin alegría* (1927) es una reflexión del autor sobre la función de la obra de arte y la poesía. Uno de los temas centrales tiene que ver con el posicionamiento del poeta frente a su creación. En el libro se insiste en la noción del poeta o del artista como un superhombre dionisiaco capaz de poseer una fuerza cosmológica idónea o superior para reedificar el universo a partir del uso de su nuevo lenguaje. El primer periodo de la obra de Pablo de Rokha lo cierran *Ecuación, canto de la fórmula estética* (1929) y *Escritura de Raimundo Contreras* (1929). Hay que recordar que ambos libros se publican en el año de la Gran Depresión, causante de la peor crisis económica de la historia de Chile y del mundo. Con un estilo más sencillo, en el primer libro sigue el debate sobre el artista y su creación y la capacidad que posee para actuar sobre el mundo. En el segundo, el poeta intenta limitar su habitual desborde lingüístico para iniciar una exploración de la nostalgia por un mundo campestre, exuberante y

¹⁹⁴ Pablo de Rokha, *Antología 1916-1953, op. cit.*, p. 98.

¹⁹⁵ “La poesía de Pablo de Rokha: Chile entre la epopeya y el cataclismo”, *Cuadernos Americanos*, CCXLVIII, n. 3 mayo-junio 1983, p. 83.

festivo, con el acento típico del habla chilena¹⁹⁶. Aquí se modula por primera vez el concepto de nacional-popular que es tan crucial en el poema “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile” o en *Genio del pueblo*. Además de emplear la adjetivación y formas populares del habla chilena, recurre al humor negro, a la ironía y al sarcasmo, dando un paso premonitorio que repercutirá en la utilización de las tácticas discursivas del proyecto antipoético que nacerá con las propuestas poéticas de Nicanor Parra lustros más tarde.

IV.1.a. De Rokha a la vanguardia

En los estudios literarios latinoamericanos se afirma, de modo general, que la calidad de los poetas chilenos del siglo diecinueve no destacó en comparación con la de otros poetas modernistas de América. Una buena cantidad de críticos, académicos e historiadores literarios han afirmado que el modernismo chileno dejó una larga estela de poetas de segunda categoría¹⁹⁷. Según los estudiosos, fueron mínimos los aportes de los poetas de este país al desarrollo de la poesía modernista y que de allí, pocos poetas de este movimiento sobresalieron. Entre este reducido grupo de poetas se distingue la figura de Carlos Pezoa Véliz (1879-1908)¹⁹⁸. En su libro *Breve historia de la literatura chilena*,

¹⁹⁶ Para un análisis detallado y exhaustivo de *Escritura de Raimundo Contreras* se puede consultar Cristián Gallegos Díaz, “*Escritura de Raimundo Contreras: una aproximación a la semiótica vanguardista de Pablo de Rokha*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 30, julio-octubre 2005 y Rita Gnutzmann, “Pablo de Rokha: ‘Raimundo Contreras’, una educación sentimental y poética”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 26, 1997, pp. 461-471.

¹⁹⁷ Entre estos críticos y estudiosos que han afirmado que la poesía modernista chilena no sobresalió, se encuentran Enrique Anderson Imbert, Manuel Rojas, Jorge Elliot, Fernando Alegría, Hernán Díaz Arrieta (Alone) y Naín Nómez.

¹⁹⁸ Carlos Pezoa Véliz vivió sólo veintinueve años. En su corta carrera literaria, no llegó a publicar un solo libro. En vida, su obra se dio a conocer en los periódicos y mediante publicaciones sueltas. Luego

Manuel Rojas señala las deficiencias del modernismo literario chileno en comparación con su florecimiento en otros países de la región y hace la salvedad sobre Pezoa Véliz:

Muchos críticos chilenos serios aseguran que el país no tuvo, durante el siglo XIX, una poesía digna de mención; y un serio antologador, y además de crítico, Alone, en una antología de poesía chilena, sólo reproduce una poesía...

El modernismo en Chile duró alrededor de unos treinta años, sin lograr producir ningún gran poeta, aunque algunos, como Carlos Pezoa Véliz fueron tocados por él y quizá impulsados¹⁹⁹.

El antólogo Jorge Elliot es más severo y argumenta lo siguiente:

Los iniciadores de la poética de este siglo fueron todos poetas menores; su obra es pobre de contenido emocional y su vivencia poco profunda, residiendo su virtud mayor en la sensibilidad con que expresan estados anímicos nostálgicos, ocurrencias de un ingenio agradable pero nunca penetrante... Los mejores poetas de esta etapa expresan además, un algo subjetivo, íntimo y delicado, Pezoa Véliz... y otros han escrito poemas dignos de la más exigente antología... no nacen grandes poetas en forma espontánea, sino más bien de un suelo previamente enriquecido por una poesía menor de calidad...²⁰⁰

Convendría recordar que Rubén Darío pasó una buena temporada en Chile. En 1888, publicó en este país el importantísimo poemario *Azul...*²⁰¹. Apunta Elliot que la

de su muerte, Ernesto Montenegro reúne su poesía bajo el título *Alma chilena* (1911). Puede considerarse como uno de los nombres fundamentales de la poesía chilena.

¹⁹⁹ *Breve historia de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1964, pp. 64-72.

²⁰⁰ *Antología crítica de la nueva poesía chilena*, Santiago, LOM, 2002, p. 40.

²⁰¹ Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, 1888. Son varios los escritores en América Latina que hicieron posible el surgimiento del modernismo. Entre ellos se encuentra José Martí en Cuba. Con *Azul...* de Rubén Darío que se puede marcar un antes y un después en la renovación del lenguaje poético en la tradición literaria hispánica. La influencia de la revolución lingüística rubendariana se puede trazar con claridad en poetas de todo el continente americano y en España. La bibliografía al respecto es muy extensa e interesantísima pero se encuentra fuera de los objetivos de este trabajo.

estadía por Chile del gran renovador del lenguaje poético en español no se reflejó en la producción de los poetas chilenos de finales del siglo diecinueve y principios del veinte. No obstante, el escritor y estudioso de la poesía chilena, Fernando Alegría, refuta el argumento de Elliot y comenta acertadamente que, a pesar de que el modernismo chileno fue precario, tuvo singularidades importantes:

El modernismo, como escuela literaria, no dio grandes frutos en Chile. En cambio, en la obra de unos cuantos autores que siguieron a Darío, ganó ciertos rasgos peculiares dignos de destacarse: se volvió hacia la realidad ambiente, agudizó la ironía romántica y fue descartando la ornamentación y el ocultismo a favor de un sentimentalismo filosófico de raíz criolla²⁰².

Aunque es cierto que el modernismo chileno careció de la fuerza que tuvo en México o en Argentina, la corriente literaria en el país andino resaltó por su carácter híbrido. En el modernismo a la chilena no domina la estética ni la técnica purista. En vez de ello, el movimiento se mezcla con las inquietudes sociales de la época, salpicado por su preferencia por las referencias al campo y al mundo rural. John Fein cataloga la escritura modernista chilena como un movimiento donde se entrecruzaron el decadentismo, el criollismo y el humanitarismo social con el sistema de referentes estéticos y musicales. Estas características terminaron por acomodarse a la arraigada tradición chilena de escritura social dominada por la prosa de ideas y el naturalismo²⁰³. El modernismo híbrido chileno cuenta, así, con los poetas Francisco Contreras, Julio

²⁰² *La literatura chilena contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 8-9.

²⁰³ John Fein, *Modernismo in Chilean Literature*, Durham, Duke University Press, 1965.

Vicuña Cifuentes, Antonio Bórquez Solar, Horacio Olivos y Carrasco y Pedro Antonio González. Hay que notar además, que estos escritores reemplazaron las referencias cosmopolitas (agonía romántica, impresionismo, parnasianismo y romanticismo místico) por una prosa llana y criolla, con una acentuación local, la cual adquirió rasgos de expresión típicos del hablar chileno, pero, al mismo tiempo, con connotaciones o aspiraciones universales. La preferencia de estos rasgos dio paso a que esta tendencia se clasificara y terminara conociéndose como mundonovista.

Como su nombre lo indica, el mundonovismo busca redescubrir la realidad del nuevo mundo americano a partir de la experiencia telúrica. Al igual que los primeros europeos al llegar a América, nombraron todo el nuevo mundo que observaban por primera vez, esta tendencia intentaba enfrentarse a la realidad latinoamericana y renombrar su condición a partir de la palabra poética; lenguaje nuevo para un mundo nuevo, como postularon también los vanguardistas, con la diferencia de que estos últimos partieron desde su experiencia con la modernidad urbana. El primer representante de este movimiento mundonovista fue Francisco Contreras, autor del ensayo “Mundonovismo”²⁰⁴ en donde explica los postulados de esta corriente literaria. Otro representante de este movimiento fue Joaquín Edwards Bello, amigo de Pablo de Rokha.

²⁰⁴ *La varillita de la virtud*, Santiago, Minerva, 1919.

Podemos señalar entre sus obras *El roto*²⁰⁵, *La cuna de Esmeraldo. Observaciones y orientaciones americanas. Preludio de una novela chilena*²⁰⁶ y *La chica del Crillón*²⁰⁷.

En las primeras dos décadas del siglo veinte, la literatura chilena dio un giro. El historiador de la literatura hispanoamericana, Enrique Anderson Imbert, apunta que los vientos literarios en Chile cambian:

*El modernismo chileno no había dado ningún gran poeta: apenas Pezoa Véliz; y también Magallanes Moure. De repente, la poesía se pone a soplar en Chile. Será de Chile de donde salgan el primer Premio Nobel de Literatura en nuestra América -Gabriela Mistral- uno de los más ruidosos innovadores de nuestras letras -Vicente Huidobro- y poco después Pablo de Rokha y Pablo Neruda...*²⁰⁸

La poesía, que hasta entonces estaba relegada a un segundo plano, pasó a ocupar una posición predominante en la creación literaria y en el escenario cultural de ese país. En el siglo veinte, este género conoció una originalidad, un desarrollo y una amplitud inigualables hasta entonces. Como menciona Anderson Imbert, es el momento en que aparecen las primeras publicaciones de Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo de Rokha, poetas que ejemplifican la magnitud del suceso. En cuanto a la diversidad temática, formal y de estilos, la lírica chilena de ese siglo experimentó una apertura sin parangón. El progreso que se instauraba América Latina y la sociedad chilena, la ampliación de los medios de comunicación, la creación de nuevas editoriales,

²⁰⁵ Santiago, Editorial Chilena, 1920.

²⁰⁶ París, Librairie P. Rossier, 1918.

²⁰⁷ Santiago, Ediciones Ercilla, 1935.

²⁰⁸ *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 49.

el surgimiento de una clase educada y lectora y, máxime, la necesidad de atemperar las expresiones artísticas a los nuevos tiempos que se vivían, permitieron la expansión de los proyectos poéticos y aumentar la diversidad de las propuestas. De más está decir que su importancia no sólo se circunscribió a las fronteras nacionales chilenas, sino que el alcance de estas nuevas propuestas poéticas sobrepasó estos límites para devenir un fenómeno del continente americano y trascendió a las esferas de lo que los estudios literarios han denominado como literatura universal. Debido a su amplitud, cualquier tentativa de compendiar la ebullición poética de esos años sería sólo parcial.

Establecer antecedentes o predecesores en la poesía de cualquier poeta es difícil, más aún en la de Pablo de Rokha que renegó constantemente de toda influencia. Como poeta de vanguardia, aspiraba a la originalidad plena al superar a sus antecesores, negándolos. Sin embargo, nos percatamos de que su obra posee elementos en común precisamente con la poesía de Carlos Pezoa Véliz. En los poemas “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile” y “Tonada a la posada de Don Lucho Contardo”, De Rokha exalta el carácter nacional-popular del campesinado chileno. En “Pancho y Tomás” o “Entierro de campo”, Pezoa Véliz se olvida de los poemas que narraban las típicas glorias patrióticas para celebrar, con el inconfundible acento chileno, al hombre común y corriente, convirtiéndolo en imagen o símbolo nacional. En los poemas de ambos, no se alza con voz propia el héroe nacional ni el militar, sino el chileno común y corriente, el hombre de campo o el ciudadano que lucha por subsistir. El uso del lenguaje coloquial y su concepción sobre lo chileno son otros aspectos que nos permiten aproximar la obra de los dos poetas. Además, el carácter marginal de Pezoa Véliz lo acerca a la figura de

Pablo de Rokha, así como la utilización de la imagen del campesino y del pobre. En ese mismo campesino pobre y chileno de la poesía de Pezoa Véliz puede descubrirse el sujeto que en *U* contempla, sufre y condena con desespero el desarrollo excluyente de la industrialización y la modernidad.

La implantación de un proyecto poético que esgrimiera una renovación total de la poesía pasaba obligatoriamente por una refundación absoluta del lenguaje. Pablo de Rokha refundó su lenguaje para entonces así legitimar su creación y su crítica. Le habló al hombre de su tiempo en el idioma adquirido en las experiencias históricas y lo situó en la medida que la historia progresaba hacia el futuro, y ellos, tanto poeta como lector, avanzaban al compás de los sucesos. La permanencia del poema rokhiano reside en el manejo y refundación de la realidad en el poema mediante el lenguaje poético que sirvió de reflejo renovador de la creación artística.

Si bien es cierto que la Primera Guerra Mundial que toma lugar en la segunda mitad de la década de los diez determina en gran medida el espíritu de esta época, según algunos críticos de la vanguardia no se pueden utilizar estrictamente estas fechas para determinar el inicio de la vanguardia literaria, pues además de la guerra como factor decisivo, entran en juego otros eventos como lecturas de manifiestos, publicaciones de libros, una actitud en común sobre la historia y el devenir del arte y unas propuestas estéticas relacionadas. Según Jorge Schwartz, una fecha posible para demarcar el inicio de las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas es 1909, año de la publicación del Manifiesto Futurista de Marinetti:

A pesar de que es común encuadrar a las vanguardias latinoamericanas en el periodo de los años veinte, decenio en el cual los

*movimientos alcanzan su mayor auge, no me atuve a ese límite cronológico. Una posible fecha inicial, demasiado generosa a mi ver, sería 1909, año en que Marinetti lanza en París el Manifiesto Futurista (20 de febrero de 1909), cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas*²⁰⁹.

El autor justifica la selección de la fecha y el lugar del surgimiento de la vanguardia latinoamericana por la velocidad en que se propagaron los enunciados del manifiesto y por la recepción y las repercusiones que tuvo el escrito de Marinetti en la prensa y en los escritores de América. Sin embargo, luego indica como:

*...más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, aunque distante de los años veinte, es la lectura del manifiesto *Non serviam* por Vicente Huidobro, en 1914*²¹⁰.

No todos los críticos concuerdan con Schwartz y otros han seleccionado fechas diferentes teniendo en consideración distintos hechos y tomando posturas que parecieran más conservadoras al dejarse llevar por fechas exactas de publicaciones de poemarios. Para delimitar el periodo de producción de su antología, Mihai Grünfeld²¹¹ la focalizó entre los años de 1916 al 1935 al igual que lo hizo Hugo Verani en su recolección de textos vanguardistas *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*²¹², a partir de la presunta fecha de publicación del poemario *El espejo de agua*²¹³ de Huidobro. Por su

²⁰⁹ *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 36.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 37.

²¹¹ *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995.

²¹² Roma, Bulzoni, 1986, p. 11.

²¹³ Buenos Aires, Orión, 1916.

parte, Nelson Osorio Tejada²¹⁴ y Federico Schopf²¹⁵ reconocen la dificultad de establecer una fecha exacta debido a la amplitud del fenómeno vanguardista; comoquiera, no se despegan demasiado de las fechas de la guerra. Este último reconoce 1922 como el año de mayor florecimiento del periodo vanguardista. Con él concuerdan Jorge Luis Borges, José Emilio Pacheco y Hugo Verani, para quienes en ese año la vanguardia latinoamericana e internacional gozó de una explosión creativa que demarca una época. El cubano José Juan Arrom, siguiendo un esquema generacional, propone la fecha de 1924²¹⁶. En contraposición a estas fechas algo restrictivas, hay que notar que Miklos Szabolcsi²¹⁷ sugiere el año 1905 como el inicio de una ruptura en los movimientos literarios con los estilos, formas, procederes y sensibilidades del pasado. La fecha de culminación de la primera etapa vanguardista se situaría alrededor de 1930 a 1935²¹⁸. Muchos de estos críticos también catalogan esta primera efervescencia rompedora del siglo veinte como la primera vanguardia literaria o vanguardia histórica, diferenciándola de la segunda vanguardia literaria o vanguardia revolucionaria, como la catalogamos nosotros, surgida entre la década del treinta y del cuarenta así como de otros momentos

²¹⁴ “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, n. 114-115, 1981, p. 238.

²¹⁵ *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago, LOM, 2000, p. 27.

²¹⁶ *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, 1963.

²¹⁷ “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional”, *Revista Casa de las Américas*, 13, 74, sep.-oct. 1972, p.5.

²¹⁸ El debate sobre el fin de la primera vanguardia literaria y el surgimiento de una segunda vanguardia revolucionaria lo abordaremos más adelante en la sección sobre el segundo periodo poético rokhiano.

de ruptura literaria y cultural que tomaron lugar más adelante en el siglo como la postvanguardia o la neovanguardia.

El primer periodo de la obra de Pablo de Rokha transcurre entre las fechas del apogeo de los movimientos de ruptura. *Los gemidos* se publica justo en el año de mayor actividad vanguardista y *U* resume en sí mismo el influjo directo del afán de renuncia al pasado. Es la intención explícita de dejar atrás la poesía y las formas de hacer arte de épocas anteriores y sustituirlas por las nuevas formas que reclamaba ese periodo histórico, y por tanto, dar un paso hacia lo desconocido junto con los riesgos que esto implicaba.

Sin embargo, al sopesar aquí el panorama desde una perspectiva distinta, parece inútil e insuficiente demarcar el espíritu de la vanguardia mediante contingencias externas. Asimismo, alejándose de razonamientos historicistas basados en fechas, Michael Hamburger²¹⁹ considera la poesía moderna, comenzada con Baudelaire, como la tensión de una búsqueda por la verdad que se va pasando de poeta a poeta a través del tiempo mediante la lectura de los textos. Afirma que cada poeta, a pesar de estar anclado en su tiempo y su espacio, al escribir el poema lo sobrecarga con sus motivaciones filosóficas, morales, políticas, estéticas, etc. Esto hace al poema un documento que atestigua la evolución de una forma particular de concebir la creación artística. *U* se aprecia como deudor de unas fechas, de unos sucesos históricos y de unas obras que salieron en un día preciso, pero no es menos cierto que si le debe algo a otros poemas,

²¹⁹ *The Truth of Poetry, Tensions in Modernist Poetry since Baudelaire*, London, Anvil Press, 1996.

esto es la transmisión de un cambio de sensibilidades que se había venido efectuando ya desde la segunda mitad del siglo diecinueve en Europa. Cuando Baudelaire escribió en el año 1863: *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*²²⁰, auguró en estas pocas palabras el devenir del arte y la dicotomía a la cual se enfrentarían los poetas posteriores a él y que se establecería como definitoria de la poesía vanguardista. Vicky Unruh lo clasificó como una forma de actividad con un fin en común en la cual los poetas vanguardistas se sumergen de lleno. Ella consideró este factor por encima de textos particulares o figuras eminentes en su acercamiento al fenómeno:

*I approach vanguardism as a form of activity rather than assemblage of individually outstanding texts...*²²¹

Esta actividad tiene su origen en el instante en que poetas como Baudelaire, Rimbaud o Laforgue, entre muchos otros, tuvieron que enfrentarse a la nueva sociedad dirigida por los impulsos de la modernidad consolidada en Europa²²².

La poesía rokhiana es una cosmovisión en el sentido de que toma las características de una verdadera empresa de conquista de la realidad, se vuelve una construcción que está tendida a inaugurar un futuro. En esta reconquista de la realidad,

²²⁰ “La modernité”, en *Le peintre de la vie moderne*, publicado en *L'Art romantique*, Paris, Louis Conard, 1922, p. 66.

²²¹ *Latin American Vanguards, the Art of the Contentious Encounters*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 8.

²²² Julio Ortega, en “La escritura de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, n. 106-107, enero-junio de 1979, pp. 187-198, define la actividad vanguardista como una praxis del lenguaje, poesía como actividad del espíritu pero con carácter disolutivo.

los condicionamientos sociales y políticos cobran su importancia y repercuten innegablemente en la obra. Esto no significa que se tenga que desconocer que la vanguardia fue, en la mayoría de las veces, anti-representacional. La vanguardia no pretendía retratar fielmente la realidad. Pero al conquistar la realidad anhelaban que esta operara en el arte tal como operaba en los demás aspectos de la vida del ser humano.

En cuanto al término vanguardia en el campo literario no debemos pasar por alto que, *avant-garde* en francés, fue tomado de la terminología militar y que a principios del siglo diecinueve se utilizó en el registro político aplicándole un sentido figurado. Más tarde en 1856, el crítico literario francés Sainte-Beuve se apropió del término *avant-garde* para referirse al progresista *abbé de Pons* en la famosa *querelle des anciens et des modernes* que aconteció en Francia en el siglo dieciocho. Luego, desde las posiciones privilegiadas, la intelectualidad y los políticos conservadores aplicaron el término de forma peyorativa hacia los poetas que en el París de las convulsiones sociales tomaron partido por alguna causa y se lanzaron a la calle a combatir por ella. Pasada la revuelta de la Comuna de París en 1871 y ya comenzado el siglo veinte, *avant-garde* era todo escritor, poeta, artista o intelectual que se identificara con ideas o movimientos de izquierda aunque no participen necesariamente en la lucha armada²²³. Al llegar el siglo veinte, la vanguardia prevaleció con la conciencia de que la modernidad, en la cual todo lo que es sólido se desvanece en aire²²⁴, consolidaba una era en la mayoría de los sectores

²²³ Renato Poggioli, *The Theory of Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, p.10.

²²⁴ Marshall Berman utiliza esta frase de Marx para titular su libro, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo Veintiuno, 1988, en el cual analiza la

en Europa, y desplegaba sus pautas a muchas ciudades de América Latina y del resto del mundo. Comentando la ya citada frase de Baudelaire, Matei Calinescu analiza cómo es que el imaginario de los poetas del nuevo siglo, pobladores de los límites de la cultura occidental, adapta esa definición de la vanguardia:

After Baudelaire, the fleeting, ever-changing consciousness of modernity as a source of beauty succeeds in prevailing over, and finally eliminating, the “other half” of art. Tradition is rejected with increasing violence and the artistic imagination starts priding itself on exploring and mapping the realm of the “not yet.” Modernity has opened the path to the rebellious avant-gardes. At the same time, modernity turns against itself and, by regarding itself as decadence, dramatizes its own sense of crisis²²⁵.

Para ese entonces, en el ambiente de la posguerra, la vanguardia artística tomó partido contra la tradición y se vuelca a fundar un espacio abocado al futuro, a la negación radical de todos los conceptos establecidos, a lo inédito y a la experimentación que lleva a lo nuevo y desconocido.

Al igual que los acontecimientos históricos que se sucedían en Europa repercutían al instante en América Latina, la poesía que se escribía en el viejo continente influenció sin premura en la poesía de los jóvenes poetas latinoamericanos de ese periodo y viceversa. Mihai Grünfeld acota que:

La vanguardia latinoamericana responde a factores socio-económicos a varios niveles: nacional, continental latinoamericano e internacional. Estéticamente es parte tanto de una tradición autóctona como de un fenómeno más amplio, occidental. Pero, más que un producto de

imposibilidad de una definición fija y estable de la modernidad debido a su carácter cambiante y transitorio.

²²⁵ *Five Faces of Modernity, Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 5.

*imitación de la estética europea es parte del fenómeno que se ha dado en llamar vanguardia internacional. Esta pertinencia se debe en gran parte a una explosión tecnológica y de comunicaciones que, como jamás antes, acorta las distancias y facilita cierta concomitancia de modas artísticas e intereses estéticos*²²⁶.

Así, la vanguardia no tardó en convertirse en una corriente literaria de dimensiones internacionales amparada por la coyuntura de unos acontecimientos históricos de envergadura mundial y secundada por la imposición del progreso y la técnica en las sociedades en desventaja económica. No por esto los eventos que ocurrían a nivel mundial deben opacar la importancia de la situación histórica de América Latina en la delineación de una vanguardia con peculiaridades propias. Los intereses latinoamericanos y locales de estos países operaron simultáneamente con los incidentes mundiales y las experimentaciones y las nuevas propuestas poéticas latinoamericanas de vanguardia aparecen casi simultáneamente que las europeas. No tuvo que transcurrir un lapso de tiempo prolongado para que una influenciara en la otra. Grünfeld a este respecto acota nuevamente que:

*Es la primera vez que los artistas latinoamericanos se consideran parte de un movimiento estético internacional sin pensarse necesariamente como los parientes rezagados y distantes de sus pares europeos*²²⁷.

La globalización económica, cultural y política que recién empezaba a cuajar en las sociedades occidentales se constata rápidamente en la poesía de vanguardia.

²²⁶ *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935), op. cit., p. 9.*

²²⁷ *Ibíd., p. 17.*

Por otra parte, y para hacer más comprensible un fenómeno tan complejo, Saúl Yurkievich propone organizar la multiplicidad de la vanguardia a partir de tres directrices generales que lograrían una mejor comprensión de sus manifestaciones tanto europeas como americanas. El primer eje que propone es precisamente una *directriz realista / histórica* que resume la posición del poeta de cara a su circunstancia y tiempo histórico. El segundo eje es una *directriz formalista* que se basa en los procedimientos poéticos que se hacen accesibles. El tercer eje propuesto por Yurkievich está basado en una *directriz subjetivista* que tiene que ver con la modificación de los estados psíquicos en la creación del artista. De acuerdo con Yurkievich, en el primer eje:

*La vanguardia concibe la modernidad como el culto a la novedad, como afán de participar en el progreso y la expansión provocados por la revolución industrial, como empeño en manifestar el contacto con la historia inmediata, con la microhistoria personal y la microhistoria colectiva, unánime, como voluntad de gestar una literatura abierta al mundo, capaz de registrar la cambiante realidad en toda su extensión y en todos sus niveles, que tenga el temple, el ritmo, el nervio de un presente en rápida transformación*²²⁸.

El poeta está situado como actor principal de su tiempo. Él tiene la certeza de que sabe interpretar como nadie el mundo en que respira. Se divorcia del pasado, destroza su legado y le rinde culto al porvenir y a sus máquinas, siendo su límite la grandeza del cosmos como lo es en el caso de Pablo de Rokha.

El segundo eje es de corte formal. Yurkievich apunta que el poema no se restringe por subordinaciones externas. Más bien se puede decir que el poema vuela y explota en

²²⁸ “Los avatares de la vanguardia” en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, época contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, p. 51.

pedazos y quien lo escribe es un poeta o sujeto excéntrico, polimorfo, politonal, polifónico, plurívoco:

El texto multiplica sus convocatorias arbitrarias que desbaratan la previsibilidad y proyectan al lector fuera de las orientaciones usuales. Los marcos y las escalas de referencia se diversifican, los materiales congregados tienden al máximo de heterogeneidad. El texto se convierte en una estructura abierta, establece conexiones multivalentes, una indeterminación que multiplica la significancia y torna plural la lectura²²⁹.

Liberados ya de las restricciones de la forma, los poetas vertieron libremente en sus creaciones la psiquis que florecía de sus nuevas conciencias alteradas por la modernidad. El eje subjetivista es descrito como la representación de esa subjetividad que acababa de configurarse:

El texto registra las perturbaciones de la conciencia, se deja cautivar por lo psicótico, explora los estados mórbidos, las angustias desorganizadoras, el dislocamiento provocado por una espontaneidad descontrolada, el desvarío fantasmal, las alteraciones de los lazos objetuales, el irreprimible autismo que lo retrotrae y lo avasalla al cohabitante insondable: el inconsciente²³⁰.

En la obra de vanguardia de Pablo de Rokha, es apreciable que el yo recóndito se alía con el desvarío fantasmal en una espontaneidad descontrolada y lo avasalla. En los textos del periodo vanguardista de De Rokha y, especialmente en *U*, ese cohabitante insondable se explora, se disloca, siempre en palabras de Yurkievich, desde el paisaje

²²⁹ *Ibíd.*, p. 55.

²³⁰ *Ibíd.*

cercano que ven sus ojos y la tierra que pisan sus pies, con su acento de roto²³¹ y costumbres rurales, con su abecedario personal e imaginario araucano. Desde ahí, desde ese rincón que se forma en su psiquis, en su cuerpo, en su ciudad, en su país, en su continente y en su época, este poeta se vuelca al espacio insondable de lo universal. Es modernidad en una psiquis poetizada, atravesada por su desvarío.

Como acotáramos anteriormente y siguiendo a Michael Hamburger, aparte de estas condiciones históricas y personales, las motivaciones filosóficas, morales, estéticas, artísticas, etc. del artista rigen la composición de la obra o del poema de vanguardia²³². Esta aseveración es cierta en la medida en que la obra, junto a su autor, forman parte de un sistema cultural más amplio que posibilita la comprensión del poema como integrante de la organización de signos sociales al que pertenecen. Es decir, el poema no se escribe ni se lee ni se realiza su recepción en el vacío, sino que se toma como referente de una cultura y una sociedad que lo contiene con las disparidades y contingencias que allí aparezcan²³³. Bajo el sistema lingüístico compartido por el colectivo, la lengua es lo que cohesiona en comunidad a los seres humanos. *U* y la obra poética rokhiana -así como todo poema y obra artística- no se comprenden si no están puestos en relación, vinculados estrechamente con la sociedad, la política y con todo el sistema cultural en el cual se integran y le asignan su legibilidad.

²³¹ Con el calificativo de roto se designa en Chile al pobre que pulula por las ciudades, sus barrios y sus bajos fondos. Casi siempre se asocia con la falta de modales y con costumbres vulgares.

²³² *The Truth of Poetry: Tensions in Modernist Poetry since Baudelaire*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1968.

²³³ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1982.

Por su parte y de manera muy lúcida, Nelson Osorio Tejada propone en su ensayo “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano” la relación que tienen las condiciones regionales de la vanguardia latinoamericana con la vanguardia internacional:

*Si se toman en consideración estos factores, es perfectamente valedero el sustentar la pertinencia y la legalidad histórica de un vanguardismo hispanoamericano, que puede ponerse en correspondencia, como una variable específica, con un fenómeno internacional más amplio*²³⁴.

Entonces así, cuando Pablo de Rokha proclama en los primeros versos del primer poema de *U*, “Señales del hombre futuro”, que: *es mi ausencia quien inventa las sabandijas y las / telarañas del siglo*, dirige estos versos hacia los lectores de todos los continentes sin renunciar por ello al cementerio con peumos chilenos ni a la joroba del continente que cuelga de sus palabras. En los poemas vanguardistas rokhianos, la voz poética se enfrasca en las luchas del devenir del planeta y del cosmos en el que se refugia. Podemos leer cómo se manifiesta la voz poética de *U: la arquitectura de silencio, poderosa lo mismo que la mujer preñada, mano de madera invulnerable, cruz del tiempo, cruz del verso sin naturaleza y, además, sangre con tierra...*²³⁵

IV.1.b. Vanguardia europea versus americana

Ahora, debemos indicar que Europa fue cuna de un enorme movimiento vanguardista tanto en la poesía, la literatura como en otras disciplinas artísticas. Sobre todo, Francia albergó desde bien temprano el escenario en donde los poetas, tanto

²³⁴ *Revista Iberoamericana*, n. 114-115, enero-junio 1981, p. 232.

²³⁵ *U*, “Señales al hombre futuro”, *op. cit.*, p. 7.

franceses como de otras nacionalidades, presentaron las primeras propuestas que abogaban por el rompimiento con el arte y la literatura del pasado. Empezando con Baudelaire, que utilizó la poesía para expresar la miseria y la soledad del individuo de las ciudades a finales del siglo diecinueve, pasando por Rimbaud que utilizó el simbolismo para sobrepasar las penurias de la modernidad y dejarse llevar por los parajes terrenales y del subconsciente y siguiendo con Laforgue, Mallarmé o Lautréamont que liberaron el lenguaje de su atadura con las antiguas formas de expresión, todos se integraron como piezas fundamentales de un devenir literario que tuvo como resultado final una poesía capaz de negarse a sí misma y a su tradición; como señala Julio Ortega, una poesía sin literatura, casi anterior al lenguaje, una escritura sin pasado²³⁶.

El *Manifiesto futurista*²³⁷ de Marinetti irrumpió en el panorama de la literatura europea en 1909. El poemario *Alcools*²³⁸ de Guillaume Apollinaire apareció en 1913, desde entonces, esparció en el ambiente su *Esprit Nouveau*. En 1917, dio a conocer su ensayo *L'Esprit Nouveau et les poètes*²³⁹. Tristan Tzara publicó en 1916 sus primeros poemas dadaístas y fundó junto con Hans Arp, Hugo Ball y Marcel Janco el movimiento Dada en el Cabaret Voltaire de Zurich. En 1919, una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault fundaron la revista *Littérature* donde se publicaron los primeros poemas surrealistas. En ese mismo año,

²³⁶ “La escritura de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, pp.188-189.

²³⁷ *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.

²³⁸ París, Mercure de France, 1913.

²³⁹ Conferencia ofrecida en el *Vieux Colombier*, el 26 de noviembre de 1917.

Jean Cocteau publicó los poemas de *Le Cap de Bonne-Espérance* y el hermoso libro *Le Potomak*²⁴⁰. Muchas de las técnicas, los postulados y la ideología de estos movimientos, a pesar de sus particularidades, tenían un fundamento en común. Con el ánimo pesimista que dominaba justo después fin de la guerra, esta literatura se concebía como una actividad de negación del pasado. Los movimientos vanguardistas hacían *tabula rasa* de la tradición y, como si de una batalla campal se tratase, luchaban por estar en la delantera de la originalidad. Apostaban a que de las cenizas de la guerra brotaría un mundo nuevo. Los poetas de vanguardia buscaban escribir lo que nadie había escrito jamás, para entonces así inscribirse en un combate contra el tiempo, contra la historia, contra la poesía, contra la cultura, contra sí mismos. La producción literaria y artística sólo cobraba sentido cuando era capaz de expresar su novedad, andar un paso adelante y escribir lo que nunca antes había sido expresado. Pensaban que ese sería el mundo nuevo que surgiría de las cenizas de la guerra.

La poesía y el arte de vanguardia se propagaron rápidamente por Europa, Estados Unidos y América Latina respondiendo a unas variables ya de alcance mundial. Huidobro creó el creacionismo y lo llevó a España y Francia. En España, Guillermo de Torre, Cansinos Assens, Juan Larrea y Jorge Luis Borges se reunieron bajo el movimiento ultraísta. En el año 1927, para conmemorar el trescientos aniversario de la muerte de Luis de Góngora se reunieron en el Ateneo de Sevilla, los poetas Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego,

²⁴⁰ *Le Cap de Bonne-Espérance*, París, Éditions de la Sirène, 1919. *Le Potomak*, París, Société Littéraire de France, 1919.

Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, entre otros. Le rindieron homenaje al poeta del Siglo de Oro asumiendo el espíritu vanguardista. En Argentina, Oliverio Girondo, Borges, Raúl González Tuñón, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Norah Lange publicaban sus obras de vanguardia en las revistas *Proa*, *Prisma* y *Martín Fierro*. En México, Manuel Maples Arce escribió *Andamios interiores*²⁴¹ y *Urbe, súper-poema bolchevique en 5 cantos*²⁴² y creó el estridentismo. En Brasil y Estados Unidos, el modernismo, como se le conoce a la vanguardia en esos dos países, fue un movimiento amplio y vibrante. Al igual que los ejemplos de los países mencionados, en los demás países del continente surgieron movimientos literarios de vanguardia que buscaban romper con la tradición y expresar la energía innovadora del momento.

La vanguardia fue la corriente dominante a ambos lados del Atlántico sin dejar por esto su carácter contestatario y rebelde. En palabras de los críticos Harold Rosenberg²⁴³ y Octavio Paz²⁴⁴, en todas partes se asentó como pauta creativa la tradición de lo nuevo. Además de estar influenciados ya por unas condiciones políticas y sociales que atañían a Europa y a América, en el nuevo continente las ideas de progreso y cambio de la vanguardia encontraron amplia cabida entre pensadores, filósofos, artistas, novelistas y poetas. Fue un movimiento vasto que bajo unos simples enunciados

²⁴¹ México, Editorial Cultura, 1922.

²⁴² México, Andrés Botas e hijos, 1924

²⁴³ *The Tradition of the New*, New York, Da Capo, 1994.

²⁴⁴ *Hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974. *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

promotores del avance y el desarrollo cultural hermanó o cobijó a los poetas latinoamericanos en una noción cultural y literaria común. Aunque hubo conflictos de todo tipo entre los poetas latinoamericanos (como los que tuvo De Rokha, Huidobro y tantos otros), la vanguardia en América Latina le permitió a los poetas encararse a la situación social del continente y a su tradición poética de forma colectiva, reforzando la idea de unidad en la herencia literaria latinoamericana y en la base de una comunidad histórica y lingüística. Es decir, la vanguardia solidificó la pauta por la cual un poeta de Puerto Rico, Cuba, Colombia o Guatemala, reconoce como propia la producción poética que se realizó a través del tiempo en lugares tan lejanos como Argentina, Bolivia, Chile o Paraguay, a pesar de las diferencias culturales o sociales que puedan interponerse. Añádase también que la lucha por la Reforma Universitaria y contra las tiranías, la Revolución Mexicana, la fundación de la Alianza Popular Revolucionaria Americana y el combate contra la presencia del poder neocolonial de Estados Unidos y los vestigios del colonialismo español, entre otros aspectos históricos aproximan a los países a un imaginario cultural común. Osorio Tejada lo llama espacio cultural e intelectual común en que la primera instancia internacional es el conjunto continental²⁴⁵. Así, es inequívoco que al inquirir y ahondar en la poesía de Pablo de Rokha, las influencias y las repercusiones no se limitan solamente al desarrollo de la poesía dentro de los márgenes chilenos sino que trascienden a una región de fronteras mucho más amplias, como puede ser la literatura latinoamericana o la literatura de vanguardia del siglo veinte.

²⁴⁵ “Prólogo” en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. XXX.

Entonces, y volviendo de nuevo al surgimiento de la vanguardia en América Latina, no se puede considerar como una mera transposición de los movimientos vanguardistas europeos a un nuevo territorio. No son, como dice Osorio Tejada, epifenómenos de los movimientos de vanguardia europeos. Aunque surge en gran parte de acontecimientos o evoluciones de sensibilidades que comenzaron y transcurrieron en la esfera internacional, la vanguardia en el continente americano interactuó y se integró con las distintas realidades nacionales y culturales sin contraponerse a ellas y refleja otro entorno y otras condiciones, diferentes de las vanguardias europeas. Es más y siguiendo a Ana Pizarro, la forma en que la vanguardia se arraigó en América Latina estuvo dictada y moldeada desde la historia, la cultura y las sociedades ya existentes en el continente²⁴⁶. Si la vanguardia latinoamericana propiamente dicha, la vanguardia poética que encontró un vocabulario y una forma de ser propia en las latitudes americanas pudo enraizarse fue debido a que servía como una herramienta genuina para enfrentar, superar y dejar atrás la retórica desgastada del modernismo, la tradición literaria ya establecida en Hispanoamérica. De esa forma, los poetas lograron adaptarse a los nuevos tiempos. Osorio Tejada explica:

Las maneras como este impulso general contestatario y renovador se manifiesta dentro del conjunto de la producción literaria posterior al Modernismo necesitan ser estudiadas en concreto y puestas en relación con las condiciones propias en que nuestras sociedades viven las crisis y los cambios generales de los inicios del mundo contemporáneo. Más específicamente, habría que considerar que las tendencias de vanguardia que surgen en la literatura hispanoamericana de esos años forman parte de un proceso más amplio de renovación artística con respecto al

²⁴⁶ Ana Pizarro, “Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina”, *op. cit.*

*Modernismo y sus epígonos, dentro de la cual representan los impulsos de ruptura más agresivos y experimentales que ésta lleva en su seno*²⁴⁷.

Sin embargo, manifestar que la vanguardia en América responde a la impotencia expresiva en que entró el modernismo en una nueva época es sólo un ángulo de su cabal comprensión. No es sólo la negatividad hacia un modelo del pasado lo que sostiene las propuestas renovadoras. Por el contrario, son sus promesas de reconstrucción a tenor de las nuevas realidades históricas y sociales las que validan el proyecto vanguardista latinoamericano.

Es necesario señalar que frente a la crisis que azotaba el mundo y la negatividad luego del conflicto armado, un rasgo distintivo de la autonomía de la vanguardia latinoamericana con respecto a la europea es su posicionamiento dentro de la lógica de la evolución. En Europa, los reclamos del cambio cultural y poético fueron propulsados, quizás debido a su proximidad al escenario bélico o su participación en este, desde su faceta negativa. Sin embargo, en vez de enfatizar la destrucción de la tradición y la cultura que los cimentaban, como hicieron muchos de los poetas europeos (Marinetti, Tzara, Apollinaire, Breton, Aragon, etc.), la tendencia en la vanguardia de América Latina se rigió primordialmente por el aliento de lanzarse hacia el futuro inspirándose en los procesos de evolución y de gestación cultural y nacional. Esto es, dejaron atrás la crisis y lo establecido, buscan la realización de un proyecto poético, artístico o cultural renovador ajustándose a las nuevas coyunturas que van moldeando las sociedades desde

²⁴⁷ “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *op. cit.*, p. 232.

donde emanan. Bajo estas premisas, Raúl Bueno plantea una modernidad simbólica como cuestión fundamental de la vanguardia latinoamericana. En esa carencia de modernidad material y la elaboración de una a nivel de lo simbólico, arguye él, los poetas se identificaban más con una voluntad constructiva, en vez de seguir los postulados negativos de destrucción que promulgaba la otra cara de la modernidad. Dice Bueno:

*Sostengo acá que la falta de una modernidad a nivel de lo real, América Latina a veces se ha prodigado a sí misma una modernidad a nivel de lo simbólico... sostengo acá que un sector muy significativo e importante de la vanguardia literaria latinoamericana figuró una modernidad simbólica que solucionaba varias carencias o insatisfacciones de la realidad de su tiempo... Nuestros vanguardistas, entonces manipulaban los signos conspicuos de la modernidad material y, al hacerlo, familiarizaban poéticamente la tecnología de punta de su tiempo...*²⁴⁸

Según Bueno, dada una situación social de carestía material, la metáfora de la máquina modernizadora integrada por los poetas vanguardistas acerca estas tierras a un lenguaje de ruptura. En este sentido pues, los acerca a los procesos de la modernidad. Justo, en ese proceso moderno progresista en el nivel de lo simbólico, divisible en una faceta de negación y destrucción del pasado y otra faceta de innovación positiva tendida hacia el futuro, los poetas de la vanguardia latinoamericana se localizan en su lado de construcción y superación hacia el porvenir:

*Se identifican, más bien, insisto, con una voluntad constructiva, desarrollista, y modernizadora, que tendía puentes de simbolización desiderativa entre el discurso poético y la realidad deficitaria a superarse*²⁴⁹.

²⁴⁸ “La máquina como metáfora en la vanguardia latinoamericana”, *Revista de Crítica Latinoamericana*, n. 48, 1998, p. 25.

²⁴⁹ *Ibíd.*, p.28.

Así, hubo diversidad de realidades propias del continente y de sus movimientos artísticos que hicieron de sus vanguardias partícipes de una corriente literaria internacional y, a la vez, deudoras de las necesidades de un momento y de un lugar precisos. Estamos convencidos de que en el cúmulo de todos estos elementos radica la peculiaridad de las vanguardias latinoamericanas. Pablo de Rokha visionó y adjudicó esta dualidad a *U* y sus otros libros al enmarcarlos como productos de un tiempo y una época específicos en Chile. Al mismo tiempo, en sus propuestas poéticas moduló su voz al compás del lenguaje que propiciaban los vientos de la era de la reproducción técnica y los aires de vanguardia para asumirlos críticamente.

IV.1.c. De Rokha y los poetas chilenos de vanguardia

Las múltiples propuestas de la poesía de vanguardia en Chile desde 1914 y durante el transcurso de la década de 1920 son un claro ejemplo de la manera en que fue implantada una corriente de vanguardia autóctona con vocación universalista y que no descartaba la internacionalización. Mencionábamos al inicio de este capítulo que en Chile el modernismo no se desarrolló plenamente. Las inquietudes de los poetas de ese periodo correspondían a otras afinidades creativas como el mundonovismo o la escritura de reivindicación o de tendencia social. Entonces, centradas en un espacio cultural donde no dominaba ni la expresión modernista ni la postmodernista y en donde los cambios sociales sí se producían aceleradamente y la política internacional repercutía de forma contundente y sin dilación, las manifestaciones de las vanguardias poéticas encontraron terreno fértil para adaptarse y expandirse sin dificultad desde muy temprano en este país. Allí muchos poetas, entre ellos De Rokha, contemplaron la vanguardia como el

procedimiento idóneo con el cual refundar el lenguaje para descifrar las nuevas expresiones poéticas.

A propósito de la relación entre De Rokha y Vicente Huidobro, conviene destacar algunas diferencias iniciales que resultan altamente significativas para la obra rokhiana. Los dos provienen de las antípodas de la sociedad y la cultura chilena. La familia de Huidobro poseía una gran fortuna y recibió su educación en los colegios más exclusivos de la capital chilena. Dentro del desahogo económico de una familia urbana, su madre lo alentó para que se convirtiera en el renovador de las letras latinoamericanas. La profesora María Ángeles Pérez López apunta que:

Su nacimiento, en el Santiago de Chile de 1893, tiene lugar en un medio familiar acomodado, lo que le permite recibir una privilegiada educación y conlleva cierto desahogo económico que facilitó su dedicación “de cuerpo y alma al cultivo de las letras”... (su madre) estimuló intensamente al primer hijo varón en su quehacer artístico...²⁵⁰

Sin embargo, a pesar de la diferencia social y económica, ambos se aproximan por la renuncia al pasado y la vocación cósmica de intención universalista y comunicativa de los enunciados poéticos, en su fe profesada hacia la elaboración un lenguaje de futuro.

Tanto si podemos dar por cierta la fecha de 1914 para el manifiesto huidobriano *Non Serviam*, en el cual esboza precozmente lo que más adelante se conocerá como el

²⁵⁰ María Ángeles Pérez López, *Los signos infinitos, un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 1998. Pérez López señala también que, al igual que Neruda y Pablo de Rokha, perteneció al Partido Comunista Chileno. Además, fue candidato a la presidencia de la república. En 1913, junto con De Rokha fundó la revista *Azul*. En 1925, estableció y dirigió la revista *Acción y Diario de purificación nacional*. Escribió obras de teatro, novelas y cuentos. Redactó un guion de cine y asoció su escritura con otras disciplinas artísticas como la moda y las artes plásticas.

creacionismo, como si dudamos de la fecha -lo que parece razonable-, este hecho no invalida que la vanguardia de Huidobro, aunque internacional, respondiera a la concepción de un origen latinoamericano y a las particularidades históricas chilenas que fomentan un proyecto nacional o que al menos hacen posible recrear la nación, sus discursos y sus posibles ficciones²⁵¹.

En el manifiesto y en su poema “Arte poética”, publicado según su propia afirmación en 1916 en *El espejo de agua*²⁵², Huidobro propuso liberar al poeta del yugo de la influencia de la naturaleza y los objetos que lo circundan y no servirles más. En adelante, el poeta le servirá sólo a la poesía. Huidobro concebía la poesía como el fruto de la creación absoluta donde el poeta inventa mundos nuevos, ya no cantando la rosa sino haciéndola florecer en lo que escribe²⁵³. Los mejores ejemplos del creacionismo los encontramos en sus poemas escritos en francés y editados en Francia. Fueron incluidos en *Horizon carré*²⁵⁴, *Automne régulier*²⁵⁵ o *Tout à coup*²⁵⁶. Huidobro alcanza su máximo apogeo y consagración con *Altazor o el viaje en paracaídas*²⁵⁷. Aunque la aparición de

²⁵¹ Niall Binns, “Reivindicación y repudio de la delgada patria: el (anti)nacionalismo en las vanguardias chilenas”, pp. 107-116, en Eloy Navarro Domínguez, Rosa García Gutiérrez, *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.

²⁵² Buenos Aires, Orión, 1916. No obstante, Cedomil Goic presenta pruebas que invalidarían la posibilidad de la edición de 1919. Se puede consultar “Cronología” e “Introducción” preparada por Goic e incluidas en Vicente Huidobro, *Obra poética*, edición y coordinación a cargo de Cedomil Goic, París, Ed. Unesco, 2003.

²⁵³ Basta recordar aquí “Arte poética”, poema revelador de la propuesta creacionista de Huidobro.

²⁵⁴ París, Paul Birault, 1917.

²⁵⁵ París, Librairie de France, 1925.

²⁵⁶ París, Au Sens Pareil, 1925.

²⁵⁷ Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

poemario fue tardía, encontramos fragmentos del poema publicados con anterioridad en revistas. Debido a su complejidad y sugerencias, el poema *Altazor* consigue expresar las formas del creacionismo por un lado, y por el otro, es viable interpretarlo como una obra que se rebela en contra del creacionismo y considerarlo como anti-creacionista. Conviene resaltar que Huidobro marcó decisivamente y desde muy temprano el panorama de la vanguardia latinoamericana y europea. No sólo su manifiesto *Non Serviam*²⁵⁸ pudo haber sido uno de los primeros manifiestos en América Latina y Europa en abogar por la independencia del poeta y su lenguaje de cara a la sociedad moderna sino que todo el conjunto de su obra y su propuesta poética está enmarcada, junto con él, en la internacionalización de su figura como escritor e intelectual eminente. Huidobro fue un poeta de envergadura internacional en el panorama de los movimientos de la vanguardia que se difundían en España, Francia y el conglomerado de países latinoamericanos. Publicó sus poemas en innumerables revistas europeas y americanas. Editó sus libros en España y Francia, pasando a tomar un rol activo en la vanguardia francesa e hispanoamericana. Sus libros de poesía, teatro y narrativa, moldearon una literatura donde las fronteras nacionales se tornaban más endebles.

Vicente Huidobro permitió la concepción de una vanguardia que desborda los límites nacionales, y en la cual De Rokha se integró a cabalidad. Son constatables diferencias y similitudes poéticas entre los dos poetas. Si bien De Rokha no salió de su país hasta tarde en su vida, no es menos cierto que escribió su obra proyectándose hacia

²⁵⁸ Según el autor, leído en Santiago en 1914.

los contornos poéticos y literarios supranacionales que deslindó Huidobro. Los poemas de De Rokha pertenecen a la vanguardia latinoamericana y mundial en la medida que estos comparten el espacio con los de diferentes poetas, como por ejemplo, el mismo Huidobro u otros poetas que publicaban para esa época como Pablo Neruda o poetas de otros países de la región. En definitiva, las fronteras nacionales ahora difusas, permite que la literatura, y sobre todo la poesía de vanguardia, las rebasara y solidificara su presencia más allá de los límites territoriales. Esta pasó a considerarse, no como una simple suma de manifestaciones nacionales, sino como un conjunto continental cohesionado en un espacio intelectual común respondiendo a unas coincidencias y a unas realidades compartidas.

En cuanto a la relación entre los textos de vanguardia de Pablo de Rokha y Pablo Neruda, a pesar de que personalmente el trato fue sumamente conflictivo, sus poéticas vanguardistas ofrecen paralelismos²⁵⁹. En 1922, cuando Pablo de Rokha publicó *Los gemidos*, la reacción de Neruda fue de admiración. Publicó en la revista *Claridad* del 16 de diciembre de 1922 un pequeño artículo halagando a De Rokha²⁶⁰. No obstante, según

²⁵⁹ Para un estudio comprensivo y abarcador sobre los vínculos de la poesía rokhiana con la de Pablo Neruda se puede consultar el libro de Naín Nómez y Manuel Alcides Jofré, *Pablo Neruda y Pablo de Rokha. La escritura total, op. cit.* También, el artículo de Ferrada Alarcón “Poesía, (des)borde e intervención de lo real en De Rokha y Neruda”, *Literatura y Lingüística*, n. 11, 1998, pp. 49-74 se enfoca en los vínculos poéticos entre los dos. Además, Faride Zerán, en *La guerrilla literaria. Huidobro, De Rokha, Neruda* (Santiago, Editorial Sudamericana Chilena), aborda los múltiples conflictos que mantuvieron e indaga en la relación conflictiva de ellos dos con Huidobro.

²⁶⁰ Transcribimos aquí las palabras de Neruda:

Un impulso hacia la raíz trascendente del hecho, una mirada que escarba y agujerea en el esqueleto de la vida y un lenguaje de humano, de hijo de mujer, un lenguaje exacerbado, casi siempre sabio, de hombre que grita, que gime, que aúlla, ésa es la superficie de “Los Gemidos”. Más adentro, libres ya de las palabras, de los alaridos y de las blasfemias, sentimos un amor de la vida y de las vidas, azotado por la furia del tiempo, por los límites de las cosas, corroído hasta la médula por la voluntad de

hemos anotado anteriormente, la actitud de De Rokha hacia la poesía y la obra de vanguardia y los postulados políticos y sociales de Neruda fue de total repulsión aunque la cosmovisión de ambos fuera la misma y concibieran al poeta y su creación como un agente esencial para el cambio social y artístico. De Rokha hizo público su descontento con Neruda en poemas, libros y artículos, con una escritura considerada de vanguardia. Para los años de efervescencia vanguardista, en los cuales De Rokha publicaba *Los gemidos*, *U* y *Satanás*, Neruda escribía y editaba *Crepusculario*²⁶¹ y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*²⁶². Rápidamente, sus poemarios se dieron a conocer en la esfera internacional y Neruda cobró renombre y fama siendo muy joven. Sin embargo, las primeras obras se mantuvieron ajenas a la ebullición del cambio por una nueva poesía. Las primeras obras de Neruda no buscaban romper con la tradición. Se mantienen fieles a la estética modernista tardía o postmodernista, en donde, con un lenguaje evocador, canta al amor y a la belleza femenina, entre otros temas. Una vez obtiene el visto bueno de la crítica, se imbuje tardíamente y desde Europa en el proceder estilístico de la poesía vanguardista. En colaboración con Manuel Altolaguirre, plasmó sus postulados vanguardistas en la revista *Caballo Verde para la Poesía* que comienza a publicarse en

querer y por la horrible tristeza de conocer. ¿Continuador del coro trágico? Tal vez. Lejos de la ataraxia de los socráticos, Pablo de Rokha trasluce su sentido de la vida, en una agitación discontinua, que se paraleliza a la de los cantores de Dionisios. Canta a Prometeo, griego de nacimiento, cuando desata su imprecación al católico Satanás. Y su libro entero es un solo canto, canto de vendaval en marcha que hace caminar con él a las flores y a los excrementos, a la belleza, al tiempo, al dolor, a todas las cosas del mundo, en una desigual caminata hacia un desconocido Nadir.

El texto ha sido tomado de Mahfud Massis, *Los 3*, Buenos Aires, 1944, pp. 23-24.

²⁶¹ Santiago, Ediciones Claridad, 1922.

²⁶² Santiago, Nascimento, 1924.

1935. Ese mismo año edita *Residencia en la tierra (1925-1931)*²⁶³. En *Tentativa del hombre infinito*²⁶⁴ se pueden apreciar los primeros atisbos de la influencia de la escritura de vanguardia.

Entre el creacionismo iniciado por Huidobro y el conflicto con Neruda, De Rokha logró situarse en un espacio que permitía tanto el rechazo de procederes poéticos que consideraba desacertados como la crítica más mordaz a sus enemigos. Su misma independencia de criterio frente a estas influencias le proporcionaba la facultad de integrar en sus poemas, y a su obra en general, los influjos literarios que él creyese pertinentes si servían para mantenerse a la vanguardia de su generación y de su tiempo y refundar o renovar su lenguaje. Su obra es moderna en la medida que se percata y refleja los influjos de los estilos y propuestas de la vanguardia y las encrucijadas de las nuevas sociedades de ese mundo moderno. Empero, no por esto *U* deja de exponer una profunda crítica individual de una voz poética que se niega a consentir o pasar por alto las injusticias y contradicciones del mundo donde se desenvolvía. No se puede olvidar que estos poemas son también productos de una individualidad.

En Chile también surgieron varios movimientos de vanguardia que no por su corta duración dejaron de marcar la creación literaria del momento. Aunque fugaces, los grupos Agú, Rosa Náutica y el Runrunismo influenciaron la escritura de la poesía vanguardista chilena. Sin embargo, Niall Binns afirma que estos grupos efímeros tuvieron un fuerte discurso europeísta y que su influjo tuvo escasa repercusión en los

²⁶³ Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.

²⁶⁴ *Ibíd.*, 1926.

años subsiguientes²⁶⁵. Por otra parte, Klaus Müller-Bergh considera a estos grupos como parte esencial del desarrollo de la vanguardia chilena hasta la aparición del grupo La Mandrágora²⁶⁶. Mientras, Gloria Videla de Rivero llega a considerar al Runrunismo como un mero juego de poetas adolescentes sin conciencia histórica²⁶⁷.

La poesía de vanguardia pudo difundirse más allá de los límites nacionales de donde surgía mediante antologías y revistas. Con la expansión de los medios de comunicación en América Latina, se publicaron muchas revistas y antologías poéticas de corte supranacional en donde se recogían poetas de todos los rincones del continente. Aprovechando las mejoras en los medios de transporte, se distribuyeron a escala internacional, acercando de tal forma las diferentes ciudades en donde se producía el arte de vanguardia. Las antologías de poesía de vanguardia también fueron decisivas en la articulación de la vanguardia latinoamericana como un movimiento cultural compartido y bajo el cual se agrupan escritores de todos los países de Hispanoamérica. Las antologías empezaron a aparecer tempranamente y desde el principio incluyeron poemas de De Rokha. Entre las antologías más importantes se encuentran *Índice de la nueva poesía americana*²⁶⁸ prologada y editada por Borges, Huidobro y Alberto Hidalgo, *Poetas*

²⁶⁵ Niall Binns, “Reivindicación y repudio de la delgada patria: el (anti)nacionalismo en las vanguardias chilenas”, *op. cit.*, pp. 118-119.

²⁶⁶ Klaus Müller-Bergh, “De Agú y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 31, abril 1988, pp. 36-61.

²⁶⁷ Gloria Videla de Rivero, “El Runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 18, noviembre 1981, p. 86.

²⁶⁸ Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.

*jóvenes de América (exposición)*²⁶⁹ de Alberto Guillén y *Antología de poesía chilena nueva*²⁷⁰ de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. En todas estas encontramos poemas de De Rokha. Las antologías y las revistas de vanguardia brindaron la plataforma ideal para que las propuestas artísticas de vocación global se leyera rápidamente más allá de los límites en donde se escribían, compartiendo así una procedencia cultural común y unas propuestas artísticas similares.

Pablo de Rokha estuvo a la vanguardia de su tiempo. Pensamos que debido a la confrontación y la polémica, poco a poco, la institución literaria y el campo cultural fueron asimilando los novedosos registros y proyectos de la poesía rokhiana, su nuevo lenguaje que le hablaba directamente y en su lengua al hombre de la ciudad modernizada²⁷¹. El repertorio de voces rokhianas, su humor, su ironía cortante, sus posturas literarias y políticas, el reflejo del hablar cotidiano, el ritmo de su palabra más cercano a las perturbaciones del periodo moderno latinoamericano que a la retórica academicista y a la norma lo sitúan como predecesor directo, el que posibilita y le abre las puertas del espacio cultural a las tendencias poéticas de La Mandrágora, liderada por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa desde el fin de la década del treinta. También, se puede apreciar que *U* junto con los poemarios del periodo de la vanguardia y su discurso poético son los precursores de la antipoesía de Nicanor Parra,

²⁶⁹ Madrid, Editorial Aguilar, 1930.

²⁷⁰ Santiago, Editorial Zig-Zag, 1935.

²⁷¹ Utilizamos el termino dejándonos llevar por la delimitación hecha por Ángel Rama en *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

surgidas en Chile a principios de la década del cincuenta²⁷². Luego de asumir como propia la experimentación poética de la primera vanguardia o vanguardia histórica, en la década de los treinta y cuarenta, Pablo de Rokha se decanta por una literatura y una poesía que se insertaran en los procesos revolucionarios por un cambio radical de las condiciones sociales y políticas y por una proposición alterna y poéticamente constructiva de la identidad latinoamericana. Su poesía pasaría a pertenecer, entonces, a una vanguardia revolucionaria y combativa y una poesía formadora de las claves de un ideario continental.

²⁷² Fernando Alegría, “Antiliteratura”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972. Para el poeta Huberto Díaz Casanueva, De Rokha es el padre violento de los poetas chilenos del siglo veinte.

IV.2. SEGUNDO PERIODO: 1930-1950

El segundo de los periodos de la obra rokhiana está determinado por la carga política de las composiciones junto con la afiliación del autor y de la voz poética de los poemarios a la doctrina del pensamiento marxista y comunista. Los poemas están comprometidos con la búsqueda de la justicia social, con los procesos de liberación del ser humano de la opresión, con la lucha de clases y el combate contra el sistema financiero capitalista, el imperialismo, el colonialismo y su nueva versión neocolonial, el nazismo y el fascismo. Fue el momento en que Pablo de Rokha definió su filosofía política e ingresó al Partido Comunista Chileno. También, fue el momento en que lo expulsaron de esta colectividad. Al acercarse a las nuevas fuerzas revolucionarias que clamaban por un cambio político, intentó que su poesía sirviera para adelantar la causa que profesaba. Desde ese momento, la poesía rokhiana se convertiría en una especie de trinchera y de arma cultural con las cuales combatir ideológicamente a sus enemigos pero sin excluir la construcción de una utopía radical en donde compartir con los allegados los deseos de libertad y justicia igualitaria. Además, en este momento desarrolló en ensayos y artículos de revista sus ideas sobre la estética en el arte, la función del poeta en la sociedad y su creación poética al servicio de la causa revolucionaria.

Destacan en este periodo los dos poemarios del ciclo de personajes bíblicos. También, es el momento en que emprende su viaje por América y cobra conciencia de la expansión, la diversidad y la identidad continental muchas veces amenazadas por factores e intereses externos. Entre sus propuestas poéticas, destaca el postulado de la épica social americana y la noción del realismo popular constructivo como la llamó el

autor en los ensayos de *Arenga sobre el arte*. Estas propuestas rokhianas están más cerca de la pintura del muralismo mexicano realizado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco que del realismo socialista que se estilaba, primero, en la Unión Soviética bajo el mando de Stalin y luego pasó a los países de Europa del Este y se consolidó como la norma del arte y la literatura comunista. Los poemas, así como los ensayos del segundo periodo creativo rokhiano, muestran un amplio mural social donde hay cabida para la diversidad que se teje en la sociedad. Se aferran a una tendencia político-artística que el autor había comenzado a explorar en el primero pero a los que todavía no se había enganchado de lleno. Las obras de este segundo periodo están inmersas en la dinámica histórica que las enmarca, propiciando así el fortalecimiento de la concepción de la poesía como un arma de defensa dentro de la arena del combate político. Por otra parte, De Rokha no desechó las propuestas poéticas anteriores. Tampoco se deshizo del lenguaje poético de vanguardia utilizado en su pasado periodo creativo. En esta segunda etapa, las integró a su nuevo proyecto poético y amplió así el registro de la expresión de la voz poética de sus poemas.

El primer poema del segundo periodo, *Canto de trinchera*²⁷³, anuncia bien la temática a seguir de las obras subsiguientes. De acuerdo a la historiografía literaria, es el primer poema del autor y de la literatura nacional chilena que *expresa abiertamente el compromiso con los desposeídos en forma militante*²⁷⁴. Este poema le daría título a un

²⁷³ Publicado en *Cuadernos de Literatura Proletaria*, Santiago, Editorial Walton, 1933.

²⁷⁴ Naín Nómez, *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*, Santiago, Ediciones Documentas, 1988, p. 109.

poemario que nunca se llegó a terminar pero del cual el autor incluyó un pequeño fragmento en *Antología 1916-1953*²⁷⁵. En esta antología, el autor también integró una obra con el título *El canto de hoy* donde está el poema “Mitología de la mujer embarazada” datado en los años 1929-1932. Este poema integró la selección de *Los poemas accidentales* publicada en la *Antología de poesía chilena nueva* de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim²⁷⁶. Sin duda, la fecha de escritura de esta obra marca también el inicio de este segundo periodo creativo de Pablo de Rokha.

En *Canto de trinchera* se leen claramente los nuevos planteamientos de la poesía rokhiana:

*Un canto terrible, inmóvil, inmóvil encima del tiempo, en las últimas vigas, como un viejo cuervo negro y sin entrañas, avizora los sepulcros de los oscuros dioses olvidados. Pero, por adentro de las ruinas, la magnolia soviética viene partiendo los elementos*²⁷⁷.

Con un tono de sentencia apocalíptica en este fragmento, la voz poética pronostica la gravedad de una tragedia que se avecina. Sugiere que el nuevo credo comunista y combativo, al cual ahora la obra de este poeta se aferra, es la única doctrina capaz de emerger de las ruinas de ese mundo desolado de la modernidad y el progreso capitalista. Las reacciones suscitadas por la caída de los mercados financieros de Wall Street ocurrida apenas unos meses antes de que se escribiera *Canto de trinchera* es uno de los

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 141.

²⁷⁶ Santiago, Editorial Zig-Zag, 1935.

²⁷⁷ *Antología 1916-1953, op. cit.*, p. 141.

puntos cruciales del poema y resulta sumamente interesante leerlas. Dada la crisis en la que ha entrado el sistema del capital y el mercado, la voz poética postula que:

No es un sistema económico; no, es un mundo, sólo un mundo, todo un mundo quien se va de espaldas, o no es un axioma económico, es la belleza capitalista, es la verdad capitalista, es la grandeza capitalista de Occidente, la cultura de Occidente que perece... El proletariado inicia la marcha del hambre sobre la civilización contemporánea; la propiedad privada araña el corazón social... la era moderna, como un gran pájaro de ceniza, revolotea sobre las urbes dramáticas, graznando los cantos amenazantes del humilde y del rebelde... camaradas, se está pudriendo una gran bestia: el burgués²⁷⁸.

Vemos aquí que ante el azote del crac económico y la puesta en duda de los paradigmas que regían el sistema socioeconómico vigente, el poeta coloca sus esperanzas poéticas de una nueva era en la evidente lucha de clases emanada del conflicto entre explotados y explotadores. Se puede sostener que una vez perezca el entramado del mundo burgués, el poeta apuesta utópicamente a que será sustituido por otro sistema de convivencia en donde prevalezcan los valores de la justicia proletaria y la solidaridad latinoamericana.

Mientras tanto, *El canto de hoy*, con su poema “Mitología de la mujer embarazada”, sigue el patrón dictado por *Canto de trinchera*. Sin embargo, en ese poema, la figura de Winétt y la noción de la mujer ejercen un papel decisivo en la lucha política en que se enfrasca la voz poética. Más que ser sólo acompañantes del sujeto masculino que habla, Winétt y la mujer son elementos principales y viabilizan el proyecto revolucionario esgrimido por la voz poética. Por ejemplo, leamos en “Mitología de la mujer embarazada” a propósito de Winétt:

²⁷⁸ *Antología 1916-1953, op. cit.*, p. 141.

*...desde muy adentro de tu estirpe, canta el mundo la historia humana, encadenando pechos de tórtolas de fuego a aquella situación pitagórica que se parece a una encima azul y sin tamaño: dos ríos de cosa inmóvil, por láminas de lágrimas constituídos, circulan tus sollozos de geografía...*²⁷⁹

La mujer, además de ser vista como la compañera sentimental, paridora siempre dispuesta y la madre ocupada de los hijos, es considerada como la consorte que comulga activamente con el credo revolucionario y es ella la que desencadena la lucha por ese ideal de liberación aunque en muchas instancias de la poesía rokhiana quede subyugada a la voz poética masculina.

Como dijimos, en la *Antología de poesía chilena nueva*, “Mitología de la mujer embarazada” integraba *Los poemas accidentales*. Con excepción de este poema, el resto de los poemas de este conjunto apareció en el libro *Jesucristo*²⁸⁰. Además, los jóvenes Anguita y Teitelboim incluyeron una amplia muestra de los poemas de Pablo de Rokha. Esta Antología, rompedora de los esquemas de su tiempo, causó agrias disputas. Dejó fuera a poetas importantes como a Gabriela Mistral, pero juntó a Pablo de Rokha y a Pablo Neruda en una publicación. Fue motivo de disgusto la exaltación excesiva a Huidobro y la cantidad excesiva de sus poemas. De igual manera, los noveles poetas y antólogos se sumaron a la lista de los diez autores que formaban la obra. En la antología, cada poeta tenía que hacer una presentación de su poética. En el caso de De Rokha, sus poemas estuvieron precedidos por “Estimativa y método”, una reflexión del poeta sobre

²⁷⁹ *Antología 1916-1953, op. cit.*, p. 139.

²⁸⁰ Santiago, Editorial Agrícola; Editorial Antares, 1936.

el arte y sus ideas estéticas. En este ensayo, el autor resume que la verdad es múltiple y que *la estética es el conocimiento intuitivo del universo, formulado en esquemas y axiomas conceptuales*²⁸¹. El ensayo integra la teoría freudiana sobre el inconsciente y la liberación creadora al pensamiento cosmológico. Además, se percibe un idealismo estético que intenta acoplarse al materialismo marxista sin que nunca lleguen estas ideas a compenetrarse completamente.

Jesucristo, cuyos poemas fueron incluidos en *Los poemas accidentales* de la *Antología de poesía chilena nueva*, estaba compuesto en su primera versión por un prólogo: “Cadena de pretérito”, cinco poemas: “Enigma a ella”, “Sublimación del drama humano”, “Mundo al héroe”, “Matemática del espíritu” y “Momento a los proletarios emancipados y sus mujeres” y un corolario dedicado a José Stalin.

Si en *Satanás*, la voz poética se hermana con Satanás para elucidar el conflicto entre eros y tánatos, en el libro-poema *Jesucristo*, el símbolo del profeta se utiliza como un personaje que anuncia la redención humana mediante la lucha revolucionaria. Aquí, el profeta y su revolución dirimen la dicotomía entre el bien y el mal. Ellos concilian el choque entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Para Mario Ferrero, la vida y la palabra del héroe trágico:

*Está visto en su integridad total, con el mito de los pueblos adentro, con el drama social de la historia sangrándole en las heridas, con toda la fuerza pánica que arrastra el mundo de los héroes, los grandes profetas, los grandes poetas, y los mártires*²⁸².

²⁸¹ En Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita: *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago, LOM Ediciones, p. 138.

²⁸² *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía, op. cit., pp. 50-51.*

Tenemos que aclarar que *Jesucristo* no debe ser recibido bajo el crisol de la fe cristiana ya que el Jesucristo confeccionado en este libro dista mucho de la figura impuesta por la Iglesia Católica a través de los siglos. Al leer los poemas, el Jesucristo rokhiano que percibimos es la encarnación lírica de un profeta que anuncia la liberación del ser humano y la muerte de su verdugo. El profeta es un poeta que se aleja de lo sagrado y le habla al pueblo desde su condición de hombre. Según lo ha postulado De Rokha, las religiones surgen de la necesidad del mito de los pueblos, en un era primaria y trágica, es un volcarse a la verdad, la libertad y la justicia. El mito sería la lucha humana proclamada por el poeta-profeta. En este sentido, la verdad no es la salvación divina sino la revolución que yace en el materialismo dialéctico, en el conflicto entre ricos y pobres y en el espíritu rebelde para liberarse de la opresión.

Además de lírico, *Jesucristo* es también un poema épico. En el lirismo-épico, el profeta desnuda las contradicciones que conforman al hombre moderno y su sociedad pero contándolas desde un pasado remoto. En los poemas se sigue una narración intercalada con pasajes bíblicos pero hay una intención metafórica y simbólica características de la lírica. Conviven lo objetivo y lo subjetivo, lo mítico con lo histórico, el yo con el colectivo, el individuo con el pueblo. Al igual que el Jesucristo bíblico, la voz poética se dibuja como un mesías visionario y omnisciente pero que, como Lenin, toma la palabra desde la acción revolucionaria para cambiar el mundo. Leamos la manifestación de esta voz:

Semejantes a perros de fuego, aullamos por la bondad infinita, por la justicia infinita, por la verdad infinita y la organización bolchevique...

*Ahora no nos preguntamos qué es aquello que nos empuja y nos orienta en la desilusión definitiva... Es menester el profeta, no el poeta, Winétt, el incendiario rodeado de salamandras, la autoridad de metales incandescentes que produce Juan de Patmos la substancia volcánica de Job y Ezequiel, aquellas afirmaciones eternas, de acento egregio, que formularon las razas cuadradas del Asia, y los escritos, rojos ladrillos, amiga, y es menester Lenin, sí, es menester Lenin, y la insurrección proletaria: "clase contra clase". Por eso queremos la antigüedad, la más antigua antigüedad futura, lo antiguo...*²⁸³

El hibridismo lírico-épico le permite al profeta-poeta narrar el avenir desde el pasado, lo futuro desde lo antiguo, o más bien, anunciar lo que acontecerá cuando cuenta lo que ya pasó. La reinterpretación de la vida, pasión y muerte hace de Jesucristo un líder político que se dirige al ciudadano latinoamericano de la primera mitad del siglo veinte, le habla sobre sus desgracias y las injusticias que se cometen en su continente y, al final, aboga por una transformación radical de la sociedad presente desde la acción revolucionaria. Asimismo, en *Jesucristo*, al igual que en "Mitología de la mujer embarazada", las figuras de la mujer y de Winétt juegan un papel protagónico pero siempre sujetas a la masculinidad de la voz poética. En el primer poema del libro, "Enigma de ella", queda clara la relación del poeta con su mujer:

*...la tonada embanderada que vivimos, entre la miseria y la soberbia estrellándonos, fuera la eterna voz recuperada en las nuevas vihuelas...pero nosotros, sí, nosotros fuimos los primeros habitantes del país humano...Winétt...El amor nos mordió quemándonos, y el dolor nos lamió, con tan amarga lengua la llagadura, que el corazón se nos trituró de canciones...*²⁸⁴

²⁸³ *Antología 1916-1953, op. cit., pp. 144-145.*

²⁸⁴ *Antología 1916-1953, op. cit., p. 143.*

El poeta y su mujer comparten un mismo ideal político y construyen juntos el mismo proyecto revolucionario. Ambos ansían un cambio profundo de la sociedad en que viven.

Jesucristo y *Moisés* hacían parte de un proyecto poético más grande pero inconcluso que se llamaría *El Colofón, epopeya de la vida heroica*, en donde De Rokha emplearía a las grandes figuras de la historia y la cultura para encausarlos por la senda del marxismo. En este sentido, *Moisés* puede interpretarse como una continuidad del libro anterior. A su vez, está en relación con los libros bíblicos del Éxodo, el Levítico y el Deuteronomio. En el largo poema, la voz sigue esgrimiendo al héroe-profeta-líder, se reitera con el estilo profético y con el hibridismo lírico-épico. Sin embargo, predomina su lado metafórico y lírico. Para Naín Nómez, *Moisés* es de los poemas más logrados de Pablo de Rokha:

*...tipifica los recursos rokhianos más importantes: el uso de la reiteración, la acumulación de verbos y sustantivos, la imagen visionaria, la comparación insólita, la metáfora y la hipérbole. La estructuración de estos recursos logra en este libro una de sus síntesis más creadoras, conseguida fundamentalmente por la sistematización del plano del discurso y del contenido*²⁸⁵.

A diferencia de *Jesucristo*, *Moisés* está escrito en versos largos que reproducen el versículo bíblico. Así empieza el poema:

*En grandes, terribles aguas, como entre plomos cósmicos y abejas,
acumulando en manzanas de fuego y hierro primitivo,
el terror auroral del límite, la sangre, la cuchilla, la muerte, la esmeralda
incendiada de los lagartos y el puntapié de los humillados y los
ofendidos del mundo,
contra serpientes y llamas, contra leones y sombras,*

²⁸⁵ Pablo de Rokha. *Una escritura en movimiento*, op. cit., p. 127.

*navegaba la criatura popular, ardiendo y bramando en la soledad
dramática...*²⁸⁶

La fuerza metafórica del comienzo perdura durante el resto del poema pero sin excluir el mesianismo épico que anuncia la liberación y la utopía futura basada en la lucha de clases. *Moisés* es la voz de la liberación que guía al pueblo por su andar por los desiertos de la injusticia. Aquí, el pretérito se junta con el futuro conjurando un discurso visionario que se adapta al presente de la obra. Vemos entonces que la contradicción que surge entre los postulados individuales del héroe o súper-hombre de corte nietzscheano y la noción del colectivo proletario de tendencia marxista entra en tensión tanto en *Moisés* como en *Jesucristo*. La conjunción entre lo universal con lo particular, lo pasado con lo futuro, le brindan a los poemas su riqueza interpretativa y su pertinencia con la sociedad en donde se producen estos poemas. Las múltiples facetas que presentan evitan que sean catalogados como simples panfletos políticos.

Menos logrados que estas dos obras son *Cinco cantos rojos*²⁸⁷, *Los 13*²⁸⁸ y *Oda a la memoria de Gorki*²⁸⁹. En el primer libro, las oposiciones hechas a partir de la moral marxista son muy reduccionistas y sin cabida al desarrollo de una voz individual. Los títulos de los poemas nos dan una idea global sobre el poemario: “Juramento a las masas obreras de Chile”, “Oda a la URSS”, “Apóstrofe al fascismo”, “Himno sacro al Frente Popular”, “Epopéya española” y “Abrazo a la Internacional”. *Los 13* es otro poemario

²⁸⁶ *Antología 1916-1954, op. cit.*, p. 202.

²⁸⁷ Santiago, Esperanto, 1938.

²⁸⁸ Santiago, Editorial Multitud, 1935.

²⁸⁹ Santiago, Editorial Antares, 1936; segunda edición, México, Editorial Tonatiuh, 1945.

inconcluso del que se escribieron sólo tres poemas: “Lenin”, “Marx” y “León Trotzky”. *Oda a la memoria de Gorki* es un extenso poema de verso libre facturado a la manera del realismo socialista de la época estalinista. Estas tres obras son un canto militante en donde se reduce la originalidad de la voz poética para suplantarla por la rigidez del dogmatismo político. La escritura es farragosa, reiterativa y panfletaria. Las imágenes son simples reproducciones de los lemas y consignas comunistas. Los retratos de las figuras políticas están repletos de la terminología trillada y acusatoria del marxismo en donde Trotsky es tachado de *títere, traidor, animal venenoso, perro sarnoso, idiota, pajarraco desplumado*²⁹⁰, entre otros epítetos. Además de estas tres obras, el poema “Imprecación a la bestia fascista”, incluido en *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*²⁹¹, se sitúa también en la retórica incendiaria y hueca de la arenga política. Esta antología apareció un año después del inicio de la Guerra Civil Española y el poema de De Rokha expresa la voluntad de erradicar el fascismo y el nazismo con el fin de solidarizarse con la causa de la Segunda República Española. Con los libros *Gran temperatura*²⁹² y *Morfología del espanto*²⁹³ y el poema “Epopéya del individuo”²⁹⁴ el poeta se apartó oportunamente del panfleto propagandístico. Pero en 1944 y con la Segunda Guerra Mundial en pleno apogeo, De Rokha publicó *Canto al ejército rojo*, en donde retoma las consignas políticas de alto octanaje para alabar a las tropas soviéticas

²⁹⁰ *Antología 1916-1953, op. cit.*, pp. 194-196.

²⁹¹ Santiago, Panorama, 1937.

²⁹² Santiago, Ediciones Ercilla, 1937.

²⁹³ Santiago, Editorial Multitud, 1942.

²⁹⁴ *Multitud*, 1939.

en su guerra contra el nazismo. Junto con estas obras de corte meramente político, Pablo de Rokha publicó en *La Opinión* un *Romancero proletario*²⁹⁵ de temática popular. Luego, recolectó los poemas de este romancero rebelde en *Antología 1916-1953*.

Gran temperatura y *Morfología del espanto* son dos poemarios centrales de la obra rokhiana. Los dos se distancian de las composiciones con temática política panfletaria de esta época para indagar nuevos surcos poéticos y experimentar derroteros expresivos alternos. Los poemas reflejan la habilidad y la elocuencia de la voz poética para reinventarse y sobrepasar el discurso político llano y sin matices. En las dos obras, la voz poética alcanza diversos registros para delinear y exponer todos los bordes de su personalidad al mismo tiempo que la poesía sigue siendo puesta al servicio de la causa revolucionaria para derribar viejos preceptos sociales y políticos considerados opresivos.

En *Gran temperatura* lo trágico y la desolación conviven junto con los sucesos históricos que auguran un panorama sombrío. Los títulos de los poemas de *Gran temperatura* nos dan una idea general del tono de la obra: “Obsesión del matrimonio provinciano”, “Alegoría del tormento”, “Canción de adiós”, “Poesía funeraria”, “Canto de tribu”, “Empresa nocturna”, “Alegato contra la tiniebla”, “Religión de los antepasados”, “Elegía de todos los tiempos” y “Estilo del fantasma”. En el poemario se puede leer, por ejemplo:

*...escribo para comparar la eternidad a una laguna en la cual lo que fue
revive, retorna, renace, circulando... // Llueve, y adentro cantan las
muchachas descalzas de cementerio y aullamos por el sol, el sol, el sol*

²⁹⁵ Publicado en el transcurso de junio a diciembre de 1936.

*que se derrumba, solo, gigante, rojo como un toro entre sus granadas...*²⁹⁶

El tono de angustia existencial frente al paso del tiempo y a la soledad perdura durante toda la lectura de los poemas que componen el poemario.

Mientras, *Morfología del espanto* está compuesto por el ensayo “Teoría del arte proletario” y los poemas “Lengua y sollozo”, “El huaso de Licantén arrea el infinito contra el huracán de los orígenes”, “Únicamente”, “Sancho Rojas, capitán del sur, define los actos mágicos”, “Grito de masas en el oriente”, “Demonio a caballo”, “Los días y las noches subterráneas” y “Yo contra yo”. “Teoría del arte proletario” es un ensayo o texto en prosa poética sobre estética. Aquí se busca plantear la necesidad de un arte visionario pero que tenga fundamento en la experiencia de la intuición, los enigmas de la vida y los sueños. Aquí se propone que hay que articular y liberar las imágenes porque son las que mejor pueden interpretar la existencia del ser humano. El arte, la poesía y el poeta deben ser proféticos y las anunciadas de las profecías son las imágenes poéticas. El poema debe abarcar la totalidad de la experiencia humana y tiene que hablar con el hombre común y dirigirse a todos los hombres de todos los pueblos. El resto de las composiciones son poemas que aspiran a crear un libro total donde se muestre el pan-humanismo, una cosmología poética totalizadora, en donde se combinen las contradicciones humanas, lo interno con lo externo, lo individual con lo social y universal, el dolor con la lucha revolucionaria. Según De Rokha este poemario:

²⁹⁶ *Gran temperatura*, “Obsesión del matrimonio provinciano”, “Canción de adiós”, *op. cit.*, pp. 8 y 17.

...canta la tragedia social del hombre, redimiéndolo, en este lenguaje de la explotación del hombre por el hombre, la canta, no la llora, la canta con canto guerrero²⁹⁷.

Al proponer el pan-humanismo, la voz poética intenta refundar una cosmología de carácter global para de esta forma redimir al ser humano de su espanto generalizado y que pueda así gozar de su libertad.

Gran temperatura y Morfología del espanto recogen de cierta forma el panorama político, cultural e intelectual chileno para la década del treinta. La izquierda está en plena efervescencia y logró llegar al poder en 1938. En este momento, cuando De Rokha militaba en el Partido Comunista Chileno, publicó una gran cantidad de artículos en revistas y periódicos de tendencia comunista en los cuales hablaba de arte, estética, poesía, política y sobre personalidades de la cultura y del mundo político internacional y local. Trabajó para el diario *La Opinión* que se publicaba en Santiago y fue uno de los editores de la revista *Principios* del partido comunista. En los artículos de *La Opinión*, escribió sobre su candidatura a diputado, la labor del artista, el arte, el proletariado, la sociedad, la situación política del país, los líderes políticos y los escritores y poetas chilenos. Son notables los artículos dedicados a atacar a Pablo Neruda. “Pablo Neruda, poeta a la moda”²⁹⁸, “Neruda y Cía.”²⁹⁹, “Epitafio a Neruda”³⁰⁰ y “Esquema del

²⁹⁷ *Multitud*, n. 40, pp. 2-3.

²⁹⁸ *La Opinión*, 11 de noviembre de 1932, p.3.

²⁹⁹ *Ibíd.*, 23 de noviembre de 1932, p. 3.

³⁰⁰ *Ibíd.*, 22 de mayo de 1933, p. 3.

plagiario”³⁰¹ señalan a Neruda como un impostor político y literario. Neruda es condenado por su falta de compromiso y catalogado en los artículos como *animal de una sola tripa, animal de aguas calientes, sin vida, sin lengua, pegajoso y sospechoso, horrendo y siniestro*. Igualmente, en los artículos Pablo de Rokha insulta y critica fuertemente y por diferentes razones a Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim³⁰², Vicente Huidobro, Joaquín Edwards Bello, Gabriela Mistral y Pedro Prado. Aparte de los ataques, defiende al Frente Popular que se presentaba a las elecciones y al candidato Marmaduke Grove. Una vez marginado del Partido Comunista, continuó su labor de comentarista político, crítico cultural y literario desde la revista *Multitud*. Esto lo realizó desde el momento que fundó la revista en 1939 hasta que dejó de publicarla en 1963.

La revista *Multitud* le ofreció a Pablo de Rokha la oportunidad de presentarle al público lector sus posturas políticas, sus críticas y sus poemas sin que fuese censurado previamente por un comité editorial o limitado por una línea de pensamiento específica³⁰³. De Rokha disponía de todos los asuntos relacionados sobre la edición de la revista. Decidía el formato, el diseño, seleccionaba el contenido y se encargaba de la distribución de los ejemplares. La periodicidad de la revista era irregular. Empezó publicándose semanalmente en enero. Siete meses después, en julio, su tirada era

³⁰¹ *Ibíd.*, 6 de diciembre de 1934, p. 3.

³⁰² Atacó a Anguita y a Teitelboim por no incluir a Winétt, su esposa, en la antología que prepararon.

³⁰³ El artículo de Olga Grandón, “Textos de Pablo de Rokha en la revista *Multitud*”, *Atenea*, n. 469, enero-junio 1994, pp. 101-114, ofrece una lista completa de los artículos y columnas de Pablo de Rokha en la revista *Multitud*. Este listado no incluye los artículos escritos por otros autores para la revista. Para tener una idea del formato, la presentación y el diseño, se puede visitar el portal www.memoriachilena.cl donde están disponibles electrónicamente varios ejemplares de la publicación.

mensual y a los diez meses, en octubre, fue trimestral. Luego de 1940, no hay una constancia definida. Su formato fue variable y cada época, en total diez, corresponde a un formato distinto. Pasó por el formato de pliego completo por ambos lados al estilo periódico, el formato intermedio de dimensiones irregulares hasta el pliego en 16, llamado el formato revista. El diseño llamaba la atención por sus letras grandes, al principio de color negro y, más adelante, de color rojo intenso. El título iba acompañado de los subtítulos *Revista del pueblo y la alta cultura* del mismo color. Los ejemplares podían incluir fotos, texto sobreimpuesto, anuncios comerciales, dibujos, separatas y panfletos. La temática central de la revista era la política y la literatura chilenas e internacionales. Pero, como se podía leer en los subtítulos de las primeras épocas, abarcaba *Toda la cultura*. La revista iba destinada al pueblo y a todos los pueblos en un afán de rebasar las fronteras territoriales. Como hemos explicado antes, se suscribía a la ideología comunista pero, más que a un credo, respondía al sentir personal de su fundador. En la revista, también publicaban otros autores cercanos y afines a Pablo de Rokha. Estos eran la familia y los amigos: Winétt y Carlos de Rokha y Eduardo Anguita, Braulio Arenas, Antonio de Undurraga y Alberto Baeza Flores, entre otros. Los artículos eran sobre todo de opinión y diatribas. Sin embargo, se incluyeron poemas inéditos de De Rokha como “Epopéya del individuo”, “Canto de fuego a China Popular” y “La gran comuna”. También apareció un fragmento de una novela inconclusa de De Rokha y sacaron poemas y cuentos de autores latinoamericanos, europeos y soviéticos ya reconocidos. Podemos afirmar que la revista *Multitud* fue la concreción de un proyecto social multitudinario y totalizador en el cual la escritura y el arte se ponían a disposición

de un pensamiento político. Más aun, esta revista y el contenido que ahí se vertía estaba al servicio de los anhelos de un poeta que pretendía cambiar el mundo pero empeñado en que nadie le dijera cómo.

En 1943, un año antes de que emprendiera su viaje por América, De Rokha recopiló la antología *Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile*³⁰⁴. Incluyó poetas de diferentes registros, propuestas y modalidades poéticas. Están presentes Gustavo Ossorio, Braulio Arenas, Eduardo Anguita, Nicanor Parra, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Mahfud Massís, Gonzalo Rojas, Carlos y José de Rokha. En el escogido hay poetas pertenecientes al grupo literario La Mandrágora, surrealistas, antipoetas y pos-vanguardistas. La selección la precede “Prólogo del prólogo” escrito por Pablo de Rokha en donde destaca las cualidades que comparten y que también diferencian a los poetas incluidos.

En 1944, Pablo de Rokha se embarcó en su viaje continental del cual regresó en 1949. En su viaje, el autor expande su conciencia americanista, escribió y publicó *Los poemas continentales, Interpretación dialéctica de América; los cinco estilos del Pacífico*³⁰⁵ y *Arenga sobre el arte*. En este último libro se encuentra *Carta magna de América*, libro que analizaremos en este trabajo. El eje central de estas obras es claramente la identidad continental americana y el compromiso político de la vanguardia revolucionaria en este contexto.

³⁰⁴ Santiago, Editorial Multitud, 1943; segunda edición, LOM Ediciones, 2002. Anteriormente, en 1942, De Rokha publicó en *Multitud* un esbozo de esta antología titulada “Cuarenta y un poeta joven de Chile: 1910-1940”.

³⁰⁵ Buenos Aires, Ediciones Libertad, 1947.

En 1945, las revistas *Repertorio Americano* de Costa Rica y *Tricolor* de México editaron *Los poemas continentales*. Está compuesto por dos poemas: “Epopéya a Norteamérica” y “Sinfonía mexicana”. En el primer poema, se exalta la democracia de Estados Unidos, las virtudes de su historia, sus héroes nacionales, a Whitman y la guerra de este país contra el nazismo de Hitler. En el segundo, se ensalza la cultura indígena azteca, los mitos, los héroes de la independencia, su guerra contra Francia y la Revolución Mexicana. En fin, se ve a México como un país de epopeyas gloriosas y modelo a seguir por los demás países latinoamericanos. Por otro lado, *Interpretación dialéctica de América; los cinco estilos del Pacífico* es un libro de ensayos que se publicó en Argentina. Aquí, el autor analiza las características comunes y las diferencias entre Chile, Perú, Bolivia, Ecuador y Colombia, los cinco países de América del Sur que bordean el Océano Pacífico. Este libro era el primero de una obra planificada en cuatro tomos en donde Pablo de Rokha interpretaría la realidad social, cultural y colonial de los países de América Latina y de América del Norte. El editor argentino desistió de continuar la empresa y no sacó los demás volúmenes. Los últimos tres volúmenes consistirían de *El estadio solar frente a la Atlántida* (Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Venezuela), *Diez países entre tres mares* (Cuba, Haití, República Dominicana, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá) y *El coloso del norte y las águilas* (Estados Unidos, México y Canadá).

El segundo periodo creativo rokhiano termina con *Fusiles de Sangre* y “Funeral por los héroes y los mártires de Corea”. *Fusiles de Sangre* se publicó originalmente en la revista *Democracia* y tenía dos poemas “Parlamento a la ciudadanía por el pan, la paz

y la libertad del mundo” y “Estrofa del sur”. Cuando aparece en la *Antología 1916-1953*, hay un tercer poema, “Paño de lágrimas de Chile”, que se había quedado inédito. “Funeral por los héroes y los mártires de Corea” vuelve al tono de la arenga incendiaria de los primeros poemas de este periodo. En estos últimos poemas, el poeta arrastra su combatividad política al nuevo escenario internacional y renueva su compromiso con la causa revolucionaria, que ahora parece no tener límites ni fronteras. Sin embargo, las circunstancias personales y las nuevas coordenadas históricas, culturales y poéticas hicieron que Pablo De Rokha explorara nuevos senderos creativos y expresivos en su siguiente periodo creativo.

IV.2.a. La trinchera de la vanguardia revolucionaria

Para comprender de qué forma la obra rokhiana se traslada abiertamente a la lucha librada por la vanguardia revolucionaria debemos partir de la premisa de que toda creación poética es un producto político pensado, planificado y ejecutado por su autor y, a la vez, recibido e interpretado por su receptor. Contrario a lo propuesto por los surrealistas franceses en sus comienzos, la poesía de la vanguardia revolucionaria de después de los treinta no se crea de manera espontánea ni está a merced de la improvisación ni dejada a la libre voluntad del destino ni al azar de la vida cotidiana. Esta cualidad le confiere su legibilidad al mismo tiempo que la faculta para posicionarse críticamente ante los contextos en que se produce. Esa base política abrió el acceso para que las raíces de los movimientos de vanguardia se nutrieran en el terreno del quehacer público y, por consiguiente, se enfrascaran decididamente en el cuestionamiento de las estructuras y las circunstancias que configuraban su existencia y su razón de ser. Es

evidente que la poesía vanguardista de las primeras décadas, escrita a la luz de la modernidad, nunca estuvo ajena a la organización social en donde se producía. Se reconoció como un producto de los entramados socioculturales y como una conciencia crítica activa que se articulaba y se consumaba en el terreno de los reclamos por una transformación radical de los mecanismos políticos e institucionales que la cernían. Por lo cual, en la década del treinta y del cuarenta, la determinación de las vanguardias poéticas de emprender la marcha hacia la entrega abierta por el compromiso revolucionario de izquierda puede considerarse lógica. Ese había sido su origen y, está más que claro que esa era su vocación.

Tampoco podemos ignorar y pasar de largo sin entender que la política es inherente a la creación humana. De forma análoga, podemos afirmar sin error que la literatura de vanguardia, la vanguardia revolucionaria y, en general, la poesía, los poemas y las propuestas poéticas, sean de la factura que sean y de la época que sean, están cimentados en el sustrato político que viabiliza su legibilidad, su conciencia crítica y su capacidad de ser una acción artística concreta. Dice Jean Pierre Faye en torno a este asunto que:

Il n'y a pas de sens à parler d'art a-politique, c'est-à-dire d'inscription qui ne soit pas communiquée à l'ensemble des récepteurs humains, y compris ces ensembles fermés et munis de langue, et de surcroît munis d'un centre de décision et de pouvoirs, que sont les formes d'une politeia³⁰⁶.

³⁰⁶ “Idéographie et idéologie”, *Tel Quel*, n. 29, 1967, p. 47.

La creación poética es política porque es lenguaje, comunicación y un ente social activo y transformador integrado a los procesos de convivencia y de toma de decisiones de los seres humanos. Debemos subrayarlo para comprender el compromiso ideológico y revolucionario asumido por la literatura y la poesía después de aplacado el furor optimista de los grupos de la vanguardia histórica. Debemos tomarlo así, aunque no toda la poesía o propuestas poéticas reclamen o demuestren un compromiso social o ideológico determinado. Debido a las cualidades de su propia naturaleza artística y lingüística, distinguimos como innegable el hecho de que esa misma decisión conlleva un posicionamiento político específico con respecto a la sociedad en que se produce. A pesar de que haya obras, poemas o autores que intenten alejar la creación artística de los devaneos en las tendencias sociales gobernantes o que no haga referencia directa a los vaivenes de la administración política o gubernamental de turno o que trate de desentenderse de la sociedad en que se encuentra, la poesía no puede escapar de su condición de ser un producto social, compartido por todos los habitantes de esa polis politizada³⁰⁷ en donde la producción cultural es un bien común. Regresando al elemento que la compone, la poesía es, como dijo Jakobson a propósito de la lengua, un espacio en el cual *no hay nada que recuerde la propiedad privada: todo está socializado*³⁰⁸. Entonces, la vanguardia revolucionaria de los treinta y cuarenta pasó de la ciudad letrada a la ciudad revolucionada en donde el cambio del sistema político y social era dictado

³⁰⁷ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit. p. 105.

³⁰⁸ “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia”, en *Semiología, afasia y discurso poético*, Buenos Aires, Rodolfo Editor, 1973.

desde la creación poética ya que era un producto socializado de antemano que no se veía como un bien destinado a su comercialización. La capacidad del poema de ser poema (o de la literatura de ser literatura o el de la obra de arte ser obra de arte) está inscrita en ese acuerdo implícito que suscribimos cuando accedemos al lenguaje y cuando el poema se relaciona en sociedad con quienes acceden a su lectura o a su experiencia sensorial.

La experiencia vanguardista de las décadas del diez y del veinte fue el resultado de un anhelo de negación y ruptura con la carga del pasado. El razonamiento dialéctico de las primeras vanguardias logró modificar la manera tradicional en que se abordaban las creaciones artísticas e intelectuales. Ante la fuerza de la modernización, cayeron los principios decimonónicos tradicionales e institucionales sobre la cultura, el arte, la poesía, la estética, el papel del poeta en la sociedad, la política y el estado. Pero, hasta cuándo resultarían vigentes los postulados y los procedimientos artísticos de la vanguardia histórica. ¿En qué momento las primeras propuestas vanguardistas de ruptura radical y renovación estética del siglo veinte habrían perdido su vitalidad y devinieron meros procedimientos o clichés en el cual los artistas se inmiscuían porque les garantizaba el reconocimiento fácil, la fama en el mundillo de la cultura de masas y podrían acceder a una posible financiación por parte de los burgueses adinerados? ¿Cómo el espíritu de rompimiento e innovación que sobrevivió luego del declive de la vanguardia histórica pudo resurgir, transformarse o evolucionar hacia una segunda vanguardia literaria llena de energía que se reafirmó como una vanguardia política y un movimiento comprometido con las ideas revolucionarias y de justicia social para los condenados de la tierra?

La poesía de vanguardia estaba predestinada a sumarse al combate ideológico del siglo veinte como si ya hubiese estado escrito de antemano. Pero para comprender este detalle, conviene recordar una vez más que cuando en el siglo diecinueve en Francia se acuñó el término *avant-garde*. Esta palabra cargaba unas connotaciones políticas de izquierda asociados a los movimientos revolucionarios. Antes de que se generalizara su uso para caracterizar a los poetas que simpatizaban con las revueltas sociales y con la Comuna de París de 1871 y antes de que el crítico literario Sainte-Beuve se apropiara de este término en 1856, la célebre expresión fue adoptada en el ámbito del pensamiento y las teorías de la política. Los seguidores del socialista utópico Saint-Simon adaptaron la referencia a la terminología militar y le aplicaron un sentido figurado en el entorno de la faena política. La vanguardia eran los agentes de cambio de la sociedad, los que estaban capacitados para prever e instaurar un proyecto político popular y una justicia igualitaria, muy distinta a la que se experimentaba en la época. Estos eran los que posibilitaban la inauguración de un espacio utópico en una sociedad que daba visos de decadencia y desigualdad. Para el pensador de principios del siglo diecinueve, la vanguardia artística, que pasaba primero por ser una vanguardia política, debía poseer una función pragmática específica para revolucionar el estado bajo el cual se creaba. Donald Drew Egbert explica que Saint-Simon creía que:

*...art should be devoted to achieving social goals and therefore necessarily be functional, utilitarian, didactic and easily understandable*³⁰⁹.

³⁰⁹ Donald Drew Egbert, "The Idea of Avant-garde in Art and Politics", *Leonardo*, vol. 3, n. 1, 1970, p. 77.

Por otro lado, Charles Fourier, socialista utópico también pero contrincante político de Saint-Simon, separó la creación artística de las causas sociales. Esta separación atrajo a artistas de tendencias anarquistas que veían en esta separación el espacio necesario para que aflorara la libertad creadora. Hay que añadir paralelamente que en el *Manifiesto comunista* (1848), Marx y Engels utilizan la expresión vanguardia social. Al emplearla, dejan clara la relación de todos componentes de avanzada y progresistas de la sociedad y la cultura con el compromiso de erradicar la explotación del hombre por el hombre. Ahí estaban incluidos los artistas, escritores, periodistas y demás actores sociales y culturales. Esta divergencia en torno a la injerencia de la sociedad y la política en el arte suscita tempranamente la cuestión sobre la autonomía del arte. Esta deriva, además, a la discusión sobre el planteamiento del arte por el arte y la poesía pura en contraposición al arte *engagé* o de conciencia comprometida tan presente en el debate sobre el arte y la poesía durante la primera mitad del siglo veinte en Europa como en América. Fue especialmente notable durante la segunda mitad del siglo veinte, con las imprescindibles contribuciones de Sartre al arte *engagé* o comprometido.

A comienzos del siglo veinte, Lenin utilizó los conceptos de vanguardia política y vanguardia revolucionaria para referirse a un grupo selecto de intelectuales y de disciplinados revolucionarios que se encargarían de establecer la ruta de la revolución comunista para vencer al capitalismo. Según Ernest Mandel en su concepción sobre la teoría leninista de la organización, este grupo de expertos revolucionarios e intelectuales inquebrantables e insobornables serían conscientes y sensibles a las necesidades del

proletariado y estarían capacitados para dictar las estrategias que deberían usarse en la lucha de clase³¹⁰ y en pro de la eliminación de toda división social. Para Lenin, la revolución socialista nunca podía ser improvisada. Al igual que la poesía como producto político, la revolución debía ser pensada, planificada y dirigida para derrocar el sistema del capital, abolir el yugo de la lógica del mercado y curar las laceraciones que ha dejado en la humanidad. En definitiva, desaparecer todo el entramado burgués imperante. El líder ruso distinguía las erupciones espontáneas de manifestaciones, huelgas y revueltas que eran expresiones de descontento improvisadas por las masas oprimidas de las acciones concertadas, planificadas y capitaneadas por la vanguardia revolucionaria. La organización de la vanguardia revolucionaria no estaría separada de la espontaneidad de las masas sino que intervendría desde adentro silenciosamente para coordinar, sincronizar y encaminar la improvisación de estos grupos por la pauta de la revolución proletaria. Finalmente, enlazarían, a la manera de Saint-Simon, el ejercicio del arte con la vida como un todo integrado donde el arte era dependiente del ambiente que rodeaba su concepción y materialización. Como consecuencia, la función pragmática del arte serviría para revertir definitivamente los cánones culturales de la burguesía enajenada y sin conciencia de clase.

³¹⁰ *Teoría leninista de la organización*, 1970. Obtenido en www.revoltglobal.net. Mandel especifica que la visión de Lenin no se oponía del todo a las propuestas de la revolución espontánea de Rosa Luxemburgo y de Trotsky. Según el autor, Lenin acogía con agrado las revueltas espontáneas de los trabajadores y las masas explotadas, sólo que debían ser canalizadas por la vanguardia revolucionaria. Señala que fue el oficialismo centralista de Stalin el que se encargó de tergiversar las ideas de Lenin sobre la organización revolucionaria.

A lo largo de la poesía de Pablo de Rokha, la conciencia y la acción política revolucionaria se manifiestan de esta forma. Para De Rokha, el escritor y el poeta en la sociedad eran políticos profesionales que conocerían de primera mano las necesidades y los imperativos necesarios para efectuar la revolución y la escritura y la poesía serían su tribuna. En buenas cuentas, los cambios sociales que esta poesía pretendería realizar se implementarían tal como lo describió Lenin. Se puede apreciar en la obra rokhiana cómo se establece la planificación y la dirección de un entramado poético para, desde adentro de la revolución política, lograr el fin del sistema capitalista burgués y de toda su sensibilidad a partir de una nueva y renovada conciencia poética.

Ahora, y volviendo de nuevo al siglo diecinueve en Francia, durante la Revolución de 1848 y la segunda mitad de ese siglo, la vanguardia política la componían los alzados en armas que luchaban en el campo de batalla para derribar estratificaciones jerárquicas del pasado y, en su lugar, erigir un proyecto socio-político utópico más justo, pero realizable, o con ansias de ser cumplido en la realidad palpable. El término vanguardia se asoció con el sector político más radical: los revolucionarios insurrectos. Entre estos, había poetas, escritores, periodistas, pintores, etc. aunque para la Comuna de París, la avanzadilla intelectual no luchaba necesariamente desde la acción armada para derrocar un régimen que consideraban injusto y con el que no se identificaban. Sin embargo, como nos recuerda Walter Benjamin, el poeta de la modernidad nunca abandonó las calles. El poeta moderno, de acuerdo a Benjamin, fue un bohemio y un *flâneur* que transitó por el centro del vendaval de los cambios sociales. Los experimentó en carne propia y estos están vertidos en su creación. En cierta medida, los textos no

definían las cualidades revolucionarias de los escritores. Más bien, lo que los transformaba en rebeldes sediciosos era el compromiso que demostraran con la causa y su dejarse ver y manifestar la disposición de instaurar, ser participantes activos y ser las voces precursoras de una nueva sociedad que florecería una vez cayera la antigua. La intervención en cuerpo presente en las escaramuzas libertarias tampoco era específicamente lo que convertía a un poeta en un revolucionario de vanguardia auténtico. Era su estar allí en la ciudad, ser visible, actuar como el portaestandarte de una nueva sensibilidad y demostrar su entrega o condena a los nuevos designios que se implantaban en la sociedad moderna aunque no supiera siquiera disparar un arma o encender un petardo. Eso sí, y en eso estribaba su importancia, debía mostrarse y estar siempre dispuesto a ser el primero en la línea incandescente del espectro de la modernidad y su función consistiría, pues, en vaticinar cómo y cuándo ocurriría el cambio social por el que estaba presto a dar la vida, su escritura y su sensibilidad.

Inevitablemente y sin pausa, la modernidad fue progresando y, a comienzos del siglo veinte, la Primera Guerra Mundial convocó a que los poetas e intelectuales pasaran físicamente al campo de batalla porque era desde allí donde se combatía ideológicamente. En esos momentos, los poetas sí tenían que saber disparar un arma, colocar bombas y conducir tanques, tanquetas y acorazados porque entre sus manos estaba el salvar a Europa y a la especie humana de los grandes males que los rondaban y los acechaban como un fantasma perverso. Era la hora de la guerra y el combate intelectual se movilizó por ese tiempo al escenario bélico. Pero, irremediabilmente, una vez finalizada la guerra, la crueldad del conflicto y la suma de todas las tragedias

desencantó a muchos intelectuales, artistas, escritores y poetas de la idea de ir a pelear al frente. Esa no podía seguir siendo su misión. En Europa y en América entre las clases intelectuales y artísticas, se generalizó una crisis de conciencia con la masacre y el derramamiento de sangre que se habían perpetrado en la guerra. Sin vencedores ni vencidos, no había razón para tanta crueldad contra la humanidad. Paul Valéry en su artículo “La Crise de l’esprit”³¹¹ se inquietaba por la extrema fragilidad de la civilización europea al verla que podía morir y desaparecer en cualquier momento.

Por su parte y desde *La Nouvelle revue française*, André Gide trabajaba por la *démobilisation de l’esprit* al creer que el espíritu humano y artístico se había oscurecido por las tragedias y las pasiones de la guerra. Entonces, los integrantes que componían la avanzadilla cultural se desmovilizaron y retornaron a esos espacios y esas actitudes del siglo diecinueve que habían abandonado durante el conflicto. Los poetas y escritores volverían a empuñar la pluma como su mejor arma para pensar cuál podría ser el camino más adecuado para la liberación del ser humano y reordenar los márgenes que lo contienen, cuál debía ser el destino del mundo y cómo debería organizarse la sociedad en que ellos vivirían. La intelectualidad, los artistas y, antes que nadie, los poetas estarían de nuevo en la primera línea del cambio social y poético que era un espacio menos sangriento pero igual de activo, arriesgado y letal. La avanzadilla ya no estaría en la primera línea del campo de batalla. En cambio, en el campo de la creación poética, artística y la crítica social, este grupo de rebeldes se posicionó en el frente de la ofensiva

³¹¹ *La Nouvelle revue française*, 1919. Incluido en Yves Hersant, *Europes : De l’antiquité au XXe siècle*, Paris, Laffont, 2000, pp. 405-414.

estética e ideológica, lanzando sus creaciones como si fueran cócteles molotov para derribar la cultura rígida e inflexible de antaño. La desmovilización fue una movilización por cambiar, primero, el arte y las nociones pasatistas de la poesía y la creación. Luego, en los treinta y cuarenta y una vez derrocadas las viejas nociones sobre el arte y la poesía, era necesario darle un golpe de estado a la política burguesa existente y a los escenarios económicos y sociales de injusticia y explotación. Ahora, se tendría como arma predilecta el renovado poder de la poesía y la literatura pero no por ello, renunciar a la acción en el campo de lucha. El paso de la poesía de Pablo de Rokha de su primera vanguardia al compromiso político abierto demostrado en su segundo periodo, deriva de este fenómeno que se implantó gradualmente pero que tiene como año de referencia 1930. Este fue el año que establecimos en el que la creación de De Rokha pasó abiertamente a la lucha política.

El agotamiento de los postulados y procedimientos de la vanguardia histórica europea y latinoamericana empezó a hacerse patente hacia finales de la década del veinte, momento en el que se dio una marcada politización de la cultura en Europa y en América Latina. En esta coyuntura, antesala a la Segunda Guerra Mundial, el compromiso de la comunidad intelectual internacional se batió entre dos alternativas ideológicas, ambas de corte totalitarista: el fascismo y el comunismo. Como admitieran Breton, Diego Rivera y Trotsky y muchos otros poetas junto con ellos, la consigna ni fascismo ni comunismo era imposible porque encarnaba la naturaleza del filisteo conservador democrático³¹².

³¹² *Manifiesto por un arte revolucionario independiente, Partisan Review*, 1938.

Las opciones eran, pues, claras y excluyentes: ser un intelectual de derechas o ser un intelectual de izquierdas, así de simple. De tal forma lo asumió De Rokha en sus postulados políticos, ideológicos y en sus ideas sobre la función del poeta profesional en la sociedad de masas. Sin embargo, debemos aclarar que contrario a lo que sucede en la delimitación temporal de la poética rokhiana, pero sí de forma análoga a cómo surge el establecimiento de las fechas del inicio de la vanguardia histórica, las fechas de decadencia de este primer movimiento, si es que las hay, no son claras ni fijas. Tampoco es fácil establecer unas fechas exactas o datar el rebrote de los movimientos vanguardistas revolucionarios y de la vanguardia política. Por otro lado, podemos inferir que el surgimiento de esta segunda vanguardia de corte literario-político dependió de la caída o el desgaste de la primera vanguardia. A su vez, es difícil caracterizar y agrupar las nociones generales de lo que algunos críticos han dado por denominar como la segunda vanguardia literaria y que nosotros identificamos como vanguardia poética (literaria o artística) revolucionaria y que tiene como fin y propósito el cambio político, económico y social a partir o guiados por las transformaciones de los estatutos estéticos o formales que se implementaron con el nacimiento de las primeras vanguardias literarias y poéticas. Ahora su fin era un cambio político radical más que transformar las nociones de la poesía. Renovada de arriba abajo en su forma y en su fondo, guiada por el fervor moderno de la novedad y la perpetua transformación y evolución, su mira se trasladó hacia la desarticulación de las bases políticas y sociales que sustentaron o que fueron, de alguna manera, la infraestructura de su germinación y florecimiento.

Jorge Schwartz explica que al final de los años veinte se fueron clausurando los movimientos vanguardistas experimentales. Argumenta que la crisis de 1929, el cierre de la revista *Martín Fierro* de Buenos Aires en 1927, el fin de la revista *Amauta* a causa de la muerte de José Carlos Mariátegui y el de la *Revista de Avance* en Cuba hacia 1930 son señales inequívocas de una transición en el terreno literario. Observa también que el compromiso político con el comunismo soviético adoptado por César Vallejo y el abandono de la experimentación poética para lanzarse a la acción social y la lucha política por parte de Oswald de Andrade en Brasil son indicadores de que el espíritu vanguardista iba modificándose. Schwartz señala que:

A fines de los años 20 comienza a configurarse el ocaso de los movimientos vanguardistas, especialmente en lo referido a su carácter experimental. Si las vanguardias latinoamericanas pueden ser vistas como una consecuencia de los ismos europeos, también en este caso las preocupaciones político-sociales de las primeras en los años 30 se comprenden mejor si se las sitúa en un contexto internacional. Y aunque el último de los ismos europeos sea el surrealismo, cuyo primer manifiesto data de 1924, en América Latina es justamente el Movimiento de Vanguardia de Nicaragua, de 1931, el que representa de manera consistente la última corriente rupturista³¹³.

Schwartz concluye que la primera vanguardia latinoamericana no finaliza su ciclo hasta 1938. En esta fecha, César Moro publicó el libro de poemas surrealistas *La tortuga ecuestre*. En ese mismo año, apareció en México el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*³¹⁴, de Breton, Diego Rivera y Trotsky. Este manifiesto es

³¹³ *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, op. cit. p. 30.*

³¹⁴ *Op. cit.*

importante porque en las vísperas de la guerra marcó un punto de inflexión para la toma de posición política de los artistas de vanguardia en Europa y en América Latina. Schwartz arguye que el fascismo y la Guerra Civil Española llevaron a estos artistas a replantearse el compromiso ideológico del arte³¹⁵. Tan pronto salió el manifiesto, Borges contesta con el artículo “Un caudaloso manifiesto de Breton”³¹⁶ en el cual se aleja de sus inicios vanguardistas, repudia los autoritarismos y resalta las contradicciones que postula el trío de intelectuales comprometidos. Esta polémica cerraría la cronología de la primera vanguardia latinoamericana.

Hugo Verani indica que la eclosión vanguardista latinoamericana decae en 1935, un año antes de que explotase la Guerra Civil Española y cuando Neruda comienza la publicación de la revista *Caballo Verde para la Poesía*. Verani subraya que hay que estar atento a todas las ramificaciones de la vanguardia literaria en los diferentes países hispanoamericanos. Por otra parte, para Federico Schopf el fin de primer vanguardismo es difuso ya que este movimiento creó un sistema expresivo nuevo que se extiende más allá del periodo de la furia por la novedad³¹⁷ y se hace el siguiente cuestionamiento:

El fin histórico del vanguardismo tampoco es claro. Quizás pueda inscribirse -para decirlo algo retóricamente- en el decurso de tiempo en que su fracaso práctico de cambiar la vida produjo, paradójicamente, una práctica poética y una serie de obras en que están contenidas no sólo experiencias esenciales de nuestro tiempo, sino todo un sistema expresivo nuevo o, en el peor de los casos, el núcleo distintivo de ese sistema. Pero el empleo de la noción de vanguardismo es ambiguo en la crítica... Obras

³¹⁵ *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, op. cit., p. 32.*

³¹⁶ *El Hogar*, 1938.

³¹⁷ Expresión utilizada por Jorge Mañach en su ensayo “Vanguardismo”, *Revista de Avance*, año 1, n.1, 15 de marzo de 1927, pp. 2-3.

*como Altazor (1931) de Huidobro, Residencia en la tierra (1933-1935) de Neruda o Poemas humanos (1939) de Vallejo ¿pertenecen al vanguardismo o éste ha preparado solamente el camino para su surgimiento...? ¿Constituyen ellas la superación del vanguardismo...?*³¹⁸

En su sentido amplio, la literatura de vanguardia latinoamericana abarcaría hasta 1939 pero en su sentido más limitado llegaría sólo hasta 1935.

Sin ser intransigentes en la periodización, Mihai Grünfeld³¹⁹ y José Miguel Oviedo³²⁰ no ven posible la continuación del primer proyecto vanguardista más allá de 1935. Mientras tanto, José Alberto de la Fuente junto con Ana Pizarro apuntan que en América Latina hubo dos momentos de trascendencia para la vanguardia literaria, el primero de 1925 a 1929 y el segundo de 1930 a 1940³²¹. Pizarro añade que en el primer momento se aceptó la vanguardia casi de forma acrítica y en el segundo, la influencia europea es apenas un eco lejano, como se puede apreciar con el grupo de La Mandrágora³²². Ángela Cecilia Espinosa extiende el primer periodo de vanguardia hasta 1941 cuando se publicó *La ciudad sin nombre* de Joaquín Torres-García³²³.

³¹⁸ *Del vanguardismo a la antipoesía, op. cit.*, pp. 24-25.

³¹⁹ *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia, op. cit.* y “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”, vol. LV, n. 146-147, enero-junio 1989, pp. 33-41.

³²⁰ *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001.

³²¹ “Vanguardia: del creacionismo al realismo popular constructivo”, *Revista Universum*, n. 22, vol. 2, 2007, p. 63.

³²² “Vanguardismo literario y vanguardia poética en América Latina”, *op. cit.* pp. 84-85.

³²³ *El origen de los espacios: género, urbe e ideología en textos vanguardistas de Latinoamérica*, Irvine, University of California, 2009, p. 3.

Nelson Osorio Tejada no lo tiene tan complicado al momento de establecer fechas precisas para la culminación del primer proyecto vanguardista latinoamericano. Osorio Tejada establece 1929 como el punto preciso en que finaliza la vanguardia histórica latinoamericana. El año de la Gran Depresión es un hito histórico que marcó definitivamente el rumbo de la política y de la literatura a escala internacional. Convertido el mundo en una comunidad global del tamaño de un pañuelo pero regida por las severas, y en bastantes ocasiones, crueles leyes de la oferta y la demanda y el gran capital, la vanguardia histórica como movimiento internacional habría perecido cuando cambiaron las condiciones sociales, económicas y políticas de las que dependía para existir. Según este autor, la vanguardia latinoamericana en su conjunto continental se difumina cuando la realidad historia del continente se trastoca y hace que aparezcan otros tipos o formas de hacer literatura u otros tipos de vanguardias cuyas características dependen de realidades distintas. Osorio Tejada escribe lo siguiente:

Este proceso de transformación que alimenta un impulso de cuestionamiento crítico y renovador, se extiende por todo el decenio de los años 20. Hacia 1930 es liquidado institucionalmente en la mayor parte de América Latina al consolidarse una alianza política entre los intereses económicos del imperialismo, las burguesías locales y las oligarquías, que, en defensa del sistema afectado por la crisis del 29, recurren al golpe militar y a la represión para consolidar su dominio.

Del mismo modo que la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial había alimentado y creado la coyuntura para el avance de fuerzas renovadoras y reformistas, la crisis económica internacional del 1929 repercute en todo el continente, clausurando una etapa inicial de la contemporaneidad y abriendo una nueva³²⁴.

³²⁴ “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *op. cit.* p. 239.

Siguiendo un esquema distinto pero igual de estático, Juan José Arrom propone 1954 como la fecha definitiva para un cambio generacional en los escritores de la vanguardia latinoamericana³²⁵. Fernández Retamar, al igual que Szabolscsi, sitúa el fin del periodo vanguardista en 1938³²⁶. Klaus Müller-Bergh dice que la vanguardia en sus dos acepciones, vanguardia y posvanguardia, duró hasta principios de los años cincuenta y que hoy día el término vanguardismo continúa tan vigente como antaño³²⁷.

Por otra parte, para los años de la década del treinta, Pablo de Rokha había empezado a publicar sus poemarios de corte político y ya se alejaba del tono y de la dinámica poética, en ocasiones anarquistas, de su primer periodo poético. Entre estos primeros poemarios de línea política se encuentran *Canto de trinchera* y *Jesucristo*. En 1931, se funda la Sociedad de Escritores de Chile, institución importante como referente de la instalación del campo y del sistema cultural y literario chileno. En 1935, Anguita y Teitelboim publicaron la *Antología de la poesía chilena nueva*, donde De Rokha ocupa un lugar central. Para ese año, como señalamos anteriormente, aparecen también *Residencia en la tierra* de Neruda y su revista *Caballo Verde para la Poesía*. Arguye Niall Binns que estos factores significaron la clausura de las vanguardias en Chile y acota que:

Tal vez el éxito de la Antología condujo a una aceptación pública y a la consagración oficial de unos escritores que habían contado siempre con

³²⁵ *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1977.

³²⁶ *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, op. cit., p.154.

³²⁷ “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”, *Revista Iberoamericana*, n. 118-119, enero-junio 1982, pp.167, 170.

*el aura de iconoclastia... Una respuesta al nuevo canon que surgió desde dentro de las vanguardias, en aras de una pureza surrealista muy en línea de André Breton fue La Mandrágora, un grupo surgido en 1938*³²⁸.

Aclara Binns que la rebeldía de Braulio Arenas contra Neruda y la tendencia surrealista de los mandragoristas surgieron con un desfase. En cambio, la antología *8 poetas chilenos*³²⁹ de Tomás Lago establece una ruptura fulminante con el periodo anterior. Junto a Lago, Nicanor Parra y sus propuestas antipoéticas eran la única salida del embotamiento de una poesía estéril, tediosa y arcaizante que se estaba escribiendo. En cuanto a Pablo de Rokha, secunda a Juan Godoy³³⁰ al señalar al autor de *Carta magna de América* como el precursor de la marcha de lo vernáculo hacia lo cósmico haciendo una ruptura real con la poesía del momento. Asevera Binns que esto no significó un retorno al criollismo simple y desgastado sino que supusieron una visión más crítica y profunda del país. Al contrario, según Binns, esto significó una verdadera revolución desde adentro, un cambio desde las bases que encarnó también una denuncia de las injusticias sociales y culturales de las que el poeta era testigo, acusado y parte perjudicada.

Para comprender el surgimiento del segundo respiro vanguardista como fenómeno global en Europa y en América Latina; y en ambas regiones matizadas por la carga política que integró a sus obras, la politización de la sociedad, el compromiso con

³²⁸ “Reivindicación y repudio de la delgada patria: el (anti)nacionalismo en las vanguardias chilenas”, *op. cit.*, p. 127.

³²⁹ Sociedad de Escritores de Chile, Santiago, Universidad de Chile, 1939.

³³⁰ “Breve ensayo sobre el roto”, *Atenea*, 163, 1939, pp. 34-35.

el ideal marxista y con la revolución proletaria mundial, el anticolonialismo y el antiimperialismo estadounidense, no podemos ignorar a los autores, poetas e intelectuales precursores de la vanguardia política del treinta y cuarenta.

En 1924, Breton lanzó su *Primer Manifiesto Surrealista*. De 1930 es el *Segundo Manifiesto Surrealista*. En ambos manifiestos, el creador del surrealismo se decanta por los postulados revolucionarios del partido comunista y de la Revolución Bolchevique en Rusia. También en 1924, Manuel Maples Arce publicó *Urbe, súper-poema bolchevique en 5 cantos*. Estas obras se alinearon desde temprano en la ideología comunista. Por otro lado, a diferencia de estas obras de compromiso revolucionario inquebrantable, en 1926, Jean Cocteau publicó *Le Rappel à l'ordre*³³¹ donde aboga por un retorno al clasicismo, pero ahora de factura moderna. Entre 1929 y 1930 la *Gaceta Literaria* de Madrid declaró la defunción formal del vanguardismo en sus famosas encuestas sobre literatura. Además, la Generación del 27, a pesar de identificarse con las vanguardias y sus lenguajes de ruptura, no dejó de ser un rescate de la tradición y que se constituyó como un círculo con una postura en contra de lo que estos poetas llamaban modas pasajeras³³². Debido a la experiencia de la guerra, en ambas tendencias (retorno a la tradición y compromiso político), está presente una preocupación por el destino del ser humano ante su historia y el devenir de la civilización ante la probable eventualidad de una catástrofe

³³¹ París, Stock, 1926.

³³² César Real Ramos, “El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la Generación del 27”, *Centro Virtual Cervantes*.

de escala mundial, mucho más sangrienta de la que se conocía hasta ese momento y más atroz que la tragedia de la Primera Guerra Mundial.

La propia energía rompedora, innovadora y optimista que cargaban las vanguardias de los diez y los veinte traía consigo las claves de su debilidad, de su caducidad y de su fatalismo pesimista. Los incontables manifiestos con sus ya conocidos ismos, a fuerza de ser considerados ismos, perdían su cualidad de negación y ruptura. Se alejaban de su capacidad de *épater la bourgeoisie*. En un ambiente cultural mediatizado y mercantilista en donde el capitalismo dicta la pauta y el estilo, el mismo gesto rupturista repetido muchas veces se volvió inefectivo y hasta esperado; políticamente hueco, poéticamente tradicionalista, comercialmente rentable, aburrido también. Perry Anderson expone que el mercado funciona como el principio organizador de la cultura y la sociedad pero que, a la misma vez, se le podía ofrecer resistencia³³³.

Si bien es cierto que las condiciones sociales, el acontecer de la política, el mercado y la economía mundial marcan la fecha de expiración de la efectividad de unos recursos literarios y modas poéticas, no es menos cierto que las condiciones subjetivas de recepción de las obras artísticas, tanto las condiciones individuales como las colectivas, pueden indicar el curso a seguir de los movimientos artísticos. Para los años treinta, el ambiente cultural entró en una especie de desilusión, de pesimismo o apocalipsis histórico en el que el futuro se veía sombrío y era urgente hacer algo para evitar la tragedia que se avecinaba. Pasado el entusiasmo de la era de los manifiestos y

³³³ “Modernity and Revolution”, *New Left Review*, n. 144, p. 105.

los ismos, ese sentido de innovación de los primeros grupos vanguardistas finalizó porque lo que proponían ya no cambiaba nada ni escandalizaba a nadie. La vanguardia había pasado a ser parte de la tradición que renegaba y sus recursos ayudaban a perpetuarla como parte de esa tradición que originalmente combatía. De esa forma, los poetas y artistas de vanguardia no iban a ver realizados jamás los anhelos de cambiar el mundo, revertir y eliminar los parámetros de la cultura burguesa, de la que muchos habían salido pero de la que se declaraban enemigos. Así tampoco iban a detener el riesgo de una nueva guerra que, dados los avances tecnológicos y el desarrollo de la energía atómica, se desdibujaba como el fin del mundo. Señala Schopf, haciéndole eco a Mario de Micheli, que esta tendencia de la vanguardia, que estos dos críticos llaman neovanguardia, le hace el juego a la coerción ideológica de la sociedad de consumo y que:

*Parece producir directamente para el mercado y a mediano plazo para los museos (para utilizar una frase de Adorno). La burguesía de hoy prefiere adornar sus interiores con cuadros (y la pequeña burguesía con reproducciones o series pequeñas de grabados), de la neovanguardia o incluso de cierta vanguardia abstracta o surrealista*³³⁴.

Las vanguardias o lo que De Micheli y Schopf denominan la neovanguardia, estaban deviniendo en lo que más criticaban en parte por un factor que, en un inicio, ayudó a consolidarlas. El mercado ahora de dimensiones mundiales junto con el surgimiento de la cultura de masas en la sociedad moderna, que permitieron la democratización del arte, la popularización de la literatura y la propagación de la poesía

³³⁴ *Del vanguardismo a la antipoesía, op. cit., p. 25.*

en las primeras décadas del siglo, impuso un mecanismo en el cual, al integrar el discurso contestatario en su registro, le resta o le elimina lo que pudiera tener de transgresivo y peligroso. Fernando Rosenberg completa el pensamiento de Perry Anderson que indicamos anteriormente e insiste que:

*It is a critical consensus that the reabsorption by advertisement and the market of the avant-garde aesthetic of the fragmentary, the shocking, and, of course, the appeal of the new and permanent change is one of the factors, if not the main one, that emptied some aesthetic techniques of any revolutionary potential*³³⁵.

De Rokha lo expresa en su poesía, ensayos y en las cartas del segundo periodo. Enfocado en este asunto, en una de sus cartas a Vicente Huidobro fechada en junio de 1935, lo acusa de caer en esta dinámica. Le reclama y deja ver nítidamente lo que piensa al respecto:

*...tu arte parece un PASTICHE, es decir, un producto de farmacia, elaborado según las últimas fórmulas de los cenáculos de París del año 10 al 30, un calco, un cliché, un tipo standard de artoide. Que aquel arte es el arte del pequeño-gran burgués ocioso, millonario y viñatero, que se divierte elaborando caligramas, creaciones y jeroglíficos, a costillas del inquilinaje de sus haciendas. Que, adentro de él y a pesar de él, se verifica la quebradura del régimen, la agonía capitalista, de la cual se desprende un dualismo interno, de carácter patológico, expresado en la pelea del bufón y el artista, del histrión y el poeta que coexisten en ti, Huidobro, con predominio de los complejos histriónicos de tu histeria... Y que ella, toda ella, es la bufonada típica, arquetípica de la burguesía viajada, pretenciosa, refleja, que simula la fuerza, la salud racional, el poderío, entre sus polillas y CREACIONISMOS*³³⁶.

³³⁵ *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2006, p. 7.

³³⁶ “Carta al poeta Vicente Huidobro”, *La Opinión*, Domingo 23 de junio de 1935. Cita tomada de Faride Zerán, *La guerrilla literaria*, Santiago, BAT Ediciones, 1992, p. 199; y de www.archivochile.com

Primero Baudelaire con su prólogo dirigido al hipócrita lector³³⁷, luego Mayakovsky con *Una bofetada al gusto del público* (1912) y el grupo dadaísta y los primeros surrealistas se toparon igualmente con esta situación. Ellos declararon que el gran enemigo al cual se enfrentaban los poetas que proponían una ruptura frontal y radical era el público, ese lector hipócrita que condiciona y traiciona la creación del artista. La lucha se transformó para que la sensibilidad estética del público se transfigurase, al mismo tiempo, en una sensibilidad política partidaria de abolir y hacer desaparecer los paradigmas sociales y económicos dominantes que no permiten que se exprese la originalidad creativa. Si no se cambiaban estos preceptos represivos, entonces, era imposible seguir adelante con los anhelos de vanguardia y ruptura.

Ante tal escenario, se concibe un entramado cultural mercantilista similar a un círculo vicioso casi imposible de evadir: se está con el *establishment* o se está en contra. Las oposiciones binarias o antagonismos excluyentes se entronizaron y era impensable, o más bien, mal visto y deleznable, al tomar partido por una causa ideológica, situarse públicamente en las fracturas o en los lugares grises de estas oposiciones. Muchos poetas y artistas se sumaron a la mecánica de lo que se había convertido una vanguardia inofensiva porque se inscribían en un organigrama que les podía llevar a la fama y al reconocimiento popular si renunciaban a la transgresión y se mantenían sumisos ante la realidad de su contexto histórico. Con la reproducción de un procedimiento estilístico

³³⁷ *Les Fleurs du mal*, primera edición, París, Éd. Poulet-Malassis, 1857. La edición definitiva de esta obra corresponde al año 1868.

dado, con la simple articulación de un cliché o, según De Rokha, un tipo standard de artoide, sus obras podían convertirse en un éxito literario al cumplir con una de las expectativas del público pudiente que consumía poesía. Otro grupo de escritores, herederos de la avanzadilla cultural de las épocas anteriores, decidió boicotear esa lógica y optó por radicalizarse y radicalizar el mundo desde sus acciones y creaciones. Tal fue la consideración de De Rokha cuando dio el paso definitivo hacia la vanguardia revolucionaria. Estimamos que los poemas de *Carta magna de América* se insertan en el discurso de la vanguardia poética revolucionaria en el momento en que radicaliza la concepción y los fundamentos que sostenían en esa época la idea de América Latina y de la identidad cultural tanto nacional como continental. El poemario cuestiona y dinamita el imaginario sobre el continente y propone una visión alterna, un sistema que suplante al otro en degeneración y en pleno caos. Frente a esta tendencia, otros escritores que habían pertenecido a la vanguardia, como Borges, renegaron de su procedencia vanguardista y siguieron rumbos, escrituras o poéticas divergentes.

Así las cosas, las formas en cómo se estaban proponiendo las obras de la vanguardia tradicional a finales de la década del veinte no cumplían con la función contestataria y revolucionaria que debían cumplir. La esencia de las vanguardias era justamente lo contrario de lo que estaba sucediendo. Las vanguardias eran manifestaciones de la insumisión y la rebeldía. Su naturaleza era la de decir no, la de ser negación y conciencia crítica, la de lanzarse insumisa a lo inimaginable de lo desconocido. Ferdinando Camon en entrevista con Edoardo Sanguineti afirma que:

Si pour ma part, je parle d'une idéologisation de l'avant-garde, c'est parce que je désire que l'avant-garde, dans la mesure où elle représente,

*virtuellement un mouvement subversif par rapport aux horizons linguistiques de la société bourgeoise devienne conscience de cette qualité subversive virtuelle et travaille avec un contrôle constant de sa conscience politique, pour ne pas tomber dans des vaines illusions ou des erreurs très amers... En réalité, l'avant-garde ne peut qu'être critique, comme l'est toute opération révolutionnaire*³³⁸.

En efecto, el valor de las vanguardias había sido siempre la de entregarse al futuro incierto y movedizo que anunciaba la sublevación. Sin mucho que perder y mucho por descubrir y transformar, los autores comprometidos con el cambio social y político reconocieron en el transcurso de la década del treinta que era el momento indicado para radicalizar el curso de la poesía de vanguardia radicalizando la sociedad y las normas bajo las cuales se producían sus creaciones.

En 1925, Louis Aragon pensaba ya que lo moderno no estaba más en manos de los poetas, estaba ahora en manos de la policía³³⁹. Los artistas y poetas se toparon de frente con la obligación de convertir la vanguardia artística y poética en muchas ocasiones sediciosa en una vanguardia claramente revolucionaria. Para configurarse en la vanguardia poética revolucionaria, había que dictarle el camino a la revolución, desde la poesía decidir el decurso para transformar las normas y estructuras de la sociedad, la economía y la política. Los poetas, artistas e intelectuales europeos y americanos, entre ellos Pablo de Rokha, que se radicalizaron, dedujeron que con sólo *épater la bourgeoisie* no era suficiente. La labor de la primera vanguardia de cambiar la vida y el arte fue necesaria pero ahora, para la nueva vanguardia revolucionaria, se tornó en una tarea

³³⁸ “Pour une avant-garde révolutionnaire”, *Tel Quel*, *op. cit.*, p. 88.

³³⁹ Henri Meschonnic, “Modernity Modernity”, *New Literary History*, v. 23, n. 2, 1992, p. 413.

impostergable subvertir y enterrar el mundo cultural, el estado y el sistema económico burgués que explotaba, saqueaba y marginaba a grandes sectores de la población. Pablo de Rokha, entre otros muchos, vio como paso principal fusionar en una sola ecuación inseparable vida y arte, política y poesía³⁴⁰. El objetivo vanguardista revolucionario sería ahora liquidar a la clase social burguesa decadente, su modelo económico en crisis y, subsecuentemente, eliminar todo el entramado social y cultural burgués-capitalista para ser cabal e íntegramente radicales. Es evidente que la vanguardia entonces no buscaba solamente escandalizar y crear conciencia a los miembros de una clase social conservadora y explotadora de los más débiles. Eliminar a la burguesía y hacer desaparecer sus instituciones y su concepción mercantilista del mundo se volvió un compromiso impostergable. Para la vanguardia poética revolucionaria, la consigna se volvió algo así como *tuer la bourgeoisie* o *tuer le bourgeois*.

Afirmamos pues que el fin de la vanguardia histórica de los años diez y veinte se dio poco a poco a causa de un desgaste de sus procedimientos estilísticos y a que ya eran conocidas sus formas de actuar y de presentarse al público. Los movimientos de vanguardia habían sido asimilados por el sistema cultural que pretendían reformar. La primera vanguardia no terminó debido a que hubo una incapacidad de generar obras novedosas con contenidos críticos o porque fueron incapaces de seguir subvirtiendo los códigos y fundamentos de la institución del arte y de la sociedad. Más que un fin abrupto

³⁴⁰ Este aspecto esencial para la vanguardia revolucionaria fue abordado y elaborado certeramente en Francia a finales de los cuarenta y principio de los cincuenta por el movimiento *Internationale Lettriste*, luego nombrado *International Situationniste*. Estos grupos estuvieron dirigidos por Guy Debord, Isidore Isou y Raoul Vaneigem.

de la primera vanguardia, razonamos y entendemos que hubo una transición paulatina hacia una vanguardia poética políticamente radicalizada y revolucionaria que se valía de su creación -la literatura, la pintura, la poesía, etc.- como sus armas ideológicas predilectas. Funcionarían al estilo de bombas molotov del pensamiento en contra de la cultura. La poética de la vanguardia revolucionaria dejaría ver, mediante las obras de arte, la poesía y otras formas novedosas de expresión, cuál sería el paso a tomar para así colapsar y enterrar de una vez el andamiaje del mundo burgués, la dinámica del capital y las exigencias del mercado. Bajo los parámetros de la poesía de la vanguardia revolucionaria, se levantaría, por fin, un mundo ideal, una utopía, una nueva región imaginada pero realizable y enunciada poéticamente en la cual no habría cabida alguna para los explotadores ni para los explotados.

La dinámica de la modernidad le dictaba a los movimientos de vanguardia que para mantenerse vigentes había que progresar, adaptar y amoldar su rebeldía a las condiciones según pasaba el tiempo y se variaban las condiciones de la realidad. Tenían que ajustar su conciencia y subversión a los cambios para reclamar su pertinencia histórica y lograr sus objetivos. Alfredo Bosi acierta al escribir que:

Las vanguardias no tuvieron la naturaleza compacta de un cristal de roca, ni formaron un sistema coherente en el cual cada etapa refleja la estructura uniforme del conjunto. Las vanguardias se deben contemplar en el flujo del tiempo como el vector de una parábola que atraviesa puntos o momentos distintos³⁴¹.

³⁴¹ “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit. p. 15.

Las vanguardias artísticas y poéticas que buscaban una transformación real en el arte, de la poesía, del mundo y la sociedad en que se producía acoplaron sus protestas a las nuevas condiciones de sus contextos sociales, económicos y culturales. La revolución estética que preconizaban las primeras vanguardias tuvo que dar un paso adelante para que esta revolución ejecutada desde adentro pero en contra de los márgenes del arte y de la cultura funcionara. Siguiendo los preceptos de la Revolución Permanente de Trotsky, la revolución en los paradigmas pragmáticos y estéticos de la poesía tuvo que amoldarse a un nuevo panorama para que, desde la revolución estética y su nueva funcionalidad, accediera a los caminos de la revolución política e ideológica a la que estaba dirigida. En esa transición paulatina hacia las vanguardias radicalizadas, se experimentó una nueva revolución tras la revolución, una sublevación de las vanguardias. Las nuevas vanguardias políticas de carácter radical o vanguardias revolucionarias de los treinta y cuarenta, emanadas y proyectadas desde la revolución estética y pragmática de la avanzadilla cultural de las vanguardias artísticas de los pasados años diez y veinte, asumieron un compromiso inquebrantable con las batallas por el reordenamiento de la cultura, la sociedad, la economía y la política mundial.

Recapitulando; en el plano histórico, la crisis económica del 1929 evidenciaba la vulnerabilidad del capitalismo. La Segunda República Española de 1931 dio una esperanza a los movimientos políticos, culturales, literarios y poéticos de avanzada. Un poco más tarde, la explosión de la Guerra Civil Española en 1936, el ascenso de los regímenes totalitarios (fascismo, nazismo y estalinismo) y la rápida propagación del neocolonialismo y el imperialismo norteamericano pronosticaban una tragedia mucho

mayor a la cual los poetas comprometidos con el cambio social hicieron frente alineándose en la línea de los ideales marxistas de la revolución mundial del proletariado. Los poetas de la vanguardia poética revolucionaria hicieron frente también comenzando a idear nuevas identidades que los alejara del rostro maquiavélico de los opresores capitalistas e invasores imperialistas. En definitiva, el agotamiento de unos procedimientos ya conocidos, los nuevos escenarios económicos, políticos, sociales y culturales obligaron a que en el transcurso de la década de los treinta y los cuarenta, los movimientos literarios vanguardistas europeos y latinoamericanos se revolucionasen a la vez que se reinventaban teniendo como norte la combatividad ideológica y la construcción de un nuevo mundo, un nuevo universo, un nuevo cosmos que sería, en definitiva, un nuevo espacio, un lugar alterno tanto regional como afectivo en el cual asentarse.

IV.2.b. La vanguardia se subleva: Europa

Cuando la revolución estética de la vanguardia poética europea decidió sublevarse por el camino de la vanguardia política y poética revolucionaria, este movimiento estaba al tanto y plenamente consciente que para preservarse como vanguardia debía ser fiel a su historial de insumisión artística. Ya era el momento de que la revolución volviera a rebelarse. Esta vanguardia revolucionaria o segunda rebelión vanguardista europea es heredera de esa avanzadilla intelectual que ya mencionamos que en el siglo diecinueve emigró del campo de batalla al no menos convulso terreno artístico, cultural y literario. Los poetas de la revolución estética del diecinueve promulgaban una revolución de las bases políticas y sociales que los gobernaban. La

revolución estética era a la vez, una rebelión en las relaciones sociales, de la localización de la poesía en su entorno cultural y de su recepción. Baudelaire preconizó en “Perte d’auréole”³⁴² una subversión poética que adquiriría su combustión en las fuerzas sociales que intervienen en la creación del artista. La negación de lo sublime que propone Baudelaire tiene su génesis en la metamorfosis del mundo moderno que le ha arrebatado el halo de la trascendencia al poeta. El poeta se sitúa entonces en la calle y repudia las distinciones. Lejos de estar ajeno al mundo en que se movía y de hacerse poseedor de una cualidad suprema, el poeta renuncia a la glorificación de su condición de poeta y decide ser un ciudadano entre los demás ciudadanos, un poeta entre los demás poetas, un combatiente entre los demás combatientes. Al dejar caer su corona en la suciedad del pavimento, el vate desmitificado es capaz de perderse en la muchedumbre, en la multitud compuesta por sus semejantes, dejarse llevar por sus bajos instintos y entregarse a las pasiones humanas a la vez que marcha por la senda del combate revolucionario. Entre lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente y lo eterno e inmutable, Baudelaire estrena una poesía imposible de disociar de su carga política. Su opción poética resulta en una opción política. Una está inevitablemente amarrada a la otra. La poesía es concebida como una extensión de la sociedad y del entorno en que vivía el poeta. De la misma manera en cómo surgió el compromiso social del poeta moderno a mediados del siglo diecinueve, así debe de ser entendido el compromiso político de Pablo de Rokha al dar el paso hacia

³⁴² *Petits poèmes en prose*, Paris, Éd. Michel Levy, 1869.

la poética de la vanguardia revolucionaria. De igual forma debe ser entendida la poesía que reclamaba su independencia frente a los procesos sociales y políticos.

En este sentido, Marx señaló que el carácter político de la poesía aflora en el debate sobre la autonomía del arte³⁴³. El arte es revolucionario cuando se compromete con las fuerzas liberadoras de la sociedad y no es revolucionario cuando se aísla en sí mismo y no se ocupa en pensar sobre las condiciones en que se crea. Esta definición de la función del arte derivó hacia los planteamientos sobre el arte por el arte en contraste con el arte comprometido. Tales planteamientos no serían comprensibles sin la sentencia de Rimbaud que dictaba que *Il faut être absolument moderne*³⁴⁴. En 1873 ser moderno significaba que el poeta debía sumergirse en el momento y en el lugar en que vive. Pero ser absolutamente moderno conllevaba también ser profundamente anti-moderno, la posibilidad política de renunciar al sometimiento social de la poesía. Toda opción poética redundaba por lo tanto en una elección política sin posibilidad de escape a un espacio apolítico. En Europa, poetas como Paul Claudel o Paul Valéry, siguiendo a Mallarmé, prefirieron las posibilidades inmanentes de la poesía. Bautizada como poesía pura por Valéry, esta se disociaba de sus vínculos con la sociedad para entregarse al placer de contemplarse a sí misma. La modernidad de esta poesía estaba precisamente en la renuncia a la modernidad o a la temporalidad de la cual procedían sus poetas. En palabras de Baudelaire, siguieron el sendero de lo eterno e inmutable o, más bien, escudriñaron

³⁴³ Marx aborda este asunto en sus escritos *Sobre el arte y la literatura*, La Habana, Editora Política, 1965.

³⁴⁴ “Adieu”, en *Une saison en enfer*, Bruxelles, 1873.

lo que de poesía tiene la poesía. No podemos negar tampoco que esta selección es igualmente una acción política porque está situada dentro de un sistema literario dialéctico e indisoluble en el que la selección de cualquiera de estas dos opciones es de por sí una acción trabada en el devenir social de la creación artística dentro de la ordenación de los pilares culturales que la sostienen.

Oscar Wilde reflexionó sobre este asunto en el ensayo *The Soul of Man under Socialism*³⁴⁵. El ensayo del escritor irlandés es un antecedente del pensamiento político de la vanguardia poética revolucionaria europea y nos ofrece pistas para entender de qué forma Pablo de Rokha conjuga su libertad creadora junto con su compromiso revolucionario de corte marxista por una sociedad más igualitaria. De manera premonitrice, Wilde sugiere sobrepasar la dicotomía que se abría entre el arte políticamente comprometido y el arte por el arte. Para esto, el autor se decanta firmemente por un pensamiento anarquista. Para Wilde, la libertad individualidad del artista que ve pasar su existencia sumido en las profundidades de las desgracias de un capitalismo salvaje es valor trascendental y central para la creación poética. Este sistema capitalista opresivo le arrebató al poeta su capacidad creadora porque debe pasar la mayor parte de su tiempo buscando remedios a unas injusticias que jamás lograrían ser extirpadas si se mantuviese ese sistema. Wilde condena la caridad, el altruismo y la filantropía bajo el sistema capitalista porque ve en estas acciones una complicidad con los males que trata de remediar. Ni la caridad ni el altruismo ni la filantropía remedian

³⁴⁵ Londres, 1891.

la pobreza ni el hambre sino que prolongan la vida del mal que los causa. Aunque llenas de buenas intenciones, estas prácticas son parte del mal que hay que eliminar³⁴⁶. El objetivo debería ser, según Wilde, reconstruir la sociedad bajo un modelo en el que fuera impensable el surgimiento de estos males. Esta sociedad debería de llevar al ser humano y al artista a un auto conocimiento y a una iluminación individual. Dice que el socialismo conduciría al ser humano a un individualismo no capitalista y que fomente la creatividad. En este sistema socialista, el ser humano no se tendría que preocupar por los males de los demás y haría posible que el artista desarrollara un arte individual y liberador. En ese arte individualista se expresarían todas las facetas que hacen del artista un ser único pero anclado en su realidad colectiva y social. Entonces, los lazos que unen el arte con la vida se sellarían definitivamente. La elaboración de la utopía rokhiana en las obras *U y Carta magna de América* debe ser comprendida bajo esta perspectiva del escritor irlandés. En un fragmento del poema “Surlandia, pulso del mundo o lamento americano de las colonias”, perteneciente a *Carta magna de América*, se pueden leer y relacionar de forma clara las propuestas de Wilde sobre la filantropía y la creación artística con las reivindicaciones de la poética rokhiana. El poema dice:

*...extrae del hambre hasta las últimas médulas
y arroja el cascarón de los cadáveres a los verdugos de los
pueblos
para que vivan en su máscara;
¡oh! bandidos caritativos, alimentad y organizad al piojo:
¿qué sería de la caridad si no hubiera hambrientos?*

³⁴⁶ En su libro *First As Tragedy, Then As Farce*, Londres, Verso, 2009, el filósofo esloveno Slavoj Žižek recurre al ensayo de Oscar Wilde para afirmar que el problema de la pobreza nunca se podrá erradicar si se sigue el patrón caritativo de mantener al menesteroso y al hambriento vivo pero sin que posea la capacidad de cambiar las condiciones que lo mantienen en la pobreza.

*multiplicad los conventillos y los hospitales, los cementerios y
los hospitales
para que se críen enormes anchos y muchos piojos de piojos
de piojos y con piojosos piojos se mantenga la pie-
dad cristiana;
creen que rugen volcanes y brama el piojo,
el piojo del hambre con hambre criado, el piojo del hambre
del hombre, el piojo del piojo del piojo del piojo del
piojo
el piojo que el Gran Capital Internacional
procrea y gobierna como un gran caballo de espanto conti-
nental-universal encadenado a la Palestina evangé-
licamente petrolera, a la España mediterránea, a la
Grecia eterna del vino y el verde aceite mortal de la
Tragedia³⁴⁷*

Tanto la concepción de Wilde de la caridad como la crítica rokhiana a la filantropía moderna poseen puntos en común que es importante resaltar ya que están presentes a lo largo del poemario *Carta magna de América*. Esto nos hace entender la estrecha compenetración existente entre la vida y el arte y cómo se articula la condena a la explotación capitalista desde la poesía y cómo la cultura se posiciona en la sociedad ante un panorama de desventaja económica para los explotados y marginados en las coordenadas de América Latina.

La relación entre el arte y la vida fue el polo gravitacional en el cual giraron dos de las tendencias poéticas vanguardistas más importantes en Europa durante los treinta y cuarenta. El surrealismo y el futurismo ruso en su retorno al realismo social abogaban por hacer de la poesía y la vida una acción indisociable. De acuerdo con los poetas

³⁴⁷ En 3 poemas por Pablo de Rokha (*Carta magna de América en Antología 1916-1953*), *Arenga sobre el arte*, op. cit., p. 256.

surrealistas y con las teorías del realismo socialista, la poesía y la vida serían una y la misma cosa. El surrealismo francés provino directamente de la desintegración del grupo Dada. Es heredero también del expresionismo alemán. El surrealismo en Francia asume tempranamente un compromiso con los postulados del partido comunista y la revolución proletaria internacional desarrollada en Rusia. Por esto, el surrealismo francés puede considerarse el último de los ismos europeos. Cedomil Goic sentencia que el surrealismo:

Aparece así como el último ismo que conserva y renueva la vitalidad de las revoluciones literarias del primer tercio del siglo XX³⁴⁸.

Walter Benjamin lo catalogó acertadamente como la última instantánea de la inteligencia en Europa.

No obstante, al mismo tiempo lo podemos catalogar como el grupo que inaugura una sublevación de la vanguardia para convertirse decididamente en una vanguardia poética y artística revolucionaria. En 1924, una vez André Breton lanza el *Primer Manifiesto Surrealista*, la revista *La Révolution Surréaliste* y comienza a funcionar el *Bureau de la Recherche Surréaliste*, el surrealismo se distancia del movimiento dadaísta y del expresionismo alemán y sus posturas de destrucción nihilista de la postguerra. Se redirigen a la construcción de un proyecto poético que conduzca al ser humano a la liberación de sus ataduras de clases sociales, políticas y culturales.

³⁴⁸ “El surrealismo y la literatura iberoamericana” en *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 93.

El primer surrealismo proponía una búsqueda experimental y psicológica en donde los procedimientos no abogarían por un anarquismo destructor sino que funcionarían para crear o ir montando un método de conocimiento sobre la sociedad y sus componentes para de este modo lograr un cambio profundo de las bases que gobiernan al ser humano. En 1927, los fundadores del grupo surrealista, Breton, Aragon, Éluard, dieron el salto e ingresaron al Partido Comunista Francés. En 1930, el *Segundo Manifiesto Surrealista* y el cambio de tendencia y de nombre de la revista *La Révolution Surréaliste* por *Le Surréalisme au Service de la Révolution* dejó atrás las búsquedas individuales y psicológicas de la escritura automática. Las propuestas de los encuentros fantásticos en los espacios ciudadanos fueron echadas al rescoldo. El destino, el inconsciente y los procederes de los cadáveres exquisitos que distinguían al artista como un ente poseedor de una psiquis individual no se desecharon pero se relegarían a un segundo plano o tras bastidores. Los surrealistas tendrían ahora como norte la idea de *changer l'homme, changer le monde*, en donde el colectivo liberado y el pesimismo sobre el concepto de la libertad se asentarían o prevalecerían sobre la idiosincrasia y la visión de mundo del poeta. En el *Segundo Manifiesto Surrealista* Breton postula la siguiente consigna combativa y de adhesión a la revolución:

Avant de procéder, toutefois, à la vérification de ces comptes, il importe de savoir à quelle sorte de vertus morales le surréalisme fait exactement appel puisque aussi bien il plonge ses racines dans la vie, et, non sans doute par hasard, dans la vie de ce temps, dès lors que je recharge cette vie d'anecdotes comme le ciel, le bruit d'une montre, le froid, un malaise, c'est-à-dire que je me reprends à en parler d'une manière vulgaire. Penser ces choses, tenir à un barreau quelconque de cette échelle dégradée, nul n'en est quitte à moins d'avoir franchi la dernière étape de l'ascétisme. C'est même du bouillonnement écœurant de ces

représentations vides de sens que naît et s'entretient le désir de passer outre à l'insuffisante, à l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal. Et, comme c'est du degré de résistance que cette idée de choix rencontre que dépend l'envol plus ou moins sûr de l'esprit vers un monde enfin habitable, on conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur à sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon³⁴⁹.

Si en un principio Breton comparó el objetivo de su movimiento con los del esoterismo, ahora los poetas surrealistas se sublevaron y le declararon la guerra a las leyes económicas, a la esclavitud del trabajo, al deber y la responsabilidad de la clase burguesa. Se perfila el surrealismo como una insurrección en contra de la historia y sus injusticias pero proponiendo un modelo político nuevo que comienza mediante un modelo poético renovado basado en el puro pesimismo pero con la vocación inquebrantable por un cambio total.

En 1927 Walter Benjamin explicaba lúcidamente los detalles de la transición del surrealismo hacia el compromiso político y su aversión total a la burguesía de la que provenían estos poetas y su condena al optimismo moralista:

Ganar fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decir que es la más suya. Nada se hace por ella por el hecho de que, como muy bien sabemos, en todo acto revolucionario esté viva una componente de ebriedad. Esta componente se identifica con la anárquica. Pero poner exclusivamente el acento sobre ella significaría posponer por completo

³⁴⁹ Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 73-74.

*la preparación metódica y disciplinaria de la revolución en favor de una praxis que oscila entre el ejercicio y la víspera*³⁵⁰.

Una vez establecida la importancia del principio que dio origen al nacimiento del surrealismo, Benjamin aclara el paso que tuvo que efectuar el movimiento hacia su radicalización política, la cual estaba sujeta a su radicalización poética inicial. Seguimos leyendo a Benjamin:

*Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. Con otras palabras: ¿política poética? "Nous en avons soupé. Todo antes que eso." Nos interesará por tanto aún más un excursus en la poemática de las cosas. Puesto que: ¿cuál es el programa de los partidos burgueses? Un mal poema de primavera... Qué otro es en cambio el aire que se respira en el escrito de Naville, que hace de la 'organización del pesimismo' la exigencia del día... ¿cuáles son los presupuestos de la revolución? ¿La modificación de la actitud interna o la de las circunstancias exteriores? Esta es la pregunta cardinal que determina la relación de política y moral y que no tolera paliativo alguno. El surrealismo se ha aproximado más y más a la respuesta comunista. Lo cual significa: pesimismo en toda la línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél*³⁵¹.

Estas son las mejores palabras para describir la transición que experimentó el surrealismo. El movimiento tuvo que saber extender las fronteras de sus primeras experimentaciones y vestirse con el traje del pesimismo radical para descubrir y adentrarse en el ámbito de la acción política mediante sus obras y creaciones.

³⁵⁰ Walter Benjamin, "El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones II*, Madrid, Ed. Taurus, 1980.

³⁵¹ *Ibíd.*

Por su parte y con el sustrato político definido, Aragon aceptó someter su escritura a la disciplina, control y dirección del partido comunista y, junto con él, muchos otros compañeros poetas surrealistas viajaron constantemente a la Unión Soviética. El surrealismo se asoció a su vez con otros grupos y publicaciones comunistas. Este movimiento devino en una fuerza social al mismo tiempo que una resistencia poética y cultural, individual y colectiva, social y política. Además, la agrupación se vinculó notablemente con Henri Barbusse y su grupo *Clarté* dejando en evidencia su nueva forma de hacer literatura y cómo visualizaban desde ese momento la función de los preceptos que definían la vanguardia.

Empero la caracterización temprana que hace Benjamin del lado político del surrealismo en 1927, debemos aclarar que durante el transcurso de la década del treinta este movimiento se había convertido en una tribuna inquisidora que llevaba procesos disciplinarios y expulsaba a sus miembros por falta de compromiso político y, además, aconsejaba qué libros deberían leerse y cuáles no. De la misma manera y desencantados al ver rumbo de la revolución soviética bajo el mandato de Stalin y las actitudes autoritarias que se implantaban, sus integrantes se fueron alejando del partido comunista y de las órdenes impuestas por el mando dirigente del surrealismo. En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los poetas y artistas que integraban el surrealismo objetaron y optaron por dejar el antiguo continente y sus viejas maneras y refugiarse en América Latina en busca de protección e inspiración. Algunos de sus miembros como Breton, Benjamin Péret y Robert Desnos vieron a este continente y a sus países como

lugares que resultaban ser naturalmente surrealistas o poseedores de una fuerza surrealista de origen natural.

No todas las revueltas de los poetas vanguardistas contra el sistema estético que los habían creado emularon a la rebelión surrealista. Sin embargo, estos no dejaron de ser un grito contra el aparato cultural, social, económico y político en el que se producían. Como señaláramos antes, Jean Cocteau prefirió rebelarse abogando por un retorno a un clasicismo moderno frente a los desmanes del progreso capitalista. También, la generación del 27 planteó rescatar a Góngora del olvido en donde dormía su obra. Tzara no se afilió inmediatamente al surrealismo a pesar de la relación del surrealismo con los dadaístas. Renegó también del futurismo italiano que para ese tiempo se alistaba bajo la ideología fascista. Cuando Hitler subió al poder en Alemania, se decantó rápidamente por un anti-nazismo combatiente.

Por otra parte, tanto los futuristas italianos como los futuristas rusos tuvieron claro desde el principio el carácter político de sus movimientos. Si en los treinta, el futurismo italiano era el brazo cultural de Mussolini, el futurismo ruso fue cobijado por la oficialidad soviética. Como acota Juan José Sebreli, a pesar de sus discrepancias políticas e ideológicas, ambos futurismos mantuvieron contactos artísticos y una admiración y respeto mutuo³⁵². Por otra parte, Ferdinando Camon, en su entrevista con Sanguineti, acota claramente que el futurismo italiano al momento de suscribirse a la

³⁵² Juan José Sebreli, *Las aventuras de la vanguardia, op. cit.*, pp. 258-259. El autor cita varios números de la revista *LEF* en donde se expresa la admiración por Marinetti y el futurismo italiano. Cita también al comunista italiano Antonio Gramsci, en donde elogia el futurismo de Marinetti. Sebreli afirma que el repudio a la sociedad burguesa acerca a los dos futurismos.

oficialidad del fascismo de Mussolini ya no puede ser clasificado como un movimiento de vanguardia³⁵³.

Bajo la oficialidad cultural soviética, el futurismo ruso sufrió una transformación radical. El futurismo ruso estuvo llamado a servir al estado y a la revolución soviética adoptando un nuevo realismo representacional que retratara fielmente la causa socialista y los logros del proletariado conquistados en el nuevo sistema comunista. En 1928, escritores pertenecientes al futurismo ruso crearon el OBERIU, o la Unión del Arte Real. En un principio las presentaciones públicas del grupo OBERIU eran abiertamente provocadoras y no seguían al pie de la letra las directrices del gobierno. En 1930, la centralización estatal de la cultura soviética acabó con los esfuerzos de este grupo. El realismo socialista se imponía dejando poco o ningún espacio para la experimentación o la innovación poética o artística. El realismo socialista proponía un retorno a lo real. Había que volver a la confianza en la capacidad representativa de la poesía. Cuando la primera vanguardia decidió romper con la poesía y el arte del pasado, habían optado por una estética marcadamente anti-representacional. Pero ahora que la poesía se había puesto al servicio del estado soviético, había que enseñarle los logros de la gesta revolucionaria al pueblo liberado de las ataduras de capitalismo. El arte y la poesía se tenían que realizar, entonces, en un idioma y en unos códigos que el pueblo y los trabajadores fuesen capaces de comprender sin dificultad. Para el realismo socialista bajo el mandato de Stalin, el arte debía ser proletario, tratar sobre la vida cotidiana de la gente,

³⁵³ *Tel Quel, op. cit.*, p. 89.

realista y partidario de la revolución y el estado soviético. Bajo estas cuatro consignas artísticas era muy poco lo que le quedaba a los poetas por ofrecer. Mayakovsky y Esenin optaron por el suicidio mientras que otros tantos que se desviaron de estas pautas terminaron en campos de concentración.

Para los surrealistas comprometidos con la acción política, para los futuristas italianos pasados al fascismo de Mussolini y para los futuristas rusos redirigidos al realismo socialista, el ideal reivindicado por los dadaístas de hacer de la vida una obra de arte se había alejado y era ya sólo en un eco lejano. El arte debería mostrar la realidad de la vida y los logros de la revolución comunista. No obstante y a pesar del rumbo tomado por estos tres grupos fundacionales de la vanguardia histórica europea y, posteriormente, a pesar también de la fatalidad provocada por la Segunda Guerra Mundial, la vanguardia revolucionaria en ese continente se negaba a concluir. Una vez acabada la guerra en 1945, la vanguardia revolucionaria pasó a manos de los letristas de Isidore Isou, luego transformados en la Internacional Situacionista por Guy Debord.

No podemos olvidar tampoco que la vanguardia revolucionaria fue reivindicada desde antes de esta guerra por los poetas del grupo de *la négritude*. Procedentes del Caribe francés y de las colonias francesas en África, estos poetas se relacionaron desde temprano con los surrealistas franceses. Estos abogaban por la descolonización y por el rescate de la identidad negra, desde siempre explotada y teñida de sangre. Querían darle voz, poetizar una realidad, una experiencia de segregación y marginación que había sido siempre silenciada. Poetas como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor y Léon Gontran Damas llevaron a su poesía las propuestas de una lucha tanto política, anticolonial y de

identidad. Primero en la revista *Légitime défense*, luego en *L'Étudiant noir* y posteriormente en sus obras, abogaban por romper las cadenas que todavía los esclavizaban. La poesía sería el eje desde donde se presentaría y se representaría al ser humano y todos sus contornos. Querían, desde ahí, desde la poesía, comenzar una vida nueva, inaugurar unos nuevos paradigmas de libertad e igualdad. Estos poetas de expresión francesa sirvieron de nexo entre la vanguardia revolucionaria europea y la vanguardia revolucionaria que se desarrollaba en América Latina para la década de los cuarenta. Ambas aspiraban a la descolonización del ser humano y de la poesía mediante su expresión artística y lingüística. Para el propósito de nuestro trabajo, es conveniente señalar la importancia del coloquio surrealista realizado en Port-au-Prince en 1945 en el que participaron Breton, Wilfredo Lam y Aimé Césaire. Esta reunión evidencia tanto la influencia del surrealismo en América Latina así como los reclamos identitarios realizados desde los múltiples ángulos de la producción cultural en América.

Por otra parte, para la comprensión de la vanguardia revolucionaria en Europa, no podemos dejar de mencionar el rol significativo que jugaron Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Ambos fueron pensadores y escritores cruciales para la entender la relación entre la política y la literatura a partir de los años cuarenta y, sobre todo, luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial. Los dos redefinieron la interconexión entre las creaciones artísticas, literarias y los presupuestos filosóficos con las causas revolucionarias, las ansias de liberación del ser humano, la ideología marxista y el comunismo.

IV.2.c. La revolución tras la revolución: América

Como en Europa, durante la década de los treinta y los cuarenta, la vanguardia en América Latina experimentó una segunda revolución, una nueva revolución tras la revolución. La primera vanguardia histórica se asumiría, entonces, como una vanguardia que serviría como un arma para derribar el sistema político y liberarse de las cadenas sociales, económicas y coloniales que lastraban al continente a la explotación, a la usurpación de sus bienes, a la asimilación social y a la usurpación cultural. La vanguardia latinoamericana se rebeló pasando a ser una vanguardia revolucionaria comprometida con la liberación del ser humano. Tenía como objetivo construir una sociedad igualitaria, en la que predominara un sentido de pertenencia genuino y en donde se pudiera levantar una nueva identidad y unas nuevas reglas en un nuevo continente en los cuales se erradicarían los viejos prejuicios, que desde los tiempos de la colonización europea, habían imperado. Esta nueva identidad serviría para articular un sistema expresivo y cultural que estuviese fundamentado en las coordenadas de la idiosincrasia latinoamericana. Se puede decir, además, que prevaleció en estas vanguardias el mismo principio de liberación estética y expresiva que encauzó a las primeras vanguardias.

Cabe anotar, por otra parte, que los movimientos poéticos de vanguardias, en América como en Europa, fueron plurales y muy diversos. No podemos indicar que la vanguardia revolucionaria latinoamericana fuera sólo una expresión homogénea y monolítica, sino un movimiento multifacético e híbrido que albergó muchas y diversas vanguardias poéticas de diversos registros, tendencias y gustos. Todas ellas tenían en común que, por el hecho de pertenecer al cuño de la vanguardia revolucionaria, hacían

de antemano un reclamo político y de identidad. La cualidad de centrarse en su núcleo político une a todas las corrientes vanguardistas en un colectivo amplio y de proyección internacional, pero a la vez imantado, definido y centrado en su injerencia histórica, social y cultural que les otorgaba situarse en el centro de sus contextos precisos. Los diferentes entornos y contextos en que se produjo esta poesía combativa le confiere relevancia y coherencia a sus posicionamientos ideológicos. Por esto, la misma condición política acabó siendo uno de los elementos unificadores de las vanguardias revolucionarias en América Latina. Si bien señalamos que Bosi argumentaba que la vanguardia era plural y heterogénea, expone seguidamente que:

Pero una visión que persiga modos y ritmos diferentes no deberá, a su vez, disfrazar la imagen de otra unidad, sufrida y obligadamente contradictoria: la unidad del amplio proceso social en que se gestaron nuestras vanguardias. Las diferencias entre el movimiento a y el movimiento b, o entre posiciones del mismo movimiento, sólo son plenamente inteligibles cuando se logra aclarar por dentro el sentido de la condición colonial, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante, de una identidad originaria y original³⁵⁴.

En el nuevo continente, la denominación común del colonialismo desembocó en la rearticulación o en la promulgación de una identidad alterna al canon europeo que fuera capaz de recoger la diversidad de la experiencia americana. Constatamos, sin lugar a dudas, que con la diversidad de las vanguardias poéticas aparecen unas coordenadas políticas imposible de borrar ya que son intrínsecas a todo acto poético, literario y

³⁵⁴ “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, *op. cit.*, p. 15.

artístico confeccionado bajo la razón dialéctica de la modernidad. No obstante, debido a la extensión que recoge este rasgo de unidad y de singularidad política, destaca el espectro de reivindicaciones que empuñaron estos movimientos.

Las vanguardias poéticas en América cubrieron el vasto registro ideológico de la época. Aparecieron vanguardias de todas las tendencias y denominaciones: fascista, comunista, anarquista, socialista, sindicalista, individualista, negrista, indigenista, entre muchas otras. Hubo una pluralidad de vanguardias que se reafirmaban como catalizadores por un cambio social y como enterradoras de las estructuras políticas arcaicas. Estas adquirirían su pertinencia en el devenir histórico y social de la región. Bosi las llama vanguardias enraizadas. Este enraizamiento es lo que les faculta a las vanguardias americanas a encontrar, en su propio suelo, los materiales necesarios para devenir en vanguardias revolucionarias comprometidas con su condición latinoamericana. Es pertinente aclarar que el enraizamiento de las vanguardias revolucionarias latinoamericanas no supone supeditarlas a un corte naturalista. Una vez más, en ese aspecto se definen como de corte político y social y en aras de una transformación. El enraizamiento del poeta de la vanguardia revolucionaria latinoamericana lo sitúa en una visión crítica de su realidad, un mirarse a sí mismo y un cuestionamiento que lleva a una rebelión contenedora de sus peculiaridades más inmediatas, pero puestas en relación con su realidad histórica global. La rebelión estética o renovación lingüística pasaría primero por el cuestionamiento social y en coordinación con su realidad histórica, cultural e individual.

La radicalización ideológica de la poesía latinoamericana de los años treinta y cuarenta produjo notables oposiciones que tenían que ver con la concepción de la creación poética y la función social que debía desempeñar. La dicotomía entre la poesía pura y la poesía *engagée* (o poesía comprometida políticamente) que tomamos en consideración en la vanguardia revolucionaria europea también dejó su huella en la poética latinoamericana. No obstante, adquirió unas características propias que reflejan los argumentos del debate político-cultural que se estaba dando en esos tiempos entre los poetas latinoamericanos. La oposición entre la poesía pura y la poesía comprometida estuvo liderada, entre otros, por Pablo Neruda y César Vallejo. En “Sobre una poesía sin pureza”, Neruda ansía entrelazar de forma permanente la poesía con la realidad material del ser humano. Exalta la creación que se vincula directamente con las creaciones humanas y sus impurezas frente a una poesía falsamente lírica y enajenada de la condición humana. Según Neruda, el torturado poeta lírico debe reconocer las impurezas de lo humano porque es allí donde radica la grandeza de la poesía y no en la exquisitez de la finura y la elegancia poética. Declara:

*Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos... Quien huye del mal gusto cae en el hielo*³⁵⁵.

³⁵⁵ *Caballo Verde para la Poesía*, n. 1, oct. 1935.

Por su parte, en “Contra el secreto profesional”³⁵⁶ Vallejo hace un ataque a las implicaciones del texto *Le Secret professionnel*³⁵⁷ de Jean Cocteau. Sin embargo, más que dirigirlo en contra de Cocteau, en el artículo hay un lamento o rabia por el estado de la poesía latinoamericana y acusa agresivamente a la generación de poetas a la cual pertenecía de ser los causantes de la debacle poética. Se pueden interpretar las palabras de Vallejo como una crítica a sus compañeros de letras por ser unos colonizados y asimilados a la cultura y poesía europeas. De acuerdo a sus principios, esa actitud es deleznable y representa una acción canalla, baja y miserable. Dice el poeta peruano que:

*La actual generación de América no anda menos extraviada que las anteriores. La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, hecho de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años*³⁵⁸.

Fustiga a los poetas latinoamericanos de vanguardia por seguir los derroteros de una poesía artificiosa y extranjerizante. Critica a Neruda, Maples Arce y Borges por no diferenciarse de sus homólogos europeos como Reverdy o Tzara y por no involucrarse en la formulación de una poesía autóctona y de raíces propias. Escribe Vallejo que:

*Hoy, como ayer, los escritores practican una escritura prestada. Hoy, como ayer, la estética –si así puede llamarse esa simiesca pesadilla de los escritores de América- carece allá de fisionomía propia*³⁵⁹.

³⁵⁶ *Varietades*, 1001, 7/5, 1927. Posteriormente, el título de este artículo le dio nombre al libro *Contra el secreto profesional*, en donde se reúnen textos diversos de Vallejo que datan de 1923 a 1929.

³⁵⁷ París, Stock, 1922. Publicado nuevamente en *Rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926.

³⁵⁸ César Vallejo, *Varietades*, op. cit.

³⁵⁹ *Ibíd.*

Sin embargo, Vallejo al igual que Neruda, defendió un arte, una poesía y un pensamiento que estuviese ligado a la realidad material e histórica en la cual se producía. En “Función revolucionaria del pensamiento”³⁶⁰, Vallejo afirma que la materia del pensamiento transformador está en las cosas y hechos de presencia inmediata, en la realidad tangible. Según Vallejo, el intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida de carne y hueso y sus obras son vitalistas y terrestres. El arte y la poesía puros no son otra cosa que astrología, cosmogonía y *masturbaciones* abstractas sin sentido. El reino del intelectual y del poeta revolucionario es un reino de este mundo. O siguiendo el espíritu de la comparación vallejana: un espacio único de fornicaciones concretas con el sentido de cambiar la realidad que tanto aterra.

Vallejo es, justamente, un poeta seminal para la radicalización de la vanguardia revolucionaria y primordial para la comprensión cabal de la evolución de la poética rokhiana efectuada en *Carta magna de América*. En 1923, luego de publicar los poemarios *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), Vallejo se mudó para Europa. En 1928 viajó por primera vez a la Unión Soviética y es allí donde se identificó con el ideario marxista de la revolución socialista y donde se decantó definitivamente por una fuerza poética revolucionaria capaz de transformar el devenir del ser humano, capaz de entregarse a la revolución mundial sin contemplaciones ni miramientos. Por decirlo de alguna manera, quiso que los suyos fueran poemas que se dispararan como se disparan las balas cuando se hace la revolución. Esta decisión que Vallejo tomó de pasar de una

³⁶⁰ En *El arte y la revolución*, Lima, Editora Perú, 1992.

poesía vanguardista como la que escribió en *Trilce* hacia una poesía comprometida con la violencia revolucionaria y poética, llevó al poeta a condenar a los poetas que se identificaban con la primera vanguardia literaria. Vallejo renegó de toda poesía que considerara sensiblera, cursi, distante o carente de carácter. *Poemas humanos*³⁶¹ y *España, aparta de mi este cáliz*³⁶² son las obras que muestran el sustancial aporte vallejano a la poética de la vanguardia revolucionaria. Podemos apreciar la articulación de la vanguardia revolucionaria en el poema “Otro poco de calma, camarada” de *Poemas humanos*:

*Otro poco de calma, camarada;
un mucho inmenso, septentrional, completo,
feroz, de calma chica,
al servicio menor de cada triunfo
y en la audaz servidumbre del fracaso...
Necesario es que sepas
contener tu volumen sin correr, sin afligirte,
tu realidad molecular entera
y más allá la marcha de tus vivas
y más acá, tus muertas legendarios...
Anda, no más; resuelve,
considera tu crisis, suma, sigue
tájala, bájala, ájala*³⁶³

³⁶¹ París, Editions des Presses Modernes, 1939. Los poemas de esta colección fueron escritos durante los años de 1930 a 1937. El libro fue publicado póstumamente y la edición estuvo a cargo de Georgette Vallejo, viuda del poeta.

³⁶² Publicado póstumamente por los soldados de republicanos en la imprenta de la abadía de Montserrat, 1939. Los poemas de *España, aparta de mi este cáliz* fueron incluidos en la edición de *Poemas humanos*, 1939, hecha por Georgette Vallejo en París. En 1940, el amigo del poeta, Juan Larrea publicó en México esta colección con el subtítulo *Profecía de América*, Editorial Séneca.

³⁶³ *Obra poética completa*, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968, p. 252.

Por otro lado en “Himno a los voluntarios de la república”, poema que abre *España, aparta de mí este cáliz*, se lee:

*Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al que bien, que venga,
y quiero desgraciarme*³⁶⁴

Más adelante, en otro poema dice: *Solía escribir con su dedo grande en el aire:*
/ « ¡Viban [sic] los compañeros! Pedro Rojas »³⁶⁵. Es claro que los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* tienen como punto neurálgico los acontecimientos de la Guerra Civil Española y están comprometidos con las causas del bando republicano. Mientras, *Poemas humanos* está marcado por los sucesos históricos acaecidos en esas fechas. En estos poemas se articula la noción de una sensibilidad poética que se alinea con las ansias revolucionarias.

En los ensayos “Poesía Nueva”, “Literatura proletaria” y “Autopsia del surrealismo”, entre otros, se pueden apreciar las ideas de Vallejo sobre la función de la vanguardia poética revolucionaria, el papel que debe seguir la literatura comprometida y su condena a los poetas que se han mantenido bajo el modelo ya conocido de la primera vanguardia. *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución* muestran la

³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 339.

³⁶⁵ “III”, *op. cit.*, p.350.

complejidad del pensamiento de Vallejo sobre la relación entre la poesía y el compromiso político e ideológico.

En la misma onda de Vallejo se situaba Mariátegui. En el ensayo “Arte, revolución y decadencia” Mariátegui señala que:

*En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o a un cuadro valor de arte nuevo*³⁶⁶.

Según Mariátegui, el arte burgués y la civilización capitalista están en crisis y esto significa la inevitable disolución de su arte. El artista revolucionario tiene en sus manos darle muerte al espíritu burgués y eliminar todo lo que pertenezca a esta clase social. El artista revolucionario y el poeta de la vanguardia revolucionaria preparan las herramientas o los códigos de una poesía para un orden nuevo que está por venir cuando caiga el capitalismo. En la crisis, estos artistas componen los elementos del arte nuevo que vendrá. Mariátegui acota lo siguiente:

*El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no –esto es lo de menos-, del absoluto de su época*³⁶⁷.

Mariátegui expresa con nitidez el espíritu predominante y la consigna que dirigió a la poética de la vanguardia revolucionaria en América.

³⁶⁶ *Amauta*, n. 3, 1926.

³⁶⁷ *Op. cit.*

La dicotomía postulada por Mariátegui entre revolución y decadencia junto con los enfrentamientos mantenidos por Neruda y Vallejo entre poesía pura y poesía comprometida complementan otra serie de oposiciones que se insertaron en la poesía latinoamericana de los años treinta y cuarenta. Entre estas oposiciones, que también se manifiestan en la poesía rokhiana de este periodo, se encuentran: nacionalismo / cosmopolitismo; centro / periferia; tradición / modernidad. La tensión entre estos polos, que contemplamos como opuestos excluyentes, se debió en parte a la radicalización del discurso cultural que se intensificó durante el comienzo de la década del treinta.

La politización del mundo intelectual y de la cultura en América Latina estuvo influenciada fuertemente por la teoría dialéctica del marxismo. En parte también, esta teoría contribuyó para que estas divisiones prevalecieran sobre otros discursos de carácter polifónico o para camuflar las polarizaciones habituales que emanan de la creación artística. Empero, los dualismos u oposiciones binarias del discurso cultural y poético de los treinta y cuarenta en América quedaron relativizados o minimizados, precisamente, de cara a la autonomía de la esfera estética que en sus orígenes logró conquistar la vanguardia. En Chile, este fenómeno de la relativización de los polos quedó evidenciado con la publicación de la antología *8 nuevos poetas chilenos*³⁶⁸ preparada por Tomás Lago en 1939. En esta antología se incluyó a Nicanor Parra. Es conveniente resaltar que, sobre esta antología, Parra escribió una pequeña reflexión que tituló “Poetas de la claridad”. Aquí Parra plantea que esta nueva poesía que ahí se presentaba,

³⁶⁸ Sociedad de Escritores de Chile, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1939.

correspondía a una poética de la luz, iluminadora de sus contornos y finalizaba el artículo con la siguiente aclaración sobre la antipoesía como creación polifónica e híbrida:

El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista –surrealismo criollo o como queráis llamarlo- debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético³⁶⁹.

Por supuesto, no podemos ignorar que en las vanguardias revolucionarias latinoamericanas seguía vigente el principio de libertad estética y de libertad en la creación poética. En una poesía que aboga por una libertad creativa plena y al pasar, de esta forma, a un universo poético de significaciones infinitas, son pocas las dicotomías que sobreviven. El verso y el reverso se confabulan para insembrar un universo de posibilidades ilimitadas como lo es, sin lugar a dudas, la diversidad de la expresión americana según la concibió el cubano José Lezama Lima³⁷⁰, quien fuera contemporáneo a Nicanor Parra.

La comprensión de la vanguardia revolucionaria latinoamericana estaría incompleta, como lo advirtiera Parra en su reflexión, si no se atiende la influencia que tuvo del surrealismo en territorio americano. En este sentido, el texto *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* de Breton, Rivera y Trotsky y datado en México el 25 de julio de 1938 es fundamental para unir los lazos que emparenta la vanguardia

³⁶⁹ “Poetas de la claridad”, *Atenea*, n. 380-381, 1958, p. 48.

³⁷⁰ *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

revolucionaria europea con la latinoamericana. Este manifiesto nos indica también claramente las divergencias entre ambos movimientos y en qué medida la vanguardia revolucionaria latinoamericana se reivindicó como un fenómeno autónomo e independiente de las directrices foráneas. El texto posee varios puntos cruciales para entender el posicionamiento ideológico y político de la vanguardia revolucionaria. En el texto resaltan igualmente unas evidentes contradicciones. Primero, los autores lanzan una advertencia internacional contra la amenaza de guerra que representa el nazismo y el fascismo. Advierten también de la peligrosidad del régimen totalitario de la Unión Soviética bajo la dirección de Stalin. No obstante, sobre estos dos asuntos, en el manifiesto resalta la defensa de la libertad creativa del artista dentro de la encrucijada en que se hallaba el mundo contemporáneo. Más que una adecuación a un sistema ideológico o su fidelidad a unos procesos de institucionalización, el artista revolucionario debería resistirse a perder la conexión con la realidad en la que vive. Pero, contrariamente, su trabajo importa sólo en la medida que pueda ajustarse a los designios revolucionarios. Llegado ya a su edad adulta, como lo apuntara Mariátegui, el surrealismo se ha inscrito a un partido y se ha afiliado a una doctrina. No así, los autores se obstinan en creer que el artista debería abolir fronteras tanto personales como políticas para lanzarse al ruedo de la revolución. El manifiesto dice:

El verdadero arte, es decir, aquel que no se satisface con las variaciones de modelos preestablecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre y de la humanidad, no puede dejar de ser revolucionario... reconocemos que únicamente una revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura. ...establecer y asegurar un

*régimen anárquico de libertad individual. Ninguna autoridad, ninguna constricción, ni la más mínima traza de órdenes*³⁷¹.

Paso seguido, estas palabras quedan contradichas cuando se apunta lo siguiente:

*Consideramos que la tarea suprema del arte en nuestra época es la de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. Sin embargo, el artista puede servir la causa de la lucha emancipadora solamente si está compenetrado subjetivamente de su contenido social e individual... El propósito del presente manifiesto es encontrar una base que permita la reunión de todos los artistas revolucionarios, para servir a la revolución con los métodos del arte y defender la libertad misma del arte, contra los usurpadores de la revolución*³⁷².

El manifiesto pone en evidencia las contradicciones en que entró el surrealismo revolucionario de entreguerras. A pesar de reclamar un arte revolucionario independiente, como lo consigna su título, el sujeto poético revolucionario que promulga nunca llega a liberarse a través del arte. El sujeto está sujeto a las órdenes de su orden. En realidad, el surrealismo que persiste en estas líneas evoca todavía una libertad surgida del mito del romanticismo sobre el ser humano. Es, en definitiva, una libertad romántica e idealista que coloca la idea de la revolución por encima del poeta real que siente y padece su creación y su revolución personal e individual³⁷³.

El manifiesto nos indica, a su vez, cuán alejadas estaban estas propuestas surrealistas de la vanguardia revolucionaria latinoamericana y, en general, de la poesía

³⁷¹ *Partisan Review*, 1938, pp. 49-53.

³⁷² *Op. cit.*

³⁷³ El libro de Michael Löwy, *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationist, Utopia*, Austin, University of Texas Press, 2009, explora esta relación entre los mitos románticos sobre el ser humano y la libertad con el anticapitalismo, la revolución marxista y el surrealismo.

y la literatura que se estaba desarrollando en aquellos tiempos. Antes de que Borges y otros escritores arremetieran contra las contradicciones y las imposiciones que el manifiesto pretendía llevar a cabo, hubo en América Latina un surrealismo latinoamericanista *avant la lettre*. Bien entendido, entre ellos se encontraban Pablo de Rokha y César Vallejo. Por su parte, el también peruano César Moro estuvo involucrado en el surgimiento del movimiento en Europa. Pero, al momento de dar el paso hacia la poética de la vanguardia revolucionaria, tanto Vallejo como De Rokha reafirman la independencia de sus poesías ante la influencia foránea. Antes que nada y sobre todo, las vanguardias revolucionarias de estos dos poetas estaban focalizadas en la defensa de su idiosincrasia y la singularidad cultural y poética latinoamericanas.

En *Carta magna de América* se expresa una vanguardia poética revolucionaria porque el poeta establece una defensa y una rearticulación de la realidad latinoamericana desde su creación poética. El poeta ahí se rebela contra toda imposición extranjera. Para La Mandrágora chilena como para los surrealistas mexicanos, la influencia europea había pasado a ser, como ha señalado Ana Pizarro, un eco lejano. Pese a esto, no podemos desdeñar que la articulación del nuevo discurso identitario que se estaba fraguando en otras partes del continente, como lo fue en el Caribe, con el cual la poética que surge en *Carta magna de América* guarda conexiones y similitudes.

En la región caribeña, la vanguardia nunca se vio dissociada o extirpada de su núcleo social y político. Sobre todo en Cuba, la *Revista de Avance* y el grupo *Orígenes* consideraban la práctica de la política como una disciplina que transcurría primero por la literatura y la poesía. Desde allí, la vanguardia convertida en revolucionaria se

hermanó con las propuestas de *la négritude* y con el surrealismo. Como indicamos antes, no debemos pasar por alto que, en sus comienzos, *la négritude* se vinculó directamente con el surrealismo. Percibimos que esta hermandad sucedió, entre otros, con los proyectos literarios *Ecue-yamba-o!*³⁷⁴ y *El reino de este mundo*³⁷⁵ de Alejo Carpentier. En Puerto Rico, se materializó con el poemario *Tun tun de pasa y grifería*³⁷⁶ de Luis Palés Matos.

Tenemos que resaltar, por lo tanto, que el espíritu nuevo de la poética radical en América Latina se distinguió por sus deseos de hacer una poesía nueva con un lenguaje nuevo por un hombre nuevo en un país nuevo. Más allá de una vanguardia que llevase una revolución en el terreno de lo simbólico y quedarse sólo como una rebelión estética, como argumenta Raúl Bueno³⁷⁷, la vanguardia revolucionaria quería llevar a cabo su revolución en el terreno de la realidad concreta, con creaciones concretas, contantes y sonantes, situadas en la esfera de las relaciones sociales y en el imperio del poder político. El universo había que bajarlo a la tierra y las utopías, tantas veces soñadas, había que realizarlas de una vez y por todas, adquiriendo el poder político del que estos artistas y poetas carecían. La condición humana y la creación poética en América Latina se veían como un todo integrado, lo único que, para que la vanguardia poética revolucionaria lograra surgir verdaderamente como una nueva expresión, había que refundar, en un

³⁷⁴ Madrid, Editorial España, 1933.

³⁷⁵ México, Iberoamericana, 1949.

³⁷⁶ San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1937.

³⁷⁷ “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, *op. cit.*

principio, al ser humano, a su lenguaje, al país y a la sociedad en donde vivía y adquiriendo a la vez el poder político para lograrlo. En definitiva, crear un nuevo continente, una nueva América Latina pero desde la articulación de su discurso y su poética. La libertad estética y creativa del americanismo que se cuajaba dependía de la libertad política y del proyecto ideológico libertario del cual surgiera y que fuese capaz de esgrimir. Insertada en la idea de hacer un nuevo país para hacer una nueva poesía, América Latina deviene así en un proyecto de construcción social que tiene su punto de partida en la actividad crítica y revolucionaria de la poesía, la creación poética y de la literatura y el arte en general. El espíritu nuevo y su nuevo lenguaje contenían también un espíritu revolucionario con conciencia histórica y continental.

Aunque ya en nuestros tiempos la experiencia nos ha enseñado que no sucede de esta forma, en aquel momento se daba por sentado que al eliminar las formas antiguas de gobierno, caerían simultáneamente las formas antiguas de expresión poética y facilitarían la configuración de un mundo alejado de la decadencia y la explotación. Esto significaba una especie de recuperación, reconquista o contra-conquista del territorio perdido en donde el poema se convertiría en un documento personal pero, al mismo tiempo, un documento social que emana y se lee como referente de una cultura y una sociedad que lo contiene. Si hay una nueva sociedad, un nuevo país y un hombre nuevo, por consiguiente, habría como resultado una poesía nueva que exprese esa novedad. Hay que remarcar que estas posturas anticoloniales y las poéticas de descolonización del continente se dieron en el marco del surgimiento de los grupos armados revolucionarios

que combatían la presencia norteamericana en América Latina. Fueron coetáneos o un poco anteriores a las ideas revolucionarias de Franz Fanon y Albert Memmi.

Postulamos ahora que, como sucedió con la primera vanguardia o vanguardia histórica, las vanguardias revolucionarias europeas y latinoamericanas finalizaron con una gran crisis global, esta vez provocada por la Segunda Guerra Mundial. También, su fin lo dictó un cambio profundo de sensibilidades. La conclusión de esta segunda guerra propició la reestructuración progresiva del entramado social y cultural a nivel macro. Se empezaba a delinear una era pos-industrial o un capitalismo en su fase avanzada que requería dejar a un lado antiguas pautas y viejas formas de conocimiento y de creación poética. Esta reorganización que adquirió como símbolo la masificación de los medios de comunicación, sobre todo el de la televisión, el uso masivo del automóvil y la consecuente planificación suburbana, tuvo su auge climático para la década 1950. Mientras se llevaba a cabo esta transición, se luchó por la conquista de la independencia de las colonias de los países europeos en África. Eventualmente, se implantó un régimen poscolonial o, más bien, se globalizó la dinámica neocolonial empezada por Estados Unidos e Inglaterra en América Latina décadas atrás. El liberalismo definió el carácter, el perfil y las posturas de muchos políticos en las relaciones internacionales. En esta globalización, ventajosa para los países desarrollados, las naciones en vías de desarrollo o bajo el dominio del poder del gran capital transnacional, entraron en el debate de la identidad nacional bajo el mando de unas fronteras culturales cada vez más laxas y movibles.

Sostenemos que la publicación tardía para la vanguardia revolucionaria latinoamericana de *Arenga sobre el arte* y *Carta magna de América* en 1949 clausura las posibilidades de este movimiento poético, literario y artístico. De ahí en adelante, las condiciones contextuales, sociales y culturales, que permitieron el surgimiento de esta obra como de la vanguardia revolucionaria cambiaron drásticamente; las sensibilidades para esa fecha difirieron sustancialmente de las sensibilidades que predominaban en el periodo que antecedió a la Segunda Guerra Mundial. El mundo ya era otro y la trinchera poética estaba solapada, eclipsada y poco servible. *Carta magna de América*, además de reconocer que la vanguardia revolucionaria que postula encara su expiración, sugiere un mapa identitario continental para entrar a la segunda mitad del siglo en donde los límites cada vez son más confusos. Mientras desmonta los restos de la vanguardia revolucionaria, articula una especie de brújula *a priori*. Logra confeccionar una guía o una carta magna para orientarse por la región en los años subsiguientes. Esta carta magna elabora también algunos de los códigos para la lectura de la obra rokhiana posterior. Después del lema *tuer la bourgeoisie, tuer le bourgeois* adoptado por las vanguardias de los treinta y cuarenta, a la poesía latinoamericana radicalizada y a la obra rokhiana les quedó como tarea aceptar que no había muerto que enterrar. No sólo no había muerto que enterrar, sino que el sistema capitalista internacional globalizado se tornó más agresivo y homogeneizador, más fuerte y fagocitador. La nueva empresa cultural capitalista globalizada absorbía y trataba de borrar las diferencias e implementaba controles de calidad y métodos de censura previa para evitar los sobresaltos del poder y los posibles nexos con el enemigo comunista. Los poetas procedentes e influenciados

por la vanguardia radical, por supuesto De Rokha entre ellos, respondieron asomando su envejecido rostro en el espejo para contemplar lo que quedaba de sí y de los suyos. Muchas veces era poco o nada lo que quedaba. Al verse (o al no verse) terminarían de armar el repertorio de las múltiples identidades que conformaban sus maltrechas voces. Se enfrentarían así, casi sin fuerzas y desanimados, como sucedió con De Rokha, a los desafíos culturales impuestos por el capitalismo avanzado o pos-industrial de la segunda mitad del siglo veinte.

IV.3. TERCER PERIODO: 1951-1968

El tercer periodo de la creación rokhiana está determinado por el sufrimiento causado por la pérdida de Winétt, la mujer amada de Pablo de Rokha. El duelo poético por la muerte de la figura de Winétt está secundado por una gran crisis existencial y por otra gran crisis en los postulados de la era moderna, sus formas de hacer arte y la manera de entender la producción artística. Podemos constatar que el contenido social, la carga política, las críticas al sistema económico capitalista y algunas propuestas poéticas del primer y segundo periodo continuaron empleándose, pero la poesía rokhiana las retomó desde una perspectiva distinta a la vez que adquiría nuevas características y se adaptaba a los cambios de la vida del poeta y a los cambios geopolíticos, ideológicos y tecnológicos que se sucedían. La imagen de la voz del poeta macho, aguerrido, fortachón y combativo es ahora la voz quebrada, opaca y temblorosa de un anciano que siente que ya se le fue su tiempo. La voz poética ha adquirido una sensibilidad que constata que las fronteras de los mapas y las delimitaciones de la cultura en la que vive no concuerdan con las fronteras que se delinear en su recuerdo ni con los que circundan límites en su proceder poético.

El poeta ha entrado en el momento de purgar el dolor por la muerte de su esposa y su hijo Carlos. También, debe purgarlo por los suicidios de su otro hijo, Pablo, y su amigo Joaquín Edwards Bello. Desconsolado y desamparado, el viejo poeta se encaminaba solo y aturdido hacia su destino final, la muerte. El mundo se le venía encima, pero Pablo de Rokha, deprimido y en crisis masiva, no dejó nunca de trabajar, escribir y proponer una escritura total, de aspiraciones sociales e individuales. Compiló

sus antologías y los poemarios de su difunta esposa. Aunque el poeta lo recibió con recelo, sus esfuerzos fueron reconocidos con la obtención del Premio Nacional de Literatura. Pese a su profunda angustia durante este periodo, De Rokha no se cansó nunca de acrecentar su guerra personal contra Neruda. Por otro lado, estuvo al tanto del acontecer internacional y del devenir de la cultura y la sociedad. Viajó a la República Popular China y a Francia. Cifró sus últimas esperanzas para la redención del ser humano en la Revolución China y en la Revolución Cubana. Sin embargo, el fin de la Segunda Guerra Mundial y las dinámicas culturales globales implantadas después de esa mortífera guerra y durante el apogeo de la Guerra Fría modificaron tanto el tablero de la política mundial como el tablero de la creación artística y poética. La lucha de los dos mundos en los cuales se debatía el destino de la humanidad entró en una espiral sin sentido que amenazaba la seguridad del planeta. Los nuevos rasgos de la poesía rokhiana, los estados de ánimo y los avatares de la vida del poeta se manifestaban a partir de la evolución y las transformaciones de un panorama literario, cultural, social y político global que daba muestras de desplomarse. Al mismo tiempo, el arte y la poesía productos de esta inestabilidad empezaron a perfilar cambios sustanciales de fondo y forma que la distancian de la poesía que se venía haciendo hasta la fecha. En la poesía de Pablo de Rokha del tercer periodo, la crisis personal y política se juntó a la caducidad de unos modelos expresivos que ponen en evidencia la proximidad del fin de una época histórica.

En 1951, Winétt de Rokha murió después de regresar a Chile de su viaje por los países de América. Como consecuencia, Pablo de Rokha cayó en un gran dolor que lo llevó al desamparo y la desolación. En ese mismo año, decidió agrupar la obra de su

esposa y publicarla bajo el título *Suma y destino*³⁷⁸. Entre 1952 y 1953, editó *Fuego negro*³⁷⁹ y *Arte grande o ejército del realismo*³⁸⁰, las primeras obras poéticas de este tercer periodo. En 1954, compiló su monumental *Antología 1916-1953*. En la primera versión de *Fuego negro*, el libro está compuesto por dos partes: “La gran cadena del destino” y “Fuego Negro”. Cuando el autor incorporó *Fuego negro* a *Antología 1916-1953*, hizo unas modificaciones y adiciones que alteraron la composición original del libro. En la antología, se eliminó “La gran cadena del destino” y el poemario quedó dividido en tres poemas: “Gran marcha heroica”, “Apoteosis” y “Lamento en piedra”. El autor había publicado versiones preliminares de estos poemas en *Multitud*, pero en todas persiste inalterada la expresión del sentimiento de pérdida y dolor.

Fuego negro es un acto de luto, un gran poema funerario por la memoria de Winétt. Aquí la voz poética lanza un lamento adolorido para expiar la inmensa pena que padece por la ausencia de su amada. Siguiendo el rito simbólico del duelo, el fuego brillante asume el color negro. La analogía postulada en el título, fuego sin luminosidad o luz sin luz, sugiere que la llama que un día fue incandescente se ha tornado oscura y sin brillo pero, a pesar de su dolor, no ha dejado de alumbrar la vida del poeta. No obstante, en “Introducción polémica a la estética de Pablo de Rokha”, señala que en *Fuego Negro: vais a escuchar no el gemido personal por la muerte de la amada, sino el*

³⁷⁸ Santiago, Editorial Multitud, 1951. Contiene los poemarios *Cantoral*, *Orinomancia* y *El valle pierde su atmósfera*.

³⁷⁹ Santiago, Editorial Multitud, 1953.

³⁸⁰ Los poemas fueron publicados durante 1952 y 1953 en la revista *Multitud*. En *Antología 1916-1953*, le añade dos poemas inéditos.

*bramido popular y un lamento social*³⁸¹. En este ensayo el poeta amplía el alcance del poema y reconoce la función que ha ejercido durante toda su obra la figura de Winétt. Su esposa ha sido el pilar que ha sostenido el proyecto poético social revolucionario de De Rokha y es la que muestra también el perfil personal de la voz poética. Mientras, la imagen de la muerte de la amada Winétt hace palpables los múltiples perfiles de la poética rokhiana al exponer la interacción entre lo individual y lo colectivo del sujeto poético. Esta imagen tiende el lazo entre la irreductibilidad de las peculiaridades de un sujeto individual y su aspiración de ser voz social. Dentro de esta relación amoroso-poética, los poemas en prosa de esta colección se desarrollan en una especie de cadena de imágenes que entrelaza al sujeto poético con su amada. En el inicio del segundo poema de *Fuego negro*, “Apoteosis”, la voz poética sufre y se lamenta por la pérdida de la amada Winétt de la siguiente forma:

Eternamente atado, encadenado a ti, como un perro a una montaña, aúllo a tu memoria, ensangrentando la noche tremenda, Winétt...

*Partido en dos, camino estupefacto, gritando, acorralado, revolcándome en el hachazo colosal, con la gran patada en el alma, y ya comprendo únicamente aquello que se refiere a tu recuerdo. Encarno el eslabón de estupor de una cadena rota y el último y el único huérfano del mundo*³⁸².

El yo poético es un yo cósmico y fatalista que descubre que ante la muerte nada se puede. Sólo le queda recurrir a la memoria crepitante y luminosa del amor para expiar su sufrimiento. Al igual que en los poemarios *Satanás* y *Jesucristo*, aquí entran en

³⁸¹ *Fuego negro: Poética. Facsimilares*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, sin fecha.

³⁸² *Antología 1916-1953, op. cit.*, p. 463.

conflicto eros y tánatos. No obstante, notamos que en *Fuego negro* no hay salida para esta contienda porque falta el eslabón crucial de la amada. En esta disputa, en donde es imposible la reconciliación entre la pulsión de muerte y la pulsión de amor, la voz poética se hunde en la desvarío y se pierde en su naufragio vital:

Desatentado, extravié las grandes llaves y naufragó el objeto de las cosas; mutilado y desgarrado como un espantajo con llanto macabro en su multitud, Winétt, allá estoy contigo, contigo en los fríos abismos desesperados de la nada, contigo y sin ti, solo, mientras mi sombra enluta el mundo: vivo como vivo, sujetándome la vida maldita y mi desprecio es tan enorme como mi congoja; creía que había llorado y mentía, sólo ahora lloro y me desgarró a puñaladas el cerebro con el cuchillo a cuya lámina mortal convergen lenguas de piedras derretidas por el dolor del hombre;

*...Winétt contra la sombra y su imagen...*³⁸³

En la imposibilidad de una utopía encarnada en el amor a su mujer y, que a la vez, trascienda a una a lucha liberadora y a la redención social, la muerte espera. Destrozada y cabizbaja, la voz poética aguarda su fin. En el delirio, reconoce que la tragedia fatal que atraviesa anuncia otra tragedia. El duelo por la muerte de la amada apunta hacia el abismo irremediable de la muerte del poeta.

Los poemas de *Arte grande o ejército del realismo* se publicaron primero en la revista *Multitud* durante 1952 y 1953. La colección completa está incluida en *Antología 1916-1953* y comprende “Monumento funerario a Stalin”, “Discurso-poema de adiós a las delegaciones”, “Emplazamiento por asesinato a Yanquilandia”, “Escrito mayor” y “Grano de pólvora a una cigarra”. Los dos últimos poemas no habían sido publicados

³⁸³ *Ibíd.*, p. 471.

anteriormente. *Arte grande o ejército del realismo* continúa con la propuesta de la poesía política de trinchera, enmarcada en la tensión de la Guerra Fría. El tono y el contenido son similares al que se lee en las obras de corte panfletario del segundo periodo. Se puede considerar una extensión de *Canto de trinchera*, *El canto de hoy*, *Los 13*, *Oda a la memoria de Gorki* y *Cincos cantos rojos*, pertenecientes al periodo anterior. En la obra, se sigue con el homenaje a las grandes figuras de la revolución comunista, con el culto irracional a Stalin, con la arenga política y con la diatriba en contra de los males del capitalismo. Aparte de ser un documento que refleja un aspecto de la realidad política de la posguerra, estos poemas no aportan mucho a la elaboración y la formación de la poética rokhiana. *Enjuiciamiento y abominación popular del falso profeta*³⁸⁴, “Canto de fuego a China Popular”³⁸⁵, “La gran comuna”³⁸⁶ y *China roja*³⁸⁷ son igualmente obras tangenciales. Expresan la coyuntura histórica de la guerra contra Hitler, la guerra fría, la militancia política del autor y su apoyo a la revolución en China. Estas obras no ofrecen una voz multifacética que deje entrever la complejidad de los postulados poéticos rokhianos.

Por otro lado, hay que advertir que la ya mencionada *Antología 1916-1953* marca un hito en la carrera poética de Pablo de Rokha. Esta compilación supuso una dedicación y un sacrificio enormes por parte del autor. Estableció un antes y un después en la obra

³⁸⁴ En *Antología 1916-1953*, op. cit. p. 556. El autor publicó una versión de este poema en *Multitud*, 1942, con el título “Requisitoria y abominación popular del falso profeta”.

³⁸⁵ *Multitud*, 1963.

³⁸⁶ *Multitud*, 1963.

³⁸⁷ Santiago, *Multitud*, 1964 y en *Revista Mundial de Poesía de Pekín*, 1964.

rokhiana. La enorme antología consta de más de seiscientas páginas de poemas. Es una antología poética en la cual queda excluida la obra ensayística. En la recopilación, resulta notable la valoración secundaria a la cual son relegados los poemas de *Los gemidos*. Sólo se incluye una breve selección de este libro que es fundamental en la obra poética rokhiana y crucial para entender la vanguardia latinoamericana. La antología privilegia los poemas de contenido político. Como se puede evidenciar con *Versos de infancia* y *Fuego Negro*, es notoria también la modificación y el fraccionamiento de algunos poemas. Además, la antología contiene numerosas fotos de la familia De Rokha y presenta una “Cronografía” en donde se reproducen las portadas, el arte gráfico de muchos de sus libros y las primeras páginas de algunos de los números de la revista *Multitud*. Al final, se anejan de forma desorganizada y caótica facsímiles de artículos y noticias relacionadas con el autor y su obra. Todos los ejemplares de la obra fueron numerados y distribuidos por De Rokha. El contenido, el formato, la organización, la estética y el grosor de la antología dan una muestra contundente de la obra poética rokhiana, de sus propuestas y del trabajo editorial del autor.

La profunda crisis por la cual atravesaba, no amilanó a Pablo de Rokha en su cruzada en contra de Pablo Neruda. Al contrario, en este periodo De Rokha acrecentó sus ataques hacia su enemigo número uno. En 1955, publicó *Neruda y yo*³⁸⁸ y en 1966, *Tercetos dantescos a Casiano Basualto*³⁸⁹. Estos dos libros no aportan nada nuevo a la consabida querrela De Rokha-Neruda. Sin embargo, para entender a cabalidad el germen

³⁸⁸ Santiago, Editorial Multitud.

³⁸⁹ *Ibíd.*

de la antipatía rokhiana por Neruda y su poesía y la razón de ser de estos libros, es necesario dilucidar brevemente la situación de la figura de Pablo Neruda en Chile y su relación con los demás miembros de la comunidad literaria chilena e hispanoamericana de la época.

Diego Arenas apunta que el conflicto entre ambos poetas fue propiciado por las dinámicas personalistas que imperaban en la escena poética del siglo veinte. Lejos de señalar un culpable, ve a los dos como ejes de un régimen que funcionaba a partir del ataque y el descrédito. Arenas escribe lo siguiente:

Nuestra hipótesis es que de Rokha y Neruda forman un “sistema”, es decir que al margen de distribuir culpas, absoluciones o elogios, es posible ver en estos textos no solamente un azar sicológico, no solamente a un gran poeta perseguido por un demente o a un justiciero incansable y escarnecido que no se cansa de denunciar a un farsante, sino a dos situaciones extremas que reflejan, ambas, pobreza y riquezas individuales, pero que, sobre todo, se potencian y se iluminan por su contraste, por su contradicción, volviéndose más inteligibles una por la otra y reflejando, a su vez, algunas de las condiciones socioculturales de la creación en América³⁹⁰.

Como si fuese una especie de conspiración, este sistema que propone Arenas implica la participación activa y conjunta del ofensor y la del ofendido porque hacían parte del escenario literario y se amparaban del clima cultural latinoamericano que operaba de esa manera.

Cuando Neruda hizo su debut como poeta, entró a un mundo dominado por los conflictos, los celos y la envidia. No sólo en Chile el ambiente en el sector literario era

³⁹⁰ Diego Arenas, “Los poetas y sus sombras”, prólogo a *Pablo de Rokha contra Neruda*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1978, p. 8.

corrosivo, pasaba lo mismo en los demás países de Hispanoamérica y España. Con unas sociedades cada vez más globalizadas, las controversias rebasaban las fronteras nacionales, pasando a ser un fenómeno internacional. Al igual que De Rokha, Neruda venía de provincia. Ambos compartían la misma extracción social y, cuando llegaron a Santiago, quisieron alcanzar el reconocimiento al hacer una carrera como escritores. Con una diferencia de edad de diez años menos, el advenedizo Neftalí Reyes Basoalto, pronto conocido como Pablo Neruda, de primera intención prefirió evitar romper los esquemas poéticos tradicionales. Se estableció como poeta rehuyendo del conflicto, de la innovación y de la crítica adversa. Como poeta principiante y a diferencia de De Rokha, no apostó a una poesía de ruptura y vanguardia. Sus primeros libros, *Crepusculario*³⁹¹ y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*³⁹² emularon con gran éxito los modelos del neorromanticismo, el postmodernismo y el modernismo tradicional sin olvidar trazar una seña personal y darle un toque distintivo, un color local, con los cuales los lectores y los críticos se sintieran a gusto. Estas primeras obras nerudianas no provocaron el malestar ni el sobresalto de nadie. Por el contrario, reconfortaban, y todavía sus poemas no promulgaban ningún cambio social o político drástico. Rápidamente consiguió lo que De Rokha no había conseguido aún, Neruda conquistó el favor de la crítica y el aplauso del gran público. Tuvo un ascenso editorial vertiginoso y la exposición internacional no se hizo esperar. Una vez reconocido en el campo literario,

³⁹¹ Santiago, Ediciones Claridad, 1923.

³⁹² Santiago, Editorial Nascimento, 1924.

escribe los libros *Residencia en la tierra*³⁹³, *Tercera residencia*³⁹⁴ y *Canto general*³⁹⁵. Neruda los publicó fuera de Chile y en estos poemas tomó partido y se comprometió con las causas sociales y políticas radicales.

En un comienzo, el trato entre De Rokha y Neruda, aunque no podría calificarse de bueno, era cordial y de mutua aceptación. Pero, cuando Neruda definió su pensamiento político e ingresó al Partido Comunista, la relación se tornó conflictiva. A pesar que ambos ya creían en la función del escritor como un agente de cambio en la sociedad, trabajaban una poesía que apelara al pueblo y compartían la misma ideología política, la convivencia se hizo imposible entre ellos. Osvaldo Rodríguez escribe que:

*...ambos poetas, de Rokha y Neruda, a pesar de compartir similares principios estéticos e ideológicos, se excluían mutuamente, no sólo por lo encontrado de sus personalidades, sino por el cauce torrencial de una poesía que no dejaba lugar a otra...*³⁹⁶

Para la izquierda chilena e internacional de la época y para el Partido Comunista Chileno sólo hubo cabida para un poeta oficial del comunismo que fuera al mismo tiempo profeta, visionario y genio. Es evidente que la partida se la llevó Neruda.

En sus ataques contra Neruda, Pablo de Rokha no estuvo solo. Para 1936, Vicente Huidobro en su revista *Pro* acusó a Neruda de plagiar un poema de Tagore. Para los años en que escribió y publicó *Neruda y yo*, hubo otras voces que se alzaron contra la

³⁹³ Madrid, Ediciones El Árbol, 1935.

³⁹⁴ Buenos Aires, Losada, 1947.

³⁹⁵ México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950.

³⁹⁶ Osvaldo Rodríguez, "La controversia poética entre Pablo de Rokha y Pablo Neruda", en *Ensayos sobre poesía chilena, de Neruda a la poesía nueva*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 34.

condición de intocable y burgués encubierto de Pablo Neruda. Asimismo, dentro y fuera de Chile, se escucharon poetas que, al igual que De Rokha, denunciaron y condenaron el plagio que afirmaban leer en los versos nerudianos. En Chile entre los años 1953 y 1955, la revista *Polémica* de Julio Tagle y Mahfud Massís le hizo eco a la revista *Pro* y a las declaraciones rokhianas y secundó las diatribas del libro *Neruda y yo*. Mientras tanto, el coro de poetas que acusan a Neruda de adueñarse de los versos ajenos aumentó. Los señalamientos provenían de adentro y de afuera de Chile. Entre los que condenaron el plagio se encontraban Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, Juan Larrea, Nicolás Guillén y Leopoldo Panero. Las heridas abiertas por esta agresión literaria entre los dos pablos jamás se curaron. Pablo de Rokha siguió con sus ataques en los libros subsiguientes. Antes de su muerte, publicó los *Tercetos dantescos a Casiano Basualto*. Neruda en sus últimos poemarios insulta a De Rokha, en sus memorias rememora su enemistad. Una vez De Rokha fallecido, contrario a optar por una tregua, continuó con el descrédito. Todavía hoy, persiste la animosidad entre los seguidores de los dos poetas³⁹⁷.

Luego de *Neruda y yo*, De Rokha edita *Idioma del mundo*³⁹⁸. Situado entre el ensayo, la prosa poética, la ficción y la historia, la escritura fluye entre los géneros sin dejarse clasificar fácilmente. El subtítulo cataloga la obra como *Epopéyas populares realistas* y el epígrafe señala que *A grandes masas, grandes formas de arte*, haciendo entender que no va a ser un libro tradicional, sino que es un libro de grandes pretensiones.

³⁹⁷ El último artículo en donde se percibe la división entre los dos bandos es de Mario Valdovinos, “El antinerudismo delirante: Pablo de Rokha”, *Nerudiana*, *Fundación Pablo Neruda*, n.7, agosto 2009, pp. 13-15.

³⁹⁸ Santiago, Editorial Multitud, 1958.

La publicación contiene un prólogo de Juan de Luigi³⁹⁹ y ocho composiciones: “Romance de emigraciones”, “La república asesinada”, “El sollozo internacional de las especias”, “La gran congoja o el lenguaje inexorable”, “Los prólogos premonitorios a la caída del imperialismo”, “La oceánida”, “El clan de las banderas despavoridas” y “Escrito en acero”. Fuera del texto se encuentra “Los arrieros cordilleranos” y “El canto de la era cósmica” está impreso en las solapas del libro. Como en poemas anteriores, en estos la narración épica y la sensibilidad lírica se entrecruzan. La prosa poética busca unir la realidad social y cultural con una memoria universal, la cual pueda sintetizar en una unidad para crear un idioma del mundo. La obra es un conocimiento crítico de unas condiciones existenciales que buscan proyectarse sobre las luchas sociales y la explotación humana con el fin de darle paso a la expresión de la voz poética que articula el idioma del mundo cuando habla. En el prólogo, De Luigi adelanta que en *Idioma del mundo* se desata un huracán y que los poemas están llenos de avalanchas y erupciones que sólo destruyen lo vulgar, lo deleznable y lo transitorio para entonces construir un nuevo orden, un nuevo idioma global. La épica histórica total que ansía De Rokha, la que destruirá lo pasado y lo deleznable, sólo se da cuando la voz poética cuente la historia en sus términos y la haga personal. Así se puede leer en “La república asesinada”:

*Canto mi llanto nacional sangrando entre soldados sin
pabellón,
contra las médulas pisoteadas y comparo el futuro a una
máquina de oro en las tinieblas.
Mi nombre es Chile y mi apellido lo infinito.
Solo entre solos, yo vengo saliendo de adentro de la*

³⁹⁹ En vida de Pablo de Rokha, fue el único prólogo hecho por otro escritor a una obra rokhiana. En la edición realizada por Das Kapital Ediciones en 2010 se elimina el prólogo de De Luigi.

*multitud chilena,
rememorando la gran hazaña del porvenir...*⁴⁰⁰

Al igual que las demás obras de este último periodo, vuelve a relucir el sentimiento trágico causado por la muerte de Winétt. Las catástrofes que cuenta *Idioma del mundo* no estarían completas si no tuviese el desahogo amoroso titulado “La gran congoja o el lenguaje inexorable”. La angustia y destrucción continental se totalizan y se vuelven universales cuando se compaginan con la crisis personal, la vejez y la soledad de la voz poética.

A pesar de que el fatalismo apocalíptico que presenta *Idioma del mundo* podría sugerir un fin literario para De Rokha, su carrera no terminó aquí. En 1960 publicó *Genio del pueblo* y en 1961 *Acero de invierno*⁴⁰¹. *Genio del pueblo* es otro libro rokhiano que rompe los modelos tradicionales de la clasificación literaria. Está compuesto por “Prólogo póstumo a *Genio del pueblo*”, “Encadenamiento” y “Genio del pueblo”. Fernando Lamberg dice acerca de esta obra que:

*Es evidente la búsqueda de nuevas estructuras expresivas, pero más profundamente todavía el amor a una realidad que el poeta juzga perdida. En él existe la firme creencia en la fuerza de lo humilde y lo cotidiano. Por eso, con mayor angustia, ve al hombre disminuido, quebrantado por el peso de una sociedad que no se atreve -por el momento- a enfrentar y cuya ley amarga soporta*⁴⁰².

⁴⁰⁰ *Idioma del mundo*, Santiago, Editorial Multitud, 1958, p. 38.

⁴⁰¹ Ambos libros publicados por Editorial Multitud.

⁴⁰² *Vida y obra de Pablo de Rokha, op. cit.*, pp. 156-157

Con un tono similar a *Escritura de Raimundo Contreras*, *Genio del pueblo* se presenta en forma de poesía dialogada. En los diálogos, el poeta recuerda el pasado, el ambiente campesino y las formas y costumbres populares. Es un poema que quiere ser un coro social chileno y abarcar la amplitud de la historia chilena.

En “Prólogo póstumo a *Genio del pueblo*” se leen las intenciones del autor dejando entrever el fatalismo que lo guía:

*Hoy por hoy, definitivamente viejo, definitivamente solo, definitivamente viudo, lo doy logrado como estilo y destino. Pero este Genio del pueblo, es, necesariamente, un poema y toda la historia de un poema, lo eterno, lo superlativo y augural de un poema: un friso o un coro social de Chile, una gran tonada de poesía dialogada, realista, controlada y categórica, construidas de verdades irremediabiles y pánico, la epopeya de la epopeya republicana, y el canto de los mitos anchos de la nacionalidad ecuménica... la multitud hablando*⁴⁰³.

Sin llegar a ser una pieza teatral, la voz poética dialoga, a la usanza de los diálogos socráticos, con personajes de la cultura, la historia, escritores, figuras de la infancia de Pablo de Rokha y personalidades de la más variada procedencia chilena. Los interlocutores muestran su oficio e intentan desenterrar de la memoria el Chile del ayer para hacerle frente a las miserias del presente. Aparece como personaje Raimundo Contreras, llamado también Rucio Caroca. Por primera vez, Pablo Neruda es nombrado satíricamente como Casiano Basualto. En los diálogos, De Rokha intenta reproducir fonéticamente el habla popular chilena. Las clases marginadas, los pobres, los explotados y el mundo popular campesino se sitúan en el poema como la mejor arma para acabar

⁴⁰³ *Genio del pueblo*, Santiago, Editorial Multitud, 1960, p. 119.

con las injusticias y la explotación causada por la lógica de la modernidad. Según se desprende del texto, de aquí saldrían los héroes populares que salven al continente de su perdición.

Por otro lado, *Acero de invierno* es otro poemario importante y bien logrado en la producción poética rokhiana de este momento. El libro contiene: “Oleaje de eternidades”, “Rotología del poroto”, “La épica social de los analfabetos”, “Canto del macho anciano”, “Poesía del mundo socialista”, “El gran asesinato”, “Elegía a Elías, hijo del pueblo”, “Colofón a las equivalencias”, “Oda a Cuba” y “Vieja epopeya negra”. Además, el libro contiene dos poemas en la contraportada: “Yuri Gagarin” y “Epitafio a una tragedia, Juan de Luigi”. En este libro se siente de forma reiterativa la angustia del poeta viejo venido a menos que siente que la hora de su muerte ha llegado. Además, desarrolla la épica popular nacional junto a la epopeya social. En esta obra el texto como obra integral se convierte en una lucha entre lo permanente de la memoria y la transitoriedad del momento. Entre esos dos polos se bate la voz poética que tiene su punto álgido en el poema “Canto del macho anciano”.

En 1964, Pablo de Rokha visitó China y Francia. “Canto de fuego a China Popular”, “La gran comuna” y *China roja* evidencian su compromiso con el proyecto revolucionario que se estaba forjando en el país asiático. A la llegada de su viaje en 1965, y luego de un extendido silencio por parte de la crítica literaria chilena, Pablo de Rokha obtuvo el Premio Nacional de Literatura. En ese mismo año, publicó *Estilo de masas*⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Santiago, Prensa Latinoamericana, 1965.

En este nuevo poemario rescata las virtudes de lo nacional-popular y las sitúa como paradigmas fundacionales de la identidad nacional chilena. Los poemas son: “Los rotos chilenos”, “Oceanía de Valparaíso”, “Campeonato de rayuela”, “Tonada a la posada de don Lucho Contardo”, “San Juan de la Costa” y “Heroína de antaño”. Domina en todos los poemas la combinación entre el tono épico, el lenguaje lírico y la narración popular. Alejados del folklor hueco, en este libro, los símbolos de la cultura popular y los personajes del pueblo chileno se transfiguran en el mito primario en el cual el tiempo se ha detenido. De igual manera, la voz poética se confunde con el mundo recreado porque asume la misma proporción desorbitada y las mismas contradicciones del mito que ha fundado con su palabra.

Asimismo, *Mundo a mundo: Francia. Estadio primero*⁴⁰⁵ es producto de las meditaciones hechas por De Rokha durante su viaje. El libro contiene “La página oceánica” y “Mundo a mundo. Epopeya popular realista: Estadio primero”. Según dice Nómez: *Francia es sólo un motivo que permite mostrar aspectos de la realidad por asociación de imágenes*⁴⁰⁶. Esta publicación sería el primer volumen de una colección de tres que nunca se finalizó y en donde se explorarían los procesos revolucionarios mundiales. El *Estadio segundo* hubiese correspondido a la Unión Soviética y el *Estadio tercero* a China. *Mundo a mundo* junto con *Estilo de masas* y *Tercetos dantescos a Casiano Basualto* son los últimos libros publicados en vida por Pablo de Rokha. “Los

⁴⁰⁵ Santiago, Editorial Multitud, 1966.

⁴⁰⁶ Pablo de Rokha. *Una escritura en movimiento*, op. cit. p. 217.

borrachos dionisiacos”⁴⁰⁷ y “La hoja caída”⁴⁰⁸ son sus últimos poemas publicados en vida.

Antes de la muerte de Pablo de Rokha, se prepararon varias antologías de su producción poética. La primera se titula *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile. Canto del macho anciano*⁴⁰⁹, contiene estos dos poemas y se realizó para realzar al poeta en momentos que le otorgaban el Premio Nacional de Literatura. Le sigue *Poemas rimados o asonantados 1916-1958*⁴¹⁰. Fue compilada por Luis Sánchez Latorre y, según se aprecia, no recoge lo mejor de la poética rokhiana. Por su parte, la revista *Árbol de Letras* publicó un número en homenaje a De Rokha⁴¹¹. Con motivo de su muerte, la revista *Atenea* sacó una separata en donde se seleccionó una muestra de la poesía de Pablo de Rokha. *Antología de Pablo de Rokha*⁴¹² la preparó Juan de Luigi en homenaje a su amigo. Justo antes de fallecer, el poeta terminó de preparar *Mis grandes poemas*⁴¹³ y se publicó al año siguiente. Pablo de Rokha dejó un puñado de manuscritos inéditos que, poco a poco, han sido editados. Entre las obras póstumas destacan sus memorias *El amigo piedra*⁴¹⁴ y los poemas “Infinito contra infinito” y “Rugido en Latinoamérica”. Escritos durante el tercer periodo poético rokhiano, estos dos poemas que no llegaron a

⁴⁰⁷ *Boletín de la Universidad de Chile*, 1966.

⁴⁰⁸ *Árbol de Letras*, n. 6, mayo 1968, p.53.

⁴⁰⁹ Santiago, Editorial Universitaria, 1965.

⁴¹⁰ Santiago, Editorial Zig-Zag, 1966.

⁴¹¹ N. 9, agosto 1968.

⁴¹² *Atenea*, n. 421-422, julio-diciembre 1968, pp. 251-313.

⁴¹³ Santiago, Editorial Nascimento, 1969.

⁴¹⁴ Santiago, Pehuén, 1990.

completarse exhiben las características generales de este periodo. Los dos poemas y la mayoría de las composiciones que Pablo de Rokha dejó sin publicar fueron recopilados por Naín Nómez en el libro *Pablo de Rokha. Obras inéditas*⁴¹⁵.

⁴¹⁵ Santiago, LOM Ediciones, 1999.

V. DEL MUNDO FINITO AL UNIVERSO DE *U*

*y mi condición esteticodinámica crea el universo
a la manera formidable de los espejos despedazados*⁴¹⁶

V.1. EL MUNDO FRENTE A SU IMAGEN

U es la refundación del mundo mediante el empleo de la imagen poética. También es la reagrupación de los fragmentos del mundo bajo la identidad indivisible del signo poético en el poema, que es acción, reacción e insurrección. Este proyecto de construcción de la realidad, de reconquista de lo mal nombrado, como lo llamara Julio Cortázar⁴¹⁷, emana de la revolución del lenguaje poético, portadora de la imagen que refleja y manifiesta la idiosincrasia de su época, su tiempo y su vanguardia no como simple espejo sino como lo hacen los espejos despedazados. Refleja el entorno y el contorno del yo como estilo y como símbolo entendido en su faceta de producto social de creación y diferenciación: una totalidad integradora de las partes. El lenguaje del poemario es la afirmación de lo propio, de lo que distingue y, a la vez, la reivindicación de lo que hermana al sujeto poético con los demás. Esta reafirmación coloca a la comunidad como la esfera primaria de comunicación. Es así que dentro de lo particular y su vínculo con el colectivo, las imágenes rokhianas en *U* originan una vanguardia literaria que reposa en su conjunción dialéctica con el lenguaje: en su *condición esteticodinámica*. Esta interacción se sitúa al nivel del signo compartido por una comunidad de lectores. De igual forma, lo coloca en relación con su referente, dentro de

⁴¹⁶ "1", *U*, p. 11.

⁴¹⁷ "François Porche: Baudelaire. Historia de un alma", *Sur*, n. 176, junio 1949, pp. 70-74.

un marco social, histórico y cultural que les asigna sus significados y delinea hacia el avenir la posibilidad de edificar sus utopías imaginadas desde la modernidad latinoamericana en la cual se produce.

V.1.a. Las imágenes como estructura lógica del mundo

Coincidimos con el filósofo alemán Ludwig Wittgenstein⁴¹⁸ cuando postula que el lenguaje es la única posibilidad lógica de conocer y que el mundo es el conocimiento obtenido de este mediante el lenguaje. Wittgenstein precisó que el mundo consiste en *la totalidad de los hechos atómicos interconectados* y que sus *proposiciones hacen figuras del mundo*⁴¹⁹. Hay que aclarar que en el texto original en alemán del *Tractatus Logico-Philosophicus*, donde tradujeron *figura* se utiliza la palabra *Bild*. En el texto en inglés la tradujeron por *picture*. En español *Bild* se traduce correctamente por figura pero también puede ser traducida fielmente por fotografía, foto, imagen o metáfora. El mundo -o la realidad- es entonces la imagen, figura, foto, fotografía o metáfora que se obtenga y que guarde en ella la misma estructura lógica de ese mundo o de esa realidad. Así, el mundo comienza a existir cuando el lenguaje lo nombra configurando sus imágenes verbales o sus metáforas. El lenguaje es *Bild*, metáforas o imágenes cambiantes que se proyectan expresándose como lo hace la inalterabilidad lógica de las formas geométricas⁴²⁰. No como verdad proveniente de las leyes físicas. En el poemario *U*, la creación del mundo aparece con las representaciones elaboradas mediante el uso particular del lenguaje; esto

⁴¹⁸ *Tractatus Logico-Philosophicus*, edición bilingüe, traducción a cargo de Enrique Tierno Galván, Madrid, Alianza Universidad, 1973, apartado 4, pp. 69 y subsiguientes.

⁴¹⁹ *Ibid.*, apartados 2 y 3, pp. 47-49.

⁴²⁰ *Ibid.*, apartado 3, pp. 49-50.

es, la realidad como las posibilidades extremas del lenguaje que el poeta tiene a su alcance y plasma en su poesía en imágenes hechas con palabras, en metáfora. O como razonara Wittgenstein, entrevemos que *U* es la proposición de un *Bild* que guarda en sí el mundo como reflejo de la lógica irrefutable de las figuras geométricas, perceptibles por los sentidos y entendibles por la razón. De esa manera, la poesía de *U* resulta en conocimiento de la realidad por guardar en sí el entendimiento o el razonamiento de esa realidad. No sólo es un reflejo producto de un espejo, su estilo proviene de reflejar, conocer y proponer *el universo a la manera de los espejos despedazados*, como escribiera De Rokha en el poema “1” del libro que analizamos en este capítulo.

Para que el poeta sustituya un mundo antiguo por un mundo nuevo requiere entonces que reelabore el lenguaje, dilatando al extremo todo un sistema de signos, de significaciones y de simbolizaciones nuevo que suplante al anterior. En un mundo nuevo nacido de un nuevo lenguaje -las nuevas imágenes de *U*-, el poeta no se conforma con ser un mero observador de los procesos modernos, tiene la capacidad de razonarlos e indagar en ellos. La voz de este poeta es un ente activo dentro de su contexto y su historia porque es su conocimiento. Además, la voz poética es una voz política en cuanto le habla a los demás integrantes de su polis, conjunto social y modelo de convivencia colectiva. La voz rokhiana en *U* es activa, inconformista e insurrecta, es una voz que reclama, que condena y postula una sensibilidad alterna; razona, condena y propone la sensibilidad de un mundo, un continente, un país, un espacio, un individuo que es lenguaje porque es su propuesta en imágenes. Es activa en cuanto es alternancia, posibilidad de una comprensión originada por su palabra, para así proponer sus utopías modernas. La re-

expresión de lo mal nombrado es el fruto de observar, asentarse y posicionarse desde el territorio que le es propio. La re-conquista de la realidad como reacción al inmovilismo del pasado es tomar partido desde un espacio excéntrico y en plena metamorfosis. Ese espacio era el lugar opuesto al que prescribía la norma de la institución literaria o el campo cultural según lo propone Bourdieu. Siempre en movimiento, como lo señala Naín Nómez, esta escritura de Pablo de Rokha en *U* apunta al centro de una individualidad poética, en buena medida indómita, que para ser vanguardia debe ser primero, como ya leímos anteriormente en los versos rokhianos, potencialidad dinámica (condición esteticodinámica), lenguaje refundado⁴²¹ (a la manera de los espejos despedazados) para de este modo confeccionar su lugar anhelado. Esta utopía sirve como refugio del mundo moderno que determina la comprensión de los poemas de *U* pero que, al mismo tiempo, es causante de las tribulaciones de la voz poética.

V.1.b. El yo hiperbólico en *U*

La vanguardia rokhiana en *U* adquiere su rasgo distintivo en el yo hiperbólico del hablante lírico. Este yo se infla o crece para abarcar la magnitud y peculiaridades del cosmos que nombra. El yo se proyecta en la extensión a la que aspira. El yo hiperbólico en *U* se puede explicar basándose en la contigüidad metonímica. Este proceder nos permite postular correctamente, por ejemplo, que yo soy este cuerpo que poseo. Al expandirse un poco más, es posible afirmar por extensión lógica, que yo soy este hogar donde habito, yo soy mi casa. Así, puede aseverar subsecuentemente que yo soy esta

⁴²¹ Pablo de Rokha. *Una escritura en movimiento*, Santiago, Ed. Documentas, 1988, pp. 20-21.

ciudad donde me muevo; que yo soy este campo que cultivo; que yo soy este alimento que me nutre; que yo soy este país, esta nación a la que pertenezco; que yo soy este continente y este mundo donde paso los días. Así se puede seguir y llegar a lo que afirmó Rimbaud, *je est un autre*⁴²², o llegar a cobijarse en la prolongación del universo que es lo que expresa la voz poética de *U* en el poema “1”: *Soy gesto, soy violencia, soy mundo elocuente*⁴²³ en el cual el yo poético es acción, condena crítica, reflejo y estilo del mundo.

Conviene calificar la propuesta del yo hiperbólico de *U* como potencialidad en la medida que propone una identidad factible de sí mismo a partir de su proyección o continuación hacia un lugar más amplio que lo contiene. El conocimiento de su identidad como voluntad abarcadora guarda la estructura lógica de la realidad de la cual es reflejo a partir del uso de la lengua. Al nombrarse en el yo, la voz del poema aspira a nombrar el mundo y su experiencia vivida. El yo declama el mundo y se declama a sí mismo, se nombra a sí mismo y renombra el mundo. Podemos corroborar esta afirmación cuando en el primer poema de *U*, “Señales al hombre futuro”, la voz poética se refiere a sí misma de esta manera:

*Venía mi voz andando por la nada y se enredó mi voz en mi voz.
Por eso soy eco de mi tristeza. No obstante, hay tanta altura de comba de
cielo o de vientre de madre salvaje, todavía, en mi gran lazada al
infinito*⁴²⁴.

⁴²² Tomado de la carta de Rimbaud a Paul Demeny, fechada el 15 de abril de 1871. Esta célebre frase del escritor francés puede ser traducida como *yo es otro* o *yo es el otro*.

⁴²³ *U, op. cit.*, p. 12.

⁴²⁴ *Ibíd.*, p. 6.

Podemos constatar aquí la identificación del sujeto poético como una voz que hace suya la inmensidad del vacío al convertirse en eco de su estado de ánimo. Nos percatamos de esta fusión cuando la voz -eco producido en la inmensidad del vacío- persiste en caracterizarse como *altura de comba de cielo*. Relacionamos que la *gran lazada al infinito* corresponde a las aspiraciones de este hablante lírico. En otras palabras, en un inicio es factible proponer un sujeto poético con un yo hiperbólico porque sus palabras atestiguan ser un deseo de abarcar lo inabarcable. Tal es el caso cuando la voz poética vuelve a expresarse para hacer explícito nuevamente su yo hiperbólico: *Toda la joroba del Continente se me cuelga de las palabras*⁴²⁵. El hablante lírico es, en efecto, su hiperbolización porque es la proyección o la continuación de sí mismo en *toda la joroba del Continente*.

En “Señales al hombre futuro” la voz poética también afirma que: *Como murciélagos, como metáforas y escupo filosofía*⁴²⁶. La voz poética se acerca de manera estrecha y queda marcada por el signo de los murciélagos y las metáforas. La voz se revela como imagen cuando es razonamiento de mundo nuevo en la conjunción abarcadora de estos signos. En ese deseo, el yo es el mundo que es lenguaje reconocido precisamente como metáfora. Para el lector del poemario, atinar el cosmos es divisar la imagen en la voz del yo hiperbólico que se encuentra regada por la extensión infinita a la que aspira y que ha inscrito en el poema. Para la voz poética, nombrar el mundo es nombrarse a sí misma y quedar marcada por eso que nombra. Nombrarse a sí misma es

⁴²⁵ *Ibíd.*

⁴²⁶ *Ibíd.*

redescubrir el cosmos, el gesto y acceder a su conocimiento. Y así, para el lector de estos versos y para la voz poética, el ser del yo (el sujeto en el poema) es el redescubrimiento del mundo en el yo hiperbólico. La identificación del yo radica en su gesto de ser voz al hablar y en el deseo de proyectarse, o quedar marcado en la expansión que nombra. El yo se trasluce en la amplitud de sus márgenes plasmados en el poema como un deseo de trascender, justamente, a lo inabarcable como lo es el cosmos, el infinito, la nada, el mundo o lo otro.

Hay que insistir que el yo es la reconquista de lo mal nombrado porque lo que no lo nombraba, ahora sí lo nombra. La voz del yo se dilata en el empeño de integración alterna en vistas de un sistema político y económico y un estado autoritario y discriminatorio. En términos de Arthur Schopenhauer, otro filósofo que ha influenciado en la obra de Wittgenstein, el yo es una voluntad y una representación del mundo, un impulso de verse hacia lo otro y hacia el infinito para encontrarse con el deseo propio⁴²⁷. De esta forma, el yo termina siendo conocimiento de sí mismo, de su mundo, de su inmensidad pero también de su individualidad particular. En la línea citada anterior del poema “1” -*Soy gesto, soy violencia, soy mundo elocuente*-, la voz está encarnada en el gesto, resucitada en la violencia y perpetuada en la elocuencia del mundo que nombra. Con esa representación poética del mundo finito pasamos al universo del yo, a su cosmogonía, a la voz del poeta que es entregada en imágenes fabricadas con palabras. En las otras líneas citadas de “Señales al hombre futuro” -*Como murciélagos, como*

⁴²⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005.

metáforas y escupo filosofía-, el yo es su conocimiento a partir de la experiencia y de su reconfiguración en la proyección hacia lo otro. El yo poético es la continuación y el replanteamiento del mundo inabarcable al que se tiende su voz y su voluntad.

V.1.c. *Je est un autre: soy mundo elocuente*

La representación de las imágenes corresponde a la utilización precisa y deliberada del lenguaje pero su recepción y entendimiento como lenguaje nuevo están condicionados por algo más allá del lenguaje. La renovación del lenguaje está determinada por las condiciones de enunciación de quien emite el mensaje. Los contextos en el cual se encuentra el hablante dejan entender al receptor que está de cara a la modificación y alteración del código poético. Las imágenes de *U* refieren a un mosaico fragmentado y contradictorio de la modernidad porque el que habla es un yo discriminado por el estado político que lo contiene y poseído por el sistema sociocultural del cual forma parte. La identidad del hablante surge en unión orgánica con ese mundo nuevo contradictorio y concibe su yo unas veces fiero y otras veces tierno⁴²⁸ y siempre percibido en fragmentos. La escritura de las imágenes es fragmentada y contradictoria haciendo así que su lenguaje, además de contener un yo tan grande como el mundo nombrado, sea también lenguaje fragmentado y contradictorio, reflejo y estilo de una modernidad vivida en fragmentos, en contradicción y en marginalidad. Leamos cómo queda plasmado en el poemario:

*Voy creciendo, oh! amigos inadaptados, a la manera de las
nieblas honestas y los aeroplanos en la memoria. ¡Anchura de la vida*

⁴²⁸ Esta expresión, animal fiero y tierno, la tomamos del poemario cuyo título es precisamente *Animal fiero y tierno*, Río Piedras, QeAse, 1977, de la poeta puertorriqueña Ángela María Dávila.

*quebrada en vértice! O como embudo que se llenase de sonoridades amarillas y tiempos violetas y enloquecidos*⁴²⁹.

Como escribió Rimbaud: *Je est un autre*. Del mismo modo, el yo rokhiano de los poemas de *U* es un otro dinamitado y transmutado en el yo. Lo constatamos cuando leemos, por ejemplo: *ya no cantamos, somos canto; / he ahí la verdad integral del mundo*. Lo advertimos también cuando la voz poética dice: *Y un pájaro de pólvora / canta en mis manos tremendas y honorables*⁴³⁰. Así, el yo es un mundo que se deja escuchar y se deja entender. Además, vistas las reiteradas referencias al progreso industrial y a la sociedad de principios del siglo veinte⁴³¹, el recorrido por los paisajes de la modernidad articula las imágenes como estilo, en un decir y nombrar en un código poético nuevo. El estilo del yo proviene desde las coordenadas de esos parajes de la época, desde la potencialidad de su ser en sociedad y frente al otro que lo escucha y recompone los fragmentos de la enunciación de la voz poética. Las imágenes fragmentadas expuestas o constituidas como estilo son, a su vez, unidad integradora de los fragmentos y las contradicciones. De nuevo parafraseando a Wittgenstein: la equivalencia lógica de esos parajes de la modernidad y las sensibilidades surgidas de ella devienen en figuras que se reagrupan.

⁴²⁹ *U, op. cit.*, p. 7.

⁴³⁰ *Ibid.*, pp. 38 y 50.

⁴³¹ A lo largo del poema, son reiterativas las referencias a los artefactos industriales y al tipo de vida desarrollado a principios del siglo veinte. Abordaremos este aspecto cuando pasemos al análisis del poema “2”.

Por su parte, el lenguaje poético, la poética y la poesía, como ha reiterado Michael Hamburger, es verdad porque es motivación, individualidad y conocimiento del yo dentro de una esfera cultural precisa⁴³². Además de voluntad de ser estilo emanado de su contexto, motivación de objetivación de lo subjetivo, los poemas de *U* son sentimiento y conocimiento: forma de conocer y forma de sentir. Hay conocimiento cuando se aprehende un lugar y un momento preciso y hay sentimiento cuando con el uso del nuevo lenguaje se expresan o se atisban categorizaciones de la tristeza, la pena, el llanto, la alegría, la risa, la rabia, la indignación y los subsiguientes estados de ánimo o sentimientos reclamados por la voz que habla en el poema. Así lo entendimos cuando leímos la afirmación anterior de la voz poética: *Por eso soy eco de mi tristeza*. En este sentido, los poemas de *U* son, en definitiva, un universo recreado mediante el idioma porque el lenguaje aquí es la totalidad de las proposiciones de las formas recreadas.

Por otra parte, las siguientes expresiones: *soledad clamorosa, Peluda hipocondría en atardecido, situación de animal volcado, amigos inadaptados, empuño la fatalidad como una gran bandera despedazada, amigos enloquecidos, voy a comprar soledad*⁴³³ evidencian una marginalidad, una voluntad, un conocimiento y un sentimiento que claman en el desierto pero volcados al colectivo, a la multitud, a la hermandad mediante un lenguaje compartido con los semejantes que transitan por la misma configuración de la psiquis del yo poético. En comunidad, el otro considerado como

⁴³² Michael Hamburger, *The Truth of Poetry, Tensions in Modernist Poetry since Baudelaire*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1968.

⁴³³ *U, op. cit.*, p.6, 7, 44.

semejante es capaz de comprender los códigos del yo que habla en el poema porque comparten o están adentrados en el conocimiento y los referentes productos de un aparato cultural y social común. Los lectores -receptores del poemario- vistos como hombres futuros en el poema que inicia el libro y considerados como integrantes de una comunidad compartida acceden (nosotros, estudiosos, críticos y lectores actuales mediante su lectura y estudio accedemos también) a un mismo contexto y a una misma renovación del código que refleja la realidad desde donde habla el sujeto del poema. Esto, a la vez, hace posible que la voz poética construya su refugio como una ilusión moderna. Con este lenguaje nuevo pero compartido la voz poética propondrá su lugar utópico, su tiempo sin tiempo en el cual resguardarse de los avatares y los sufrimientos que le causa el mundo que ha creado con su palabra. Con la formulación de su utopía pretende evadir la realidad dolorosa que ha proyectado al delinear su estilo como producto de su sociedad.

Veamos ahora cómo la voz poética asume un yo hiperbólico que le permite colocarse en su espacio vital sin perder por esto contacto con su contexto:

*Gira la tierra volcada en los pensamientos,
y caen palabras con los sexos lluviosos
desde las alturas cosmográficas del grito y del mundo,
porque YO RESPIRO⁴³⁴*

Entendemos que en esta estrofa el sujeto poético se sitúa, a la vez, en el centro de su espacio vital y en el centro de su espacio cultural. A partir de ahí, esboza su subjetividad, su forma de sentir y sus posturas sobre la época en que se desenvuelve. Estas imágenes

⁴³⁴ U, *op. cit.*, p. 15.

que articula la voz poética deben ser interpretadas a la luz del periodo moderno en el espacio preciso americano que hace posible la existencia de las obras de vanguardia en América Latina y la comprensión de los poemas de *U*.

De tal manera leemos también los siguientes versos:

*Unanimidad de la sensación geográfica:
la goma podrida del espacio se encoge debajo de los pájaros
automáticos,
y el tiempo inútil circula por las arterias vertiginosas...
...tengo los nervios mugrientos de fábricas y de máquinas
las dactilográficas de la actividad me desparrama la cara trizada de
abatimiento
y las ciudades enloquecieron mi tristeza...*⁴³⁵

Por otro lado, la cabalidad del contexto histórico tanto a nivel mundial, continental, regional y local, como el entramado sociocultural y literario que rodean a *U* son los que otorgan las significaciones al poemario. Estos le brindan su legibilidad, permiten su lectura e interpretación. Las imágenes de este poemario proponen una identidad individual con un yo hiperbólico pero desde las coordenadas del hombre nuevo americano de las primeras décadas del siglo veinte que concibe su imaginario y lo hace posible a partir de la palabra. Está claro que el periodo moderno y el espacio cultural y político latinoamericano, en fuga, en transformación y cambio, y su contrapunteo con los grandes eventos históricos mundiales de ese momento, fundamentan la poesía como lenguaje nuevo para un hombre nuevo dentro de un mundo nuevo. Las referencias al

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 23, 49-50.

contexto y la duplicación de la lógica moderna latinoamericana en los poemas le ofrecen la razón de ser y el valor a la vanguardia rokhiana⁴³⁶ del poemario *U*.

V.1.d. Mundo fiero y tierno: el gesto poético

El nuevo decir de la voz poética, su nueva empresa de reconquista de la realidad emana orgánicamente de la situación de enunciación. Sin embargo, la voz del yo no deja nunca de ser la medida del poema. Así entendemos este verso: *mi actitud continúa encendiendo las lámparas despavoridas*⁴³⁷. Aquí el sujeto se demarca y establece a su voz como eje central del poema. Encontramos que el yo poético es desmesurado sin dejar de ser tierno, es autoritario sin dejar de ser compasivo, es individual pero adopta una exposición totalizadora de sí que abarca lo político, lo económico, lo histórico, lo cultural junto con lo cotidiano, lo amoroso y la articulación utópica de un mundo alterno. Juntos van lo fiero y tierno en los poemas de *U* componiendo su unidad. La voz se compara con: *el alarido del hombre sublime*⁴³⁸. La utilización de la imagen por parte del yo va dirigida directamente al imaginario del sujeto que comparte, entiende o accede desde su conocimiento y/o sensibilidad al espacio y al tiempo moderno latinoamericano y a su vanguardia literaria. La voz poética es grandilocuente y expresa un posicionamiento y razonamiento crítico preciso porque hay un yo que así lo emite y un referente dado que posibilita la lectura y consiente la interpretación. No por esto, sin embargo, cesan de fluctuar la ambigüedad y la indeterminación del lenguaje entre dos polos opuestos que

⁴³⁶ Juan Antonio Requena Cerda, "Idea de poesía en Pablo de Rokha en el periodo 1922 a 1929" *Revista F@ro*, n. 7, 2008.

⁴³⁷ *U*, *op. cit.*, p. 48.

⁴³⁸ *Ibíd.*, p. 12.

se atraen: la angustia y la esperanza, lo terrenal y lo infinito, el hombre y la bestia. Se puede leer en el poemario la reiteración de referencias a animales y la aproximación de la sensibilidad de voz poética hacia lo animal dejando entrever la dicotomía entre lo fiero y lo tierno del gesto poético:

*Situación de animal volcado, de torre inclinada pero absoluta...
// Un gran pájaro de azufre canta sobre el eje de la tierra... //...el piojo
de las trincheras ladra bajo los sobacos del mundo; / el proletario
almuerza plomo y luto de ametralladoras... // Dromedario, polvoroso
dromedario / gran animal andariego y amarillo de verdades
crepusculares // Alta y ancha rebota la vida tremenda / sobre mi enorme
lomo de toro... // Mis dolores acuartelados / tienen un ardor tropical de
orangutanes... // un pájaro de pólvora / canta en mis manos tremendas
y honorables... ⁴³⁹*

Esta insistencia en la violencia marcada por el gesto sutil inscribe a la voz en una especie de animal fiero y tierno, pasivo-agresivo que deambula por los paisajes de la modernidad. Así, va nombrándose y nombrando a sus semejantes mientras designa su hábitat para, entonces, tener la capacidad de inventar una ilusión que cobije a su ser que se fragmenta entre estos dos polos.

La voz poética es gesto porque el mundo es gesto, es violencia porque vive en la violencia y es mundo elocuente porque traslada el cosmos a su voz: *Es menester que me ponga mi frac cosmogonario*⁴⁴⁰. Recordemos que si se puede contrapuntear a la voz poética *como murciélagos, como metáforas* es porque creó sus propias imágenes que le aportaron su visión del mundo y su saber estar en su época y en su contexto. Conoce

⁴³⁹ *Ibíd.*, pp. 7, 12, 18, 47, 49, 50.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. 42.

porque es la imagen del mundo vivido vuelto estilo. Imagina bajo su nuevo signo poético su utopía moderna porque es estilo de un mundo que condena.

La voz poética de *U* enarbola como bandera distintiva el Chile rural y de costumbres rurales (demarcación de la utopía) pero se promulga con vocación de ruptura, cosmopolita y atravesada por las tragedias de lo urbano. Como lo señala Cristián Gallegos Díaz, las contradicciones, la fragmentación, las denuncias producidas por el periodo del progreso marcan la dicotomía de este huaso que habla en los poemas. El sujeto lírico deviene el roto cosmopolita como bandido rururbanizado⁴⁴¹ enfrentado contra el progreso moderno en expansión. Siguiendo al sociólogo español Artemio Baigorri, Gallegos Díaz resalta el fenómeno social de la geofagia en la obra de Pablo de Rokha. Originalmente la geofagia es un término utilizado en el estudio de los animales y alude a la acción de algunos animales de comer tierra fértil para complementar su dieta. Partiendo de esta referencia, Baigorri plantea una nueva forma de tratar las oposiciones y contradicciones entre lo rural y lo urbano⁴⁴². Baigorri explica que la urbanización como la ruralización implican formas o modos de vida y que lo urbano no se limita a lo ciudadano sino que se extiende hacia lo campesino o que lo relativo a la ciudad va ocupando lo rural como si se lo fuese tragando. El proceso de ruralización tiende a transformar lo tradicional campesino. Según Baigorri, en vez de contraponer lo urbano a lo rural se debe

⁴⁴¹ “*Escritura de Raimundo Contreras: una aproximación a la semiótica vanguardista de Pablo de Rokha*”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, n. 30, 2005, obtenido en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/prokha.html>, consultado el 17/6/2009.

⁴⁴² “De lo rural a lo urbano. Hipótesis sobre las dificultades de mantener la separación epistemológica entre Sociología Rural y Sociología Urbana en el marco del actual proceso de urbanización global”, *V Congreso Español de Sociología -Granada*, 1995.

hablar de gradaciones o de un *continuum* que iría desde lo más rural –o menos urbanizado- a lo más urbano –o menos rural. Lo urbano no está solamente en las ciudades, la urbanización del mundo campesino se contempla como si fuese una extensión del núcleo civilizatorio del capitalismo industrial a la totalidad del territorio social⁴⁴³. En la lectura de los poemas de vanguardia de Pablo de Rokha constatamos este fenómeno al que alude Gallegos Díaz. Este fenómeno de *continuum* de lo urbano en lo rural es posible apreciarlo en las siguientes instancias de *U*:

...husmea el macho rumor de calzones tibios, bramando / y la hora vencida se parte el vientre en los suburbios / tiñendo de espectáculos el horizonte... // El Gobierno de Wáshington decretó lluvias y todos los paraguas aletearon / bajo la siembra inmensa y oscura del agricultor innumerable...//...el emigrante se despoja las espaldas agusanadas / encima de los molos rotundos que encajonan en piedra y en hierro las caletas encallecidas de antaño... //... y el salitre de Chile navegando⁴⁴⁴

La soledad del individuo moderno se patentiza entre los sufrimientos cotidianos y la añoranza de una naturaleza como aliento y refugio primordial. Así como el amor desmedido por la amada, la perpetuación del legado poético a la prole y la naturaleza como lugar quimérico (donde, sin lugar a dudas, hay cabida para la conciencia de las injusticias del mundo moderno), permite el anclaje de la voz poética en los elementos naturales delimitados por su uso rural⁴⁴⁵ para que así el hablante lírico no caiga en el

⁴⁴³ Baigorri explica también este fenómeno de la extensión o penetración de lo urbano en lo rural en “Perspectivas globales. Tendencias y desafíos planetarios entre los rurales”, *ExtremaDuda, Revista de Ciencias Sociales y del Territorio*, 2, 1992, pp. 49-57.

⁴⁴⁴ *U, op. cit.*, pp. 18, 26, 29.

⁴⁴⁵ Con los elementos naturales delimitados por su uso rural nos referimos a la dinámica que se da entre el hombre rural y la tierra que labra, el espacio que hace suyo mediante su trabajo y las prácticas sociales nacidas de ahí. No se debe confundir con la idea romántica de la naturaleza.

absurdo o en la noria de un círculo vicioso. Asimismo, el hablante se encuentra solitario y adolorido: *voy trotando con mi montura de amores tristes...*⁴⁴⁶. Sin embargo, el vínculo utópico con el amor, la amada y los hijos, (lo que permite a los seres humanos compenetrarse en una entidad) desencadena el acto de comunicación⁴⁴⁷. Al fin así, la voz poética supera las desgracias modernas. Estas dicotomías: hombre / bestia, angustia / esperanza, terrenal / infinito, huaso rural / huaso urbano permiten que se concluya el proyecto poético de renombrar el mundo con su nuevo lenguaje y que se postule una utopía trenzada en la relación amorosa y su perpetuación con la propagación y crianza de la prole.

V.1.e. La praxis vital de la acción poética

Con *U*, Pablo de Rokha aspira a la composición de un poema total en donde, mediante la imagen poética, la vida y la creación sean uno. En el poemario se postula un desplazamiento del pensamiento, de la historia, de la política, de la ideología, de los sentimientos, del hablar, de lo particular, de la comunidad, de la comunicación, del arte, es decir, lo individual y lo colectivo, hacia una acción única que los contenga a todos, que compagine el yo en su espacio y en su tiempo de cara al otro: *Hombres y máquinas y hombres / viven y mueren en mis poemas acumulados*⁴⁴⁸. Sin embargo, en este

⁴⁴⁶ *U, op. cit.*, p. 47.

⁴⁴⁷ Lingüistas y psicólogos como Vygotsky, Skinner (*Behavioral Theory*), Snow y, más recientemente, la *Relational Frame Theory* de Hayes han afirmado que el medio ambiente próximo, las primeras muestras de afecto y cariño de los padres al hijo y la relación con sus allegados son los primeros actos de comunicación humana en el infante y condicionan la adquisición verbal, el lenguaje y el aprendizaje. Es decir, el afecto o el amor recibido o dado (o su carencia) por la voz que habla en el poema repercute en la configuración del mundo en cuanto lenguaje expresado en el poema.

⁴⁴⁸ *U, op. cit.*, p. 12.

acercamiento el objeto no deja de ser sujeto (otra subjetividad frente al sujeto) y el yo adquiere cohesión como sujeto al verse como otro (objeto pero sin renunciar a su subjetividad). Así, deja de lado la división tradicional entre sujeto y objeto para que entonces, dentro del movimiento de la praxis vital⁴⁴⁹, y en correspondencia estrecha con el sujeto representado en el yo, estos elementos se intercambien, se suplantén, se complementen y, a la postre, se fragmenten y se reagrupen en un cosmos mutuo. Ese cosmos es el lenguaje enunciado por la voz poética, es el decir del poeta hecho acción concreta en el poema. El cosmos es la subjetividad transformada en objeto, y a la inversa, objeto transformado en subjetividad pero sin jamás desistir de su condición original.

Estamos convencidos que *U* es acción concreta en varios aspectos. *U* empieza a ser acción no solamente porque es el trazado de una escritura realizada en un tiempo y un espacio, sino porque desde el título de poemario, la ilustración gráfica de la quinta vocal nos sugiere la pronunciación verbal del sonido [u]⁴⁵⁰. La escritura de la u vista como representación gráfica del sonido [u] se fija desde el comienzo del poema como el acto preciso, concreto y material necesario para entablar la comunicación.

Mientras tanto, la acción poética concreta que toma cuerpo justo desde la propuesta deliberada del título del poemario *U*, nos lleva a cuestionarnos sobre el origen

⁴⁴⁹ La praxis vital la entendemos en la definición de Trotsky en sus escritos sobre arte y vanguardia: *Literatura y revolución*, 1923 y *La función social de la literatura y el arte*, 1923. También concordamos con el uso que le asigna Gallegos Díaz en su análisis sobre la obra rokhiana “*Escritura de Raimundo Contreras: una aproximación a la semiótica vanguardista de Pablo de Rokha*”, ya citado.

⁴⁵⁰ Entendemos la escritura bajo la definición hecha por Saussure en el apartado “Représentation de la langue par l’écriture” de *Cours de Linguistique Générale*, París, Payot, 1975, pp. 44-55. Para Saussure la escritura es la representación gráfica del signo vocal. Sin embargo, la lengua escrita se constituye como un lenguaje cuyas reglas difieren del lenguaje oral.

y la significación que podría haber detrás del enigma inaugural del acto poético, su título. El misterio que encierra no es de fácil solución. Luego de varias lecturas, pensamos que el contenido de los poemas que componen el conjunto no ofrece pistas claras para clarificar la razón por la cual *U* fue intitulado de tal manera. Sin embargo, la articulación de la acción poética nos permitiría inferir relaciones del título con posibles nociones o conceptos afines a la propuesta poética del poemario. *U* puede ser visto como la abreviatura de universo vista la intención totalizadora de la obra. También, la quinta vocal podría referirse a los límites y posibilidades del lenguaje. El sonido de la *u* podría referirse tal vez al aullido animal en busca de su salvación frente al horror y al dolor que es incapaz de nombrar. *U* como en uranio, *u* como en utopía, *u* como en uso, *u* como en uno, *u* como en último. *U* tal vez como umbral, el cual hay que traspasar para acceder a *U*. En todo caso, no hay una explicación definitiva que aclare el origen del título, sólo se atisban sugerencias que se difuminan detrás de la acción poética que define la forma de ser de la obra rokhiana.

Retomando entonces lo que ya dijimos en el primer capítulo y como explicara Olga Grandón, en los poemas de *U* hay una vida puesta al descubierto, un cuestionamiento profundo y complejo sobre el ser y su entorno. Grandón afirma que sucede porque: *nace del cuestionamiento de la situación del artista en la sociedad capitalista y la postulación de un arte “auténtico” como respuesta a dicha situación*⁴⁵¹. “*Auténtico*” lo entendemos de la forma en que José Alberto de la Fuente, haciendo

⁴⁵¹ “Poética de Pablo de Rokha: hacia una lírica épica”, *Acta Literaria*, n. 16, 1991, pp. 86-87.

referencia a Bernardo Subercaseaux, sitúa la vanguardia de Pablo de Rokha. Dice De la Fuente, citando a Subercaseaux, que la vanguardia rokhiana junto con la de Juan Emar hacen parte de la vanguardia orgánica porque su estética está enraizada en lo popular desde una dimensión épica con una libertad expresiva del yo⁴⁵². En este mismo primer plano, la poesía de *U* es movimiento y posicionamiento, comprensión crítica. Esta poesía fue utilizada como una herramienta por el poeta para insertarse en el debate político y lidiar en la arena cultural. Con esa poesía que es razón pensada de su época, desde *U* como libro, producto cultural y medio para un mensaje determinado, el autor asumió y propagó una ideología y una forma de pensar. Con la poética de *U*, también, pretendió determinar un tiempo nuevo, una nueva era comenzada; lo que más tarde el poeta calificó en su poemario *Morfología del espanto, la herramienta de piedra de las cavernas*. Este tiempo es originado primeramente con una palabra de carácter oral y luego fijada en el tiempo con la escritura. *U* es la *herramienta de piedra de las cavernas* de una era primaria abocada a permanecer mediante la escritura del poema. Con la representación gráfica del acto poético, *U* perdura como un acto comunicativo que reclama una comprensión de la acción poética de cara a la realidad contextual en la cual fue producida. Por lo tanto, la acción de tomar la palabra, ser voz y tornarla elemento gráfico le exige al receptor del poemario un cambio en su concepción del mundo. *U* se convierte

⁴⁵² “Vanguardias: del creacionismo al realismo popular constructivo”, *Revista Universum*, n. 22, 2007, pp. 66-67. Bernardo Subercaseaux, “Presencia y advenimiento de las vanguardias” en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile (el centenario y las vanguardias)*, tomo III, Santiago, Editorial Universitaria, 2004, pp. 157-162.

en la elaboración de una utopía en el imaginario del hombre moderno, en un universo por hacerse que exige que su advenimiento sea llevado a cabo: es revolución⁴⁵³.

Justamente, la acción vanguardista del poemario *U* es revolucionaria cuando plantea la sustitución de un mundo viejo por uno nuevo nombrado con un nuevo lenguaje que le es propio. Así ocurre en el íncipit de *U*, la primera línea que inicia el poemario y abre el poema “Señales al hombre futuro”. La voz poética expone a manera de justificación que: *Sin embargo, es mi ausencia quien inventa las telarañas y las sabandijas del siglo*⁴⁵⁴. Esto supone la elaboración de su ser en un código que está formándose en un espacio que se mueve hacia el avenir. Entonces, la vanguardia de *U* crea cuando es negación. Acción cuando es crítica y rompimiento, autoafirmación y revolución, cambio y futuro. Movimiento como reacción al inmovilismo, alternancia y recurso de protesta contra el estado, rebeldía contra la identidad impuesta, el poder dirigente, la burguesía, la oligarquía, el capitalismo y el imperialismo colonizador:

*...la cuchilla desaventurada remece las cadenas y las banderas,
El chancro de la rebelión económica muerde los esqueletos,
Y la ladilla democrática se multiplica en los ensueños del planeta;
Maduró la hora tremenda de los gremios, y ya no existe el hombre,
Existen el zapatero, el minero, el carpintero, y el albañil entre el cielo y
el mundo...*⁴⁵⁵

La condena a la autoridad de esta estrofa implica que la obra forma parte de las fuerzas dialécticas que gobiernan la sociedad. Pablo de Rokha concebía su creación viéndola, en

⁴⁵³ Cortázar sugirió definirlo como construcción o reconquista de lo mal nombrado. *Sur, op. cit.*

⁴⁵⁴ *U, op. cit.*, p. 5.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, p. 30.

una cadena, como el eslabón necesario para la caída de ese dominio político y la sensibilidad burguesa imperante y el advenimiento necesario de un nuevo orden social.

Por un lado, Trotsky definió esta relación como praxis vital⁴⁵⁶. Más que por su lenguaje o ejecución del símbolo poético, la poesía, en términos de producto cultural, ejercía una función social. Era un vehículo que portaba una dialéctica y permitía la realización revolucionaria. No obstante, el líder ruso apunta que el verdadero arte y literatura revolucionarios aparecerían cuando desapareciera el sistema capitalista burgués basado en la propiedad privada y en la explotación del proletariado. Un arte revolucionario sólo era posible cuando la revolución permanente por fin dictara el camino de las sociedades del mundo. El arte sería permanentemente revolucionario, estaría en constante reinvención, cuando hubiese una revolución permanente que comandara el poder⁴⁵⁷. Para Trotsky:

...la literatura proletaria de la revolución se identifica más con la acción que con las palabras; es la acción y el auténtico escritor de vanguardia es aquel que lleva a la literatura la vida de los pobres y ansias de reivindicación⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Como señalamos en una nota precedente, Trotsky consideró ampliamente el tema en varios escritos sobre arte, literatura y vanguardia.

⁴⁵⁷ En pocas palabras, así contemplaba Trotsky la naturaleza de la revolución comunista. Sería una revolución que no cesaría de cambiar porque el mundo es cambiante, sería una revolución permanente para un comunismo permanente. El arte revolucionario expresaría esta naturaleza de la revolución permanente. En el libro así titulado, de 1930.

⁴⁵⁸ José Alberto de la Fuente, “Vanguardias: del creacionismo al realismo popular constructivo”, *op. cit.*, p. 67.

Por otro lado, recordemos que los latinoamericanistas Vicky Unruh⁴⁵⁹, Julio Ortega⁴⁶⁰, Nelson Osorio⁴⁶¹, Ana Pizarro⁴⁶² y los críticos de la vanguardia Renato Poggioli⁴⁶³ y Matei Calinescu⁴⁶⁴, entre otros, han primado la cualidad de actividad de las vanguardias y la forma en que se desenvolvía la obra en el espacio y el tiempo donde se realizaba. Primaron estas cualidades sobre el texto escrito como unidad independiente o creación aislada de los demás factores. Según estos teóricos, lo importante de los textos de vanguardia, y que creemos es crucial para comprender esta faceta de *U*, no es cuánto se pueda citar de la obra. En contraparte, lo significativo radica en qué manera el texto, como un todo indisociable, engrana en su época y reacciona a sus contextos. Las vanguardias eran, ante todo, textos productos de su entorno. De igual manera, sucede con *U*.

Asimismo, Nómez y Gallegos Díaz consideraron en sus respectivos estudios sobre De Rokha que la relación entre el texto y el contexto cultural, histórico y social estaba por encima del texto por sí solo. No es tanto el contenido de la obra literaria lo

⁴⁵⁹ *Latin American Vanguardists; the Art of the Contentious Encounters*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 8.

⁴⁶⁰ “La escritura de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, n. 106-107, enero-junio de 1979, pp. 187-198.

⁴⁶¹ *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, n. 114-115, enero-junio de 1981, pp. 227-254.

⁴⁶² “Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina”, *Araucaria de Chile*, n. 13, 1981, pp. 81-96; “América Latina: vanguardia y modernidad periférica”, *Hispanamérica*, n. 59, 1991, pp. 23-35.

⁴⁶³ *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

⁴⁶⁴ *Five Faces of Modernity, Modernity, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

que le otorga su cualidad revolucionaria. Esta cualidad se la confiere su posicionamiento con respecto a su referente social. Nómez afirma que:

*El estudio textual requiere ser complementado por el sistema literario y los acontecimientos individuales que le dieron origen, ya que de otro modo la explicación de puro texto resulta trunca*⁴⁶⁵.

Por su parte, Gallegos Díaz apunta que:

Nos interesa el análisis sincrónico y diacrónico cuya metodología es el análisis de un corpus literario desde una perspectiva intraliteraria y luego analizar este corpus contextualizado en lo literario y lo extraliterario (lo social y lo cultural) como tal incluido en el proceso productivo literario y su relación con la procesualidad de la institución arte. ...es imprescindible que cada texto-discurso poético se le relacione con su contexto sociocultural. [...]

*Por lo tanto, el proceso elaborativo de imágenes, lo propio de la poesía de rokhiana, no puede entenderse si nos restringimos a lo meramente subjetivo, al yo individual del poeta, o a lo meramente objetivo, al análisis semiótico de los textos. Sólo se entiende si consideramos lo anterior junto con la comprensión de la dimensión artística del sí mismo rokhiano*⁴⁶⁶.

Estos dos críticos postulan que, más que lo que se pueda citar o extraer textualmente del poemario de De Rokha, hay que situar la obra como un todo autosuficiente articulado dentro de un sistema de signos culturales. Es decir, para catalogar a *U* como praxis vital revolucionaria, hay que considerar la totalidad de la obra como la ejecución de un acto poético indivisible insertado en una teoría cultural de base

⁴⁶⁵ Pablo de Rokha. *Una escritura en movimiento*, pp. 19-20.

⁴⁶⁶ “Escritura de Raimundo Contreras: una aproximación a la semiótica vanguardista de Pablo de Rokha”, *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, n. 30, 2005, obtenido en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/prokha.html>, consultado el 17/6/2009.

lingüística. Por esta razón, creemos que es esencial abstraer a *U*, la totalidad del poemario, de sus diferentes partes y ver cómo se complementa como una unidad discursiva integral con propuestas teóricas. Las proposiciones teóricas facilitan su entendimiento como una totalidad dentro de una esfera cultural específica. Para esto, tendríamos que primar lo macro por encima de lo micro: *U*, la pieza poética situada en su entorno de acción, sobre los poemas, los versos y particularidades que la componen y que le brindan su forma.

Ambos estudiosos de la obra de De Rokha sitúan sus análisis en el estudio semiótico de la obra de arte planteado por Yuri Lotman⁴⁶⁷ en donde prima el sistema literario en cuanto es una institución social. Junto con ellos, nosotros asentimos que con la ejecución del acto poético, *U* postula una revolución del símbolo poético en el cual la imagen creada presenta un lenguaje nuevo o refundado que a su vez es reconquista de la realidad porque hay un nexo histórico, social, cultural y político con la obra poética que así lo permite. Precisamente, ese nexo con los contextos es el que permite catalogar al lenguaje de *U* como nuevo. Hay un contexto del cual la obra es texto. La poesía de *U* es renombramiento del mundo y reconquista del lenguaje del yo porque ese yo que habla es un ente histórico, ente social, ente cultural y ente político que experimenta estos fenómenos desde su capacidad social y productor de cultura. El lenguaje nuevo en *U* es plausible, no tanto por lo que pronuncia la voz poética, sino por su posicionamiento crítico respecto a los contextos que la contienen. Leamos la forma en que este

⁴⁶⁷ *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmos, 1982. *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, Ardis, 1976. *La semiósfera I, II, III*, Madrid, Cátedra, 2000. *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

posicionamiento crítico se coloca frente a su contexto en una estrofa del poema “2”: ...*la llaga cívica de las ramerás / se abre, como una gran institución pública, encima de la civilización moderna...*⁴⁶⁸

El sujeto poético experimenta los cambios desde esta civilización que le da la estructura, la forma, o más precisamente, lo que le da la audibilidad y la comprensión a su voz. El yo siente desde su materialidad física. El conocimiento del sentimiento parte de la realización de esta materialidad en la lógica abstracta del signo que le otorga la capacidad de lectura a los poemas. Wittgenstein hubiese dicho, en vez de materialidad física, que el hablante lírico en *U* siente desde la inalterabilidad lógica de las formas geométricas y da a conocer su proposición como reflejo, imagen o metáfora en el lenguaje. Retomando el concepto geométrico propuesto por Wittgenstein, la voz poética explica este punto de la siguiente manera: *La verdad triangular / agacha las orejas, sonriendo, la tonta, / en la mano quebrada de la acción...*⁴⁶⁹

V.1.f. La obra y su significado

Según postula Lotman, en los poemas y en las obras de arte se implanta un sistema amplio y estratificado en el cual el significado depende de las oposiciones y similitudes entre sus componentes. El contexto⁴⁷⁰ en el cual se produce (o en el que se recibe) este proceder binario influye directamente, a su vez, en la significación del mensaje y en la información que se transmite. Debido a su naturaleza verbal o lingüística,

⁴⁶⁸ *U, op. cit.*, p. 30.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, p. 20.

⁴⁷⁰ Como ya anotamos, el contexto está definido en el poemario como *civilización moderna*.

la poesía y la literatura cargan más significaciones que cualquier otro discurso. Ello abre la puerta a la multiplicidad de sentidos, no tiene como objetivo limitar la información que transmite. Al contrario, busca resaltar o transmitir al lector o al oyente la mayor cantidad de información posible y revelar sus múltiples realidades⁴⁷¹. Entonces, al leer poesía, se transmite toda la información que contiene mediante los patrones sonoros, el ritmo, las puntuaciones, las marcas en la página, etcétera. Estos elementos reivindican la poesía como proceso comunicativo visto como *acte de parole* y develan las condiciones de enunciación. En la poesía, afirma, la abundancia de información no supone una merma en la comunicación, como suele pasar en otras formas o medios de comunicación. En esta apertura del lenguaje es donde radica la belleza del poema. El teórico ruso contempla el texto poético como un sistema organizado, el sistema de sistemas. Terry Eagleton⁴⁷² lo cataloga como una relación de relaciones donde se manifiestan otros sistemas subalternos enfrentados entre ellos o que se concilian. La tensión y el enfrentamiento constante de estos sistemas enriquecen, transforman y generan continuamente significados. El acto poético activa todos los significantes y hace que reluzcan todas las facetas y las relaciones de la obra en una integralidad que indica las coordenadas de un contexto. En buena medida, la praxis vital de la obra rokhiana de vanguardia y la comprensión del significado *U* se insertan en lo postulado por Lotman.

⁴⁷¹ “El arte como lenguaje”, en Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 17-46.

⁴⁷² *Literary Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 89.

Conviene traer en consideración brevemente el estudio de Henri Frei sobre la función de los errores en el lenguaje. Este estudio vaticina algunos aspectos de la teoría de Lotman y su lectura clarifica meridianamente bien la manera en que deben ser entendidos los postulados del semiótico ruso sobre los poemas de *U*. Frei escribe:

Une langue n'est pas simplement une collection des signes existant chacun pour soi, mais forme un système de valeurs en vertu duquel chaque un des éléments est solidaire des autres c. à d. dépend de la structure de l'ensemble et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec le reste. Dans un tel système, la création, la modification ou la perte d'une seule valeur entraîne l'altération des autres valeurs et détermine un regroupement général.

Tout système de valeurs suppose un ensemble d'oppositions formés d'identités partielles et de différences partielles. Les deux besoins opposés, mais solidaires, qui tendent en partie à assimiler les éléments les uns et aux autres et en partie à les différencier, sont à la base de tout système de signes⁴⁷³.

Así se debe adaptar la teoría de Lotman sobre el texto poético en esta obra rokhiana. La lengua, o en nuestro caso, *U* no se reduce a una simple acumulación de signos. Todos sus componentes están en estrecha relación unos con los otros y conciertan un conjunto organizado.

V.1.g. La praxis lingüística de vanguardia

Es cierto que *U* es símbolo de la dialéctica sociocultural pero no es menos cierto que también es una dialéctica del lenguaje en sí, una ejecución de cambio del símbolo poético: *¿O ando con esmeraldas y con elegías de acuario a interpretar los signos*

⁴⁷³ Henri Frei, *La grammaire des fautes*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1993, p. 41; primera edición, Paris, P. Geuthner, 1929.

cósmicos, los proyectos oceánicos...?⁴⁷⁴ El poemario *U* es praxis vital que completa lo que llamo la praxis lingüística de vanguardia. Es decir, en un plano paralelo al social, es la ejecución de cambio del símbolo poético dentro de la acción poética vanguardista. Acción dentro de la acción. *U* recurre nuevamente a la acción que está anclada en el progreso de su tiempo y en la razón crítico-poética. Desde la crítica social y política que encarna como producto del fenómeno de la modernidad continental, latinoamericana y chilena, se convierte nuevamente en conciencia crítica y dialéctica de su lenguaje. Es cambio y es reflejo de sus fragmentos porque propone la reinterpretación del conjunto del signo poético en un todo organizado. Es una unidad interpretada en una doble dialéctica en la medida que es poesía cuyos elementos constitutivos vienen definidos por el sistema lingüístico ejecutado por una voz poética particular concebida como real en el acto poético.

¿Cómo podemos argumentar el surgimiento de la praxis lingüística de vanguardia? Las distintas facetas del poemario que hemos analizado: el establecimiento de la imagen en el poema como estructura lógica del mundo, la concepción el yo hiperbólico, el reconocimiento del otro y del mundo en el gesto poético, las dicotomías en las que está centrado el sujeto lírico, la ejecución de la conciencia crítica establecida en un contexto determinado y enmarcar los significados de la obra como un sistema unido dentro de una esfera cultural que la contiene nos señalan que adentro de la obra funciona una crítica de los códigos poéticos. Dentro de la acción, la praxis vital en la

⁴⁷⁴ *U, op. cit.*, p. 6-7.

cual hemos situado al decir poético, y en conjunción con los demás factores expuestos, hay una segunda dialéctica de la voz poética que busca ejercer una revolución del signo poético, tal como lo llamara Julia Kristeva⁴⁷⁵. La totalidad del poemario como un sistema unido y organizado dentro de una esfera o sistema cultural que lo cobija apunta al desencadenamiento de la praxis lingüística de vanguardia⁴⁷⁶. La organización a la que nos referimos la constatamos en la función asignada a cada poema y la relación entre estos en el poemario. Establecimos que la función de “Señales al hombre futuro” es fijar la relación de la voz poética con su palabra y resaltar la pragmática del lenguaje y el acto poético. En este poema, también, el hablante poético delinea su yo hiperbólico. En el poema “1”, la voz poética sugiere la imagen como la forma de ser de la palabra. El poema evidencia que la imagen es el medio por el cual se juntan en esta voz poética el sujeto y el objeto. El poema “2” sitúa al sujeto poético ejecutando el acto poético en su contexto político y cultural. Aquí la voz poética muestra la dialéctica de su conciencia crítica inserta en la esfera cultural, social y política que la contiene. Por último, “3” revela la articulación de una utopía atemporal o primigenia que funciona para que la voz poética se resguarde de las tragedias en las cuales está sumida por ser un estilo producto de su época. El conjunto de todos estos agentes en el poema y la relación entre ellos sostienen nuestra propuesta de la praxis lingüística de vanguardia. Veremos cómo se divide en la obra esta praxis cuando pasemos al análisis individual de los poemas.

⁴⁷⁵ *The Revolution of the Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984.

⁴⁷⁶ Si bien es cierto que las particularidades de *U* abren la posibilidad de proponer la praxis lingüística de vanguardia, esta podría aplicarse o modificarse en otros poemarios de Pablo de Rokha o en obras de otros poetas.

Yurkievich aseveró que la voz poética de vanguardia está atravesada por su desvarío⁴⁷⁷. Como señalamos anteriormente cuando considerábamos las tres directrices propuestas por Yurkievich: *la directriz realista / histórica, la directriz formalista y la directriz subjetivista*, *U* es el conjunto de los fragmentos que forman la modernidad chilena y latinoamericana en una psiquis poetizada que habla desde el desvarío y desde la libertad que posee. Es la individualidad atravesada, dinamitada, vuelta partículas. Es una voz atomizada por la angustia de nombrar un nuevo mundo que se ajuste a los contornos difusos de su propia individualidad. Esta naturaleza angustiada de la voz poética enuncia su poesía desde un espacio y lugar preciso y haciendo uso de las perspectivas que le brindan todos sus contextos: literarios, históricos, personales, etc. Siente el desamparo de que el signo nuevo que construye debe ir en contra de todo lo nombrado, en contra de todo referente y contra todo signo y simbolizaciones anteriores, antiguos e inservibles para nombrarse y consumir su existencia y su poesía. Los referentes y signos poéticos tradicionales son inservibles porque estos no lo nombran y no lo poseen adecuadamente. Al ser reflejo no como espejo sino como estilo, el yo hablante siente que se quiebra. Encuentra el estilo en el signo acertado que lo nombra cuando en lo otro, que es el cambio, la crítica, el rompimiento, lo fiero y lo tierno a la vez, se aprecia a sí mismo. Cuando designa lo fragmentado y contradictorio divisa su *condición esteticodinámica*. En la comprensión de un reflejo quebrantado por su

⁴⁷⁷ “Los avatares de la vanguardia” en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, época contemporánea, op. cit.*, p. 55.

individualidad siente la voz recuperarse y deviene estilo, acontece el poema en una unidad integral con todas sus partes organizadas.

V.1.h. *U como acte de parole*

Los poemas de *U* en su praxis lingüística de vanguardia son incomprensibles si no se vinculan a la función de comunicación instituida teóricamente en el *acte de parole*⁴⁷⁸. Hay que puntualizar que Émile Benveniste estableció que el acto de comunicación no puede ser reducido a un mero sistema de estímulos y respuestas. Benveniste concibió el evento de enunciación ligado estrechamente al contexto en el cual se produce, es discurso. De esta forma, en vez de la dicotomía saussuriana *langue / parole*, postuló una oposición binaria más adecuada para describir el fenómeno de comunicación: *récit / discours*⁴⁷⁹. En contraposición al discurso, el enunciado *-récit-* es texto sin contexto, lo dicho. El *récit* es el relato tomado fuera de la influencia externa que supone su articulación precisa en su tiempo y espacio. En este estudio que realizamos, valoramos los poemas de *U* en términos de enunciación y no como enunciados aislados. Los poemas son discurso de la voz poética. Estos están vacíos si no se relacionan con su contexto de producción. *U* es *discours* tal como lo contempló Benveniste.

⁴⁷⁸ El *acte de parole* lo propuso John L. Austin en *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962. Luego lo retomó y lo desarrolló John R. Searle en *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press, 1969. No debemos olvidar que por su precisión, hemos decidido conservar el término en francés sobre los términos *speech act* en inglés y el término en español *acto de habla*.

⁴⁷⁹ *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Todo *acte de parole* está inscrito en el proceso de comunicación. *U* como acto de comunicación y a la vez como una toma de la palabra está supeditado a la estructuración y realización del proceso comunicativo. Para que se realice y culmine este proceso y tome lugar el *acte de parole* de la voz poética, debe haber un emisor, un mensaje emitido mediante un código en un contexto establecido y que este mensaje llegue a un receptor que comparta el código del emisor y que descifre el mensaje. Por esta razón, cada lectura de *U* es única e irrepetible pero vuelve a desencadenar todo la mecánica del proceso comunicativo y todos los contextos, tanto los del emisor o la voz poética como los del receptor o lector. Además, en este *acte de parole*, todo el acto de enunciación y todo lo dicho en él está asociado con la pragmática del lenguaje considerado acto performativo. El acto performativo que es la totalidad del poemario se inicia con la lectura del título que, para nosotros equivale a la transcripción gráfica del sonido [u]. Con la lectura del título por parte del lector, la voz poética enuncia su palabra por primera vez.

Ahora bien, John L. Austin divide el *acte de parole*, o lo que él denominó *speech-act*, en actos de constatación y actos performativos. Estos pueden trabajar a nivel locutorio, ilocutorio o perlocutorio⁴⁸⁰. *U* es un *acte de parole* performativo en donde

⁴⁸⁰ El nivel *locutorio* es el decir, el acto en su faceta de decir algo, su primer significado, el enunciado ostensible siguiendo las normas lingüísticas. Este nivel incluye lo fonético, lo fático y lo rético. El nivel *ilocutorio* es la intención con la cual se lleva a cabo el acto. Puede ser una promesa, un deseo, un bautizo, una boda, una pregunta y se establece como tal en lo dicho. (Ejemplos: *yo te prometo, yo los declaro marido y mujer, yo te bautizo, mi pregunta es*). El *perlocutorio* busca que la producción del enunciado cause una reacción en el que recibe el mensaje. (Ejemplos: *¡qué sueño tengo!* El que escucha le brinda al que habla una cama para que duerma. *Qué rápido andas*. El que escucha y que anda rápido reduce la velocidad.)

decir es hacer con las palabras⁴⁸¹. Los cuatro poemas de *U*, “Señales al hombre futuro”, “1”, “2” y “3”, trabajan a nivel perlocutorio. Buscan una reacción del que lee o escucha los poemas. Con cada nueva lectura, como si de un ritual se tratara, *U* es recibido por el lector como la primera vez que fue leído. Ahí, vuelve cada vez la voz poética a ser acción de vanguardia y acción de refundación del lenguaje. Con cada lectura, vuelve a aparecer la praxis lingüística de vanguardia. Con esta praxis la voz poética busca siempre la complicidad de quien recibe la comunicación de los poemas para que adopte como propio el nuevo lenguaje y para que ingrese así en la cosmovisión poética rokhiana. De hallar complicidad, la voz poética logra que el destinatario se apropie de la dialéctica del símbolo poético y acceda a las significaciones nuevas que se han creado en el poema. En su lectura, el receptor aprende el nuevo lenguaje refundado. Con este nuevo lenguaje se adentra en la reconquista, el renombramiento o construcción del mundo efectuada por la voz poética.

En el nivel de acción de conciencia crítica y vehículo de la dialéctica social, también *U* puede ser considerado un *acte de parole* performativo perlocutorio. Es perlocutorio cuando la voz poética con la refundación de su lenguaje convence al destinatario para que se integre a la marcha revolucionaria que aboga por un cambio del sistema capitalista burgués dominante. Lo es cuando despierta en su lector la conciencia crítica sobre el progreso del mundo y, consecuentemente, el lector reacciona a las palabras de la voz poética. Operaría, entonces, la acción poética de vanguardia en sus

⁴⁸¹ La obra de Austin, *How to do Things with Words*, se tradujo al francés bajo el título *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

dos niveles: cambio del signo poético y dialéctica de lo social. Re caería sobre el receptor la conclusión de la praxis lingüística de vanguardia que hemos propuesto.

Siempre, como si fuese la primera ocasión, en cada acto de lectura, la voz poética de *U* se renombra, es nueva porque refleja el mundo en el estilo huidizo, fragmentado y dialéctico-crítico de sus imágenes. Por esto mismo, la voz poética de *U* tiene el poder de que cada vez que dice, hace y renace. La enunciación de *U* en el *acte de parole*, que es su lectura concreta en un espacio y en un tiempo determinado, le otorga pertinencia a todos los contextos de los poemas (históricos, políticos, sociales, culturales, literarios y personales). La realidad concreta en la cual se compuso el poemario vuelve a adquirir valor con la realización del acto de comunicación poética. Aseguramos que no hay *acte de parole* performativo que sea repetible y que no dependa de las condiciones de enunciación en las cuales surgió. Las condiciones de enunciación determinan y marcan el texto así como fijan parte de la recepción en el lector u oyente.

Así queda lo expuesto anteriormente: el sistema comunicativo del *acte de parole* performativo de *U* abre paso al sistema de refundación del signo lingüístico y de sus significados. La relación entre los diferentes componentes del poemario visto como una unidad pero situado en interacción con su contexto social nos proporciona la praxis lingüística de vanguardia. Hay que insistir que la praxis lingüística de vanguardia no se obtiene de una cita particular, de un fragmento o de una parte específica de la obra. Esta la sugiere la apreciación global del conjunto del poemario visto como *acte de parole* en el proceso de comunicación en el que está situado y a partir de su contexto específico.

V.1.i. La palabra en libertad: la imagen en *U*

En su libro *El arco y la lira*, Octavio Paz reflexiona sobre la naturaleza de la poesía y el poema. Inicia diciendo que: *La poesía revela este mundo; crea otro*⁴⁸², pues considera que la poesía se presenta en mil formas heterogéneas y es la expresión y el fundamento del hombre, la historia y las civilizaciones. El poema es la obra en donde lo amorfo de lo poético adquiere forma, es ahí donde la poesía se aísla, se yergue, toma cuerpo y revela plenamente el mundo recreado del poeta encontrándose al mismo tiempo con la historia del hombre: *Poema es un organismo verbal que contiene, suscita y emite poesía*⁴⁸³. Y todo poema, por estas razones, es único, irrepetible e irreductible; indestructible, como lo es *U*. Asimismo, Paz encuentra el sentido del poema que trasciende la historia, no en sus materiales ni en sus significados, sino en su estado de ser “*un para*” y “*un hacia*” que tiene como objetivo el hombre concreto con sus significaciones de ser histórico⁴⁸⁴. Es el acto preciso de comunicación del poema, el *acte de parole*, que restituye el tiempo original del decir poético. Es el instante del presente puro en el que *el poeta crea imágenes, poemas* y en el que, al mismo tiempo, *el poema hace del lector imagen, poesía*⁴⁸⁵.

La utilización de las palabras de la lengua por la *masse parlante*, como la llamó Ferdinand de Saussure, hace que estas no tengan un significado uniforme, invariable o

⁴⁸² “Poesía y poema” en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 13.

⁴⁸³ *Ibid.*, p.14.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

inalterable. Paz asegura que más allá de sus propiedades físicas, las palabras en boca del hablante suscitan que los significados se multipliquen, que sus sentidos puedan ser ambiguos, imprecisos o muy abarcadores, como lo son en el uso de la lengua cotidiana. Desde esta perspectiva, el empleo de las palabras refleja una pluralidad de sentidos y alusiones que no posee la lengua desde el punto de vista del sistema de reglas, la norma o la prosa. El habla (*parole*) manifiesta en sí misma una apertura hacia la diversidad y la libertad que es, sin lugar a equivocarnos, la diversidad y la libertad de la vida del ser humano. Esta es la oposición *langue / parole* propuesta por Saussure⁴⁸⁶. La labor del prosista es delimitar el significado preciso de las palabras que utiliza. En cierta manera, busca apresar, fijar el significado de lo que quiere decir. Su lenguaje es la escritura con sus reglas unívocas y concisas. A diferencia del prosista, para Paz, el poeta revela la naturaleza original de la palabra, la pone en libertad y muestra su ambigüedad, su multiplicidad y amplitud de sentidos y todas sus facetas rítmicas, sonoras, expresivas, connotativas y denotativas. En el habla está la poesía. Según Marshall Urban, las palabras son de carácter indicativo, emotivo y representativo. Urban postula que las palabras son nombres que designan, son respuestas a un estímulo -material o psíquico- y son signos y símbolos que viven conjuntamente en grados distintos y no se pueden separar del vocablo⁴⁸⁷.

En el habla y en la poesía, la indicación, la emotividad y la representatividad de la palabra se vuelven imagen de algo que está más allá del significado: *siento, pienso* y

⁴⁸⁶ *Cours de linguistique générale, op. cit.*, pp. 104 y subsiguientes.

⁴⁸⁷ Wilbur Marshall Urban: *Lenguaje y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

*expreso en imágenes irremediables*⁴⁸⁸, tal y como dijo la voz poética de *U*. La palabra hecha imagen y sus combinaciones se convierten en alegoría, en reemplazo. En el poema “2” de *U*, la voz poética vuelve a insistir en este aspecto cuando enuncia: *Palomas de cemento, / se me caen del traje rodante de las epopeyas*⁴⁸⁹. Este reemplazo efectuado por la palabra en el habla procede de la misma forma que opera la metáfora en la poesía, por eso, el lenguaje es metáfora del universo del ser humano y es su libertad. Al pasar a la poesía, las palabras del poeta en el poema se transfiguran en metáfora sobre la metáfora, lenguaje refundado que depende del lenguaje. Es así que al leer *U*, leemos la revelación de un mundo refundado, leemos las nuevas metáforas creadas en libertad por el poeta a partir de la metáfora original que es el lenguaje. Los poemas de *U* son la reconquista de una realidad dependiente del lenguaje (que es, sin espacio a equivocarnos, la metáfora originaria) a partir de la reelaboración de sus imágenes.

Ferdinand de Saussure, además de proponer la dualidad *langue / parole*, indicó que el signo lingüístico une un concepto con una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material y físico, sino que es la marca psíquica del sonido, la representación mental que nos brinda del testimonio de nuestros sentidos. Es por tanto una imagen sensorial⁴⁹⁰. Vemos que dicho proceso se efectúa, asimismo, en la creación de las metáforas en los poemas de *U*. Como la imagen creada en los poemas es la refundación del signo lingüístico (tal como lo ideó Saussure) es también, la

⁴⁸⁸ *U, op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 12

⁴⁹⁰ *Cours de linguistique générale, op. cit.*, pp. 98-99.

rearticulación de los símbolos. Por consecuencia, la imagen deviene en re-exposición de todos sus significados, facetas y connotaciones. En la poesía rokhiana atestiguamos que la conjunción de las imágenes reelaboran, refundan o restablecen el acercamiento entre las marcas mentales de las palabras y los conceptos que representan. Muestran la multiplicidad, todo el alcance simbólico que posee ese signo recién fundado. La imagen rokhiana en *U* reinventa el signo lingüístico, trastoca la relación entre significado y significante para crear o reconquistar un mundo de significaciones nuevas en la palabra misma, en sus referentes y simbolizaciones. Esta reconquista de la imagen está gobernada por la voluntad, la emotividad y el contexto de la voz poética. Con estos puntos teóricos establecidos, podemos pasar al análisis del contenido de los cuatro poemas de *U* tomándolos como un todo interrelacionado y evidenciar de qué manera percibimos la praxis lingüística de vanguardia.

V.2. “SEÑALES AL HOMBRE FUTURO”: CONJUNCIÓN DIALÉCTICA DEL LENGUAJE

Inicialmente, “Señales al hombre futuro” contrasta visualmente con los poemas “1”, “2” y “3”. Este poema resalta de los demás porque está impreso en caracteres más grandes y porque está escrito en forma de prosa poética. Ambos elementos junto con el nombre del autor del poemario puesto en mayúsculas al final de este poema dan la impresión de que fuera un poema-prólogo o un tipo de mensaje o carta especial que prepara al lector para la lectura de los poemas posteriores. El poema está categorizado desde su inicio como mensaje, desarrollado como acto de comunicación y finalizado como tal. Hay una acción de decir establecida, demarcada y es autónoma en el grado que se separa del resto por su configuración tipográfica.

En “Señales al hombre futuro”, la prosa poética fluye y en la escritura no se manifiesta el inconsciente de la voz poética que da luz a los misterios de su sueño, a la manera surrealista. La voz poética asume un yo activo que se expresa conscientemente. Podemos leerlo en las siguientes instancias:

...yo arrojo la llamada aclaratoria e inactual... Domino todos los triángulos de la soledad clamorosa... ...soy eco de mi tristeza. ... mi gran lazada al infinito. ...guiso mi guiso de palomas... ...levanto mi plumero de cigarras... ...remezco con gritos las estrellas... ...derrumbo con gestos las naciones... Voy creciendo... ...empuño la fatalidad⁴⁹¹.

Hay una libre asociación de imágenes pero el hablante es un yo hiperbólico que se concibe a sí mismo como abarcador de vastas extensiones tanto temporales como

⁴⁹¹ U, op. cit. p. 5-7.

territoriales. Es una *gran figura*⁴⁹². En su amplitud, el yo es un vidente desgarrado por lo trágico y que anhela un reencuentro con lo propio en lo otro desde la conciencia despierta. Constatamos que, a pesar que los poemas siguientes están compuestos en verso libre, en los poemas “1”, “2” y “3” se sucede igualmente la libre asociación de imágenes surgidas de un hablante perfilado como grandilocuente, hiperbólico y atormentado. De la misma manera que en “Señales al hombre futuro”, la conciencia despierta del hablante o de la voz poética y el yo hiperbólico guían la lectura de los otros tres poemas. En “1” dice: *Yo agarro la suerte y la muerte...*, en “2”: *Gira la tierra volcada en los pensamientos... porque YO RESPIRO*, y en “3”: *...yo soy el hombre casado que inventó el matrimonio...*⁴⁹³.

El título del poema, “Señales al hombre futuro” instituye la acción poética catalogándola como *señales*. Además, el título del poema establece que la comunicación del *acte de parole* depende de la posibilidad de recepción por parte de un hombre que todavía no existe pero que será más adelante. Está formándose o nacerá más tarde. Ahí, la cualidad de acción de la voz poética está condicionada por el hombre posible que en un futuro la escuche. Será acción cuando sea percibida, y el hombre futuro será hombre actual cuando perciba este acto a través de su lectura.

El hombre futuro se configurará cuando reaccione en esa señal de cambio, refunde su mundo y acceda al nuevo código poético, a las nuevas señales enunciadas por esa voz; es también un agente activo en el acto de comunicación poética. La voz poética

⁴⁹² *Ibíd.*, p. 5

⁴⁹³ *Ibíd.*, pp. 11, 15, 47.

es cambio y recepción del cambio y, por consiguiente, acto de reconquista en el mundo nombrado pero depende de sus semejantes. El yo es el reflejo *formidable de los espejos despedazados*, que no es todavía pero que será cuando el lector perciba al yo en el performance del *acte de parole*. Ese yo, que deviene yo frente al otro, se instaura en el momento de la realización del acto de comunicación. Consideramos pertinente aclarar aquí que el título del poema indica que nos hallamos frente a un yo que se nombrará también al catalogarse. El yo poético se transforma en las señales que produce. Este yo es el sujeto lógico delineado por Wittgenstein: conocimiento del mundo fundado por su lenguaje al nombrarlo. Proposición del mundo en *Bild*, imágenes que son metáforas. El sujeto wittgenstaniano presente en *U* existe en el reflejo que produce de su realidad no como espejo, sino como la equivalencia lógica retratada por su subjetividad despedazada, fragmentada y vuelta a unir en el poema. El yo es unidad de percepciones dispersas del mundo bajo la integridad de un nuevo signo, un nuevo lenguaje que lo nombra en el poema. El primer verso del poema lo leemos en este sentido: *Sin embargo es mi ausencia quien inventa las sabandijas y las telarañas del siglo*⁴⁹⁴. El no estar de la voz poética, su estar ausente posibilita el nombrar lo abyecto que no lo contiene.

No obstante, la voz poética cataloga sus cualidades al sugerir equivalencias, proximidades, contigüidades, analogías, diferenciaciones sutiles, sustituciones o sinestesias. Leamos algunas:

...agarro la esquina de mi esqueleto de amatista... La seriedad me incluye entre las piedras y las tumbas del calendario... Arquitectura de silencio, poderosa lo mismo que la mujer preñada... ...cruz del tiempo,

⁴⁹⁴ *Ibíd.*

*cruz del verso... ...sangre con tierra, noche con tierra... ...sonoridades amarillas y tiempos violetas...*⁴⁹⁵

Al buscar la individualidad, esta voz se define pero no directamente. El yo implanta su opuesto para inventarse y descubrirse en lo otro, para negarlo o precisarse, para graduar sus matices o para compararlo, aproximarlos y sustituir esto por aquello.

*Jamás*⁴⁹⁶. Así sigue la voz poética luego del íncipit. En ese *Jamás*, la voz del poema reivindica la negación que la compone para paso seguido catalogarse siguiendo procedimientos metafóricos:

*Palanca de aluminio, galope de máquina en trances fatales, geografía de lo inaudito y lo estupendo, gran figura, horizonte de navío cosmopolita, he ahí, yo arrojo la llamada aclaratoria e inactual, el golpe de bronce alucinado, la campanada-llamarada encima de los cinco ladridos de la tierra: América, Europa, Asia, África y Oceanía*⁴⁹⁷.

La voz del poema es *palanca de aluminio*, herramienta. Es *galope en trances fatales*, acción trágica. Es *geografía* contrapuesta. Es una *gran figura* y también el *horizonte de navío cosmopolita*. La voz es cuanto pueda contemplar pero también es cuanto pueda reconocer, precisar, negar, graduar, suplantar o aproximar de sí misma en lo contemplado: voz de *aluminio*, la progresión de la *máquina* moderna hacia lo fatal, la extensión de los contrarios intervenida en el sujeto por *lo inaudito y lo estupendo*. Se observa y en ella percibe una *gran figura* en la que converge su percepción subjetiva y la objetividad del mundo. Ella no es el navío, sino el *horizonte* hacia donde se dirige el

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, p.5-7.

⁴⁹⁶ *Ibíd.*

⁴⁹⁷ *Ibíd.*

navío que transporta a bordo el conocimiento crítico-dialéctico del cosmos. Aquí, la voz poética no es el barco sino el destino, el trayecto que recorre. Desde su ser en movimiento, se sustituye por la *llamada aclaratoria e inactual*, el nuevo signo de la refundación del mundo en imágenes (*Bild*) fragmentadas y contradictorias que luego se volverán a unir. La voz nombra en el reflejo pero no como espejo sino como estilo, nombra en equivalencias, contigüidades, sustituciones, matices, sinestesias y precisiones, que son el equivalente lógico de la verdad del yo en su individualidad. Unión de dos universos disímiles. Delimita el contorno del signo de sí mismo en la apreciación subjetiva de lo externo. Por eso no puede ser barco que navega sino que es la impresión obtenida tras ser el horizonte, el rumbo por donde va navegando el *navío cosmopolita*. Por eso también, la *llamada aclaratoria e inactual* que arroja el yo del poema es ilusión. La llamada es la sinestesia, sustitución del sonido de campana por la ilusión del golpe de bronce. Es percepción del color o su sustitución por la ilusión del material que la forma en el sonido que genera el golpe a la campana que es de bronce. En la lógica de la revolución del símbolo poético rokhiano, la acción de arrojar la señal *inactual* y *aclaratoria* no puede ser golpear la campana de bronce exactamente, sino el golpe a la alucinación de su color o del material que la compone; *el golpe al bronce alucinado*. Se sustituye el sonido de la campana por su percepción visual, no real sino alucinada o recreada, y así en cierta medida, deviene la marca psíquica de la imagen acústica referida por Saussure. La refundación del mundo es la creación y proyección de su imagen, o más bien, de su metáfora, la sustitución de una cosa por otra, el decir esto por aquello. El yo se funde en la voz poética descrita como *llamada aclaratoria inactual-golpe de bronce*

alucinado que no es sino otra sustitución: *campanada-llamarada*. En esta conjunción se encuentra el yo, que es el esparcimiento desde la movilidad, su ir a lo otro que no es y propagase para ser.

En su constante dialéctica, la voz se transfigura en el mundo de reflejos en su cosmos hiperbólico. La voz es la visión de su mundo al refractarlo en fragmentos bajo la marca de su estilo.

Recordemos nuevamente que Wittgenstein afirmó que el nombramiento del mundo mediante la imagen es transmitida como la equivalencia de la lógica de las figuras geométricas. No es realidad física sino la abstracción de las cualidades que la definen. La voz es la imagen del mundo que refleja en sí la equivalencia lógica de su realidad. De esta manera se puede interpretar la voz del poema cuando declara: *domino todos los triángulos de la soledad clamorosa, los presentimientos, las tinajas de la sombra...*⁴⁹⁸. Bajo la voz del poeta, la imagen se proyecta en la equivalencia lógica de definirse en la *soledad clamorosa* de la misma forma que un triángulo postula su inalterabilidad geométrica. El poeta no transmite la verdad lógica del triángulo porque posee su verdad. Más bien, la voz trasmite la inalterabilidad lógica de la *soledad clamorosa* porque es su propuesta en imagen verbal, su transformación en lenguaje refundado al pronunciarse. La voz, al nombrar la *soledad clamorosa*, funda su realidad en el poema siendo el yo la equivalencia lógica de su *soledad clamorosa*. Como señalara Saussure, es la marca psíquica que testimonian los sentidos al experimentarla. La importancia de la función

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, p. 6.

dialéctica de la voz poética de *U* queda constatada cuando dice: *Venía mi voz andando por la nada y se enredó mi voz en mi voz. Por eso soy eco de mi tristeza*⁴⁹⁹. En estas líneas converge la doble ecuación de la acción que establecimos en la praxis lingüística de vanguardia. La doble ecuación converge también en estas otras líneas: *yo arrojo la llamada aclaratoria e inactual..., el golpe de bronce alucinado..., la campanada-llamarada...*⁵⁰⁰ A partir de esta simbiosis dialéctica es que la voz procede a enunciar el mundo y a enunciarse en el resto del poemario.

Entonces, observamos que la voz es *acte de parole* concreto, definida por su realización real. Es un auténtico acto de comunicación establecido y completado por el emisor porque el poema finaliza con la rúbrica del autor en letras mayúsculas: *PABLO DE ROKHA*⁵⁰¹, poniendo así de manifiesto la importancia de la identidad del hablante lírico y su relación con el proceso comunicativo. El yo se fija como verídico y se identifica la voz que habla en el poema con el autor del poemario porque hay una voluntad expresa de que así sea: hay una voluntad de representación del yo existente en la acción de firmar.

Kate Hamburger asegura que a diferencia de las narraciones en primera o tercera persona, el yo lírico tiene el mismo estatuto lógico de la enunciación. Hamburger defiende que la palabra del yo lírico no es una ausencia, como suele pasar en la narración en tercera persona, ni es una ficción como en la narración en la primera persona (aunque

⁴⁹⁹ *Ibíd.*

⁵⁰⁰ *U, Op. cit.*

⁵⁰¹ *Ibíd.*, p. 7.

Pessoa, como sabemos bien, afirmó que el poeta es un “fingidor”). La palabra del autor es la misma que la palabra del poeta al igual que sucede en la historia, en la filosofía o en la ciencia:

*...the lyrical statement-subject is identical with the poet, just as well as the statement-subject of a work in history, philosophy or the natural science is identical with the author of the respective work*⁵⁰².

Entonces, Hamburger traza la identidad en el nivel lógico y evita caer en la posible correspondencia entre los eventos enunciados en el poema y la experiencia biográfica del autor. Postula que los eventos en el poema pueden ser ficticios o imaginarios pero el yo siempre se presenta como real⁵⁰³. En este sentido, para Walter Mignolo, al leer el poema estamos frente a un *acte de parole* en el cual se acorta la distancia entre enunciación y enunciado, es decir entre sujeto y objeto, entre la persona y lo otro que es el mundo (lo otro). En tal circunstancia, el poeta concebido en el poema se entrelaza con la concepción social del poeta encarnado en el autor. No se percibe la diferencia entre el poeta que actúa y el que enuncia, el que habla en el poema. Mignolo arguye que la fusión entre la imagen lírica del poeta en el poema y la imagen del autor no es causada por el lenguaje, sino que esto es debido a la *configuración de la institución literaria misma*⁵⁰⁴. Sostenemos, entonces, que el yo de vanguardia rokhiana responde a las palabras de Mignolo a propósito de la imagen del sujeto lírico de vanguardia:

⁵⁰² Kate Hamburger, *Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1973, p. 232.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 278.

⁵⁰⁴ “El poeta en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, n. 118-119, enero-junio de 1982, p. 133.

La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que “paulatinamente se evapora”, para dejar en su lugar la presencia de una voz. [...]Detrás del pronombre de primera persona y de los posesivos, la figura del poeta no se resume en una persona, sino en una voz⁵⁰⁵.

Detrás de esa voz queda constituida la identidad del yo lírico rokhiano en los poemas de *U*⁵⁰⁶.

Para esta cuestión, nos parece importante considerar someramente el conocido artículo “La muerte del autor” de Roland Barthes⁵⁰⁷. El escritor francés analiza la relación entre el autor, el texto, la voz del sujeto en el texto y el lector. Postula que *el lenguaje sólo conoce un “sujeto” y no una “persona” y que no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora*, en ese momento en el cual *el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor*⁵⁰⁸. A pesar de que el título del artículo sugiere una aparente contradicción con la presencia del yo real a nivel lógico de los poemas de *U*, consideramos efectivamente que esto no es así. Para acceder a la poesía rokhiana en los poemas de *U*, hay que leerlos en su ahora y en su aquí que

⁵⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 134-135.

⁵⁰⁶ Es pertinente señalar que el tema del sujeto lírico ha sido estudiado por diversos autores como J. Slawinski, “Sobre la categoría del sujeto lírico”, en Desiderio Navarro (editor y traductor), *Texto y contexto*, La Habana, Arte y literatura, 1989, pp. 333-346, obtenido en www.criterios.es; Diana Espinoza, “El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n. 33, enero-junio de 2006, pp. 65-77; Mariela Blanco, “Teorías sobre el sujeto poético”, *Alpha*, n. 23, diciembre de 2006, pp. 156-166; Cristián Gallegos Díaz, “Aportes a la teoría del sujeto poético”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 32, marzo-junio de 2006, obtenido en www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html, consultado el 13/6/2014.

⁵⁰⁷ En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71. El artículo está fechado en 1968 y se publicó originalmente en *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

⁵⁰⁸ “La muerte del autor”, *op. cit.*, pp. 68 y 71.

son eternos, como dice Barthes, porque resurgen infinitamente en cada lectura. Así, resurgen infinitamente el tiempo rokhiano, su contexto, sus ansias de liberarse, su vocación insumisa frente al devenir de la historia chilena y latinoamericana, su conciencia crítica de la modernidad, la reconquista dialéctica de la realidad mediante la refundación del lenguaje poético. Su tiempo es el de la enunciación, y el lenguaje refundado en *U* sólo conoce un sujeto que está esparcido entre el que habla (o escribe) y el que escucha (o lee). Su subjetividad está entre lo propio en contacto con lo otro que le da presencia y validez. Este proceso de distanciamiento es imprescindible para entender después la voluntad de objetivación concreta del yo por parte de la voz poética que se lee en el poema y se asocia con el poeta real que escribió el poemario.

Como indicamos anteriormente, en “Señales al hombre futuro” la voz poética pertenece a un yo hiperbólico que es una identidad despierta, consciente de sí, de todas sus particularidades y contextos. Habla también desde sus ansias de independencia frente a los procesos de modernización y del progreso mecanicista que lo amenaza. Este mundo le atraviesa su identidad y lo llena de angustia. Las condiciones de enunciación están determinadas también por la marginalidad de la voz poética con respecto a la institución literaria y al sistema sociocultural, económico y político en que se desenvuelve. Su poesía es canto y el yo se declara en guerra contra las injusticias del avance ciego de la urbe metropolitana y la lógica cultural del dominio mercantilista. El yo está también en pie de lucha contra la lógica económica del capital que se impone desde el imperialismo norteamericano y la convivencia en la sociedad de consumo y explotación burguesa. El yo elabora un canto insumiso frente a las fuerzas que conspiran para acallararlo. En estos

versos canta el yo lírico que reinventa el mundo en su canto como estrategia, como refugio y como insumisión. Es revolución. Leemos en el poema:

...hago montañas de libertad... ...rompo el saco de los vinos cornudos y obligatorios, como la muerte la bola del mundo... Y remezco con gritos las estrellas y los campanarios, y derrumbo con gestos las naciones y las verdades adoquinadas... cementerio con peumos chilenos. Letrerito de sepulturas en despoblado...

Justo seguido a esto, la voz poética afirma:

¿O ando jugando con esmeraldas y con elegías de acuario a interpretar los signos cósmicos, los proyectos oceánicos la peluda hipocondría en atardeciendo?...⁵⁰⁹

Aquí, la voz se vislumbra, al mismo tiempo, temporal y atemporal, sin temor a caer en contradicciones. Se sitúa en la historia y busca refugio, a la vez, en el tiempo original, en el antes o el después de la historia, en *los signos cósmicos* y en *los proyectos oceánicos*. Se entrega a la probabilidad de una utopía surgida del mundo moderno pero que servirá como refugio o protección contra las desventuras de esa misma modernidad mundial y latinoamericana que nombra en su acto poético. Así entendemos la declaración de la voz poética cuando dice:

La seriedad me incluye entre las piedras y las tumbas del calendario, niña.

Arquitectura de silencio, poderosa lo mismo que la mujer preñada, mano de madera invulnerable, cruz del tiempo, cruz del verso sin naturaleza⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ U, *op. cit.*, p. 6.

⁵¹⁰ *Ibíd.*, p. 7.

El recurso de la niña abre el espacio a la utopía, La relación con ella es la que define este escape de la realidad contextual: *Arquitectura de silencio, poderosa lo mismo que la mujer preñada, mano de madera invulnerable...* Este espacio es visto como el refugio que diseñará el sujeto poético frente al mundo de los pesares de la modernidad. Esta correspondencia aparta a la voz poética de su realidad sociopolítica y la lleva a un ámbito más allá de la realidad descrita y trasciende su ámbito contextual. La voz dictamina la creación poética como la esfera para el refugio utópico, lo que coloca al hablante en una bifurcación: *animal volcado*. Este hablante se dirige a un más allá de la historia y de la sociedad pero dependiendo de las circunstancias en la cual produce sus enunciados. La poesía es la utopía en un tiempo sin tiempo pero sin renunciar nunca a su procedencia o a las condiciones de enunciación que le dan corporeidad y entendimiento al mensaje que transmite la voz poética. El mensaje jamás deja de estar en relación con su contexto preciso pero lo trasciende. Esta dicotomía posibilita la comprensión futura de un lenguaje recién fundado que es imagen quebrada o un retrato verbal y fragmentado del cosmos. El proceder dialéctico postulado en este poema viabiliza la transmisión de la imagen como fragmento del mundo y el funcionamiento de su proyecto poético comunicado en el *acte de parole*

Al leer el primer poema de U, “Señales al hombre futuro” en conjunto con los demás poemas observamos que tiene como funciones primordiales indicar la relación de la voz poética con el acto poético y evidenciar la pragmática del lenguaje visto como *acte de parole* performativo y perlocutorio. En este poema se perfila el yo hiperbólico en sus ansias de hacerse de un lenguaje propio que lo contenga. Con la renovación de su

código poético, el yo poético proyecta en sí mismo el mundo nombrado. Con el *acte de parole* performativo y perlocutorio, de cara al otro en comunidad y compartiendo unos mismos referentes con ese *hombre futuro* que completa el proceso de comunicación, inaugura la posibilidad de un refugio utópico emanado del mundo moderno del cual surge.

V.3. “1”: LA IMAGEN Y LA MAQUINARIA RUIDOSA DE LA PALABRA

El poema anterior tenía como funciones primordiales indicar la relación entre el sujeto poético y el proceder metafórico para lograr que su *acte de parole* nombre al mundo y, a su vez se nombre a sí mismo. Ese poema evidencia la pragmática del lenguaje en el gesto del acto poético. En el sistema poético desarrollado en *U*, ahora le toca al poema “1” sugerir la imagen como la naturaleza o la forma de ser propia de la palabra: *Percibo el devenir mundial como imagen, sólo como imagen, / siento, pienso y expreso en imágenes irremediables*⁵¹¹. Como se desprende de estos versos, la función de este poema tiene que ver con el empleo de la metáfora⁵¹². De esta forma, para comprender las partes del poemario integradas como un todo complementario y entender por consiguiente la función de “1”, tenemos que considerar la metáfora elemento central y

⁵¹¹ *Ibíd.*, p. 11.

⁵¹² La imagen, la metáfora y la relación entre ambas han sido ampliamente estudiadas por los especialistas de las diversas ramas de la lingüística, bajo el ángulo de la semiótica, la semántica, la fonología, la lingüística clínica, la sociolingüística, entre otras. También, esta tríada ha sido tema central en los estudios literarios y poéticos. Vemos pertinente señalar algunos de estos estudios: Roland Barthes, “La retórica de la imagen”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986; Umberto Eco, *The Role of the Reader. Exploration in the Semiotics of Text*, Bloomington, Indiana University Press, 1979; Tudor Vianu, *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967; Antonio Ansón *El istmo de las luces, poesía e imagen de vanguardia*, Madrid, Cátedra, 1994; Octavio Paz, “La imagen”, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970; Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1985; David Lodge; *The Modes of Modern Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1977; Paul Ricoeur, *Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI, 2006; Luis Díaz Márquez, *Teoría del género literario*, Madrid, Ed. Partenón, 1984; Roman Jakobson, “Language in Operation”, “Linguistics and Poetics”, “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances” en *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1987; Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia, poesía e imagen en las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Tecnos, 1998, *La metáfora en teoría*, Barcelona, Episteme, 1994; Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991; Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos, 1992; Fernando Varela, *Poesía e imagen*, Frankfurt am Main, P. Lang, 2003.

determinante del lenguaje. Roman Jakobson estudió la metáfora y la definió de manera precisa. Estableció el acercamiento lingüístico-científico hacia este fenómeno y hacia la poesía en general. Delimitó y clarificó las operaciones metafóricas en la poesía. Este acercamiento perduró durante la segunda mitad del siglo veinte. Una buena cantidad de los estudios lingüísticos y literarios sobre la metáfora, además de la poética moderna, se fundamentan en los aportes teóricos de Jakobson. Estos aportes nos ayudan a comprender la correlación entre los poemas de *U* y son esenciales para clarificar las operaciones metafóricas en esta poesía. De tal forma, debemos orientar las operaciones metafóricas en función del sistema poético implementado en la obra rokhiana.

En su empeño por una comprensión cabal de la ejecución de la obra poética y de los procesos del habla y del lenguaje, Jakobson vio necesario expandir el estudio de la poesía y acercarlo a la teoría de la construcción del signo y vincularla con los distintos aspectos del acto del habla común. Recurrió a la poética y a las nociones de la metáfora y de la metonimia para explicar las perturbaciones en el habla corriente como la afasia. Jakobson definió la poesía y el estudio de este arte verbal, la poética, como parte integral de la lingüística porque están relacionadas directamente con las estructuras verbales de las que se ocupa dicha ciencia. Además, consideró que muchas de las funciones poéticas pertenecen no sólo a la disciplina de la ciencia del lenguaje sino que trasciende y toca toda la teoría del signo, esto es, el campo de la semiótica. Acota Jakobson que:

...the question of relations between the word and the world concerns not only verbal art but actually all kinds of discourse. Linguistics is likely to explore all possible problems of relations between discourse and the

“universe of discourse”: what of this universe is verbalize by a given discourse and how it is verbalized⁵¹³.

Al leer y estudiar la poesía, es deber no solamente entenderla en todas sus facetas intrínsecas sino que también es obligación juzgar estas llamadas facetas o elementos intrínsecos de la poesía con relación al espacio y al tiempo en que se emiten. Es vital, según Jakobson, la influencia del universo del discurso en la producción poética y en la elaboración del significado poético.

Jakobson vinculó los procedimientos poéticos de la metáfora y la metonimia con dos tipos de perturbaciones afásicas⁵¹⁴. En su estudio, Jakobson identificó que había un tipo de afasia que afectaba la capacidad de selección y sustitución de las palabras y otro tipo de afasia que perturbaba la capacidad de combinación de los signos lingüísticos. Para los individuos que veían su capacidad de selección y sustitución afectada, el contexto resultaba ser un factor indispensable y decisivo. Estos recurrían a la relación de contigüidad para sobrellevar la incapacidad de nombrar un objeto o concepto. Expone el ejemplo de una persona, que ante la incapacidad de pronunciar la palabra cuchillo, designaba este objeto como pela manzana, saca-puntas o cubierto. En otro ejemplo, ala se asociaría con avión, o cabeza con ganado. La designación procedía de forma metonímica. Ante la imposibilidad de sustituir un concepto por otro o un signo por otro,

⁵¹³ “Linguistics and Poetics”, *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 63.

⁵¹⁴ Roman Jakobson, “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances” en *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1987 pp. 95-114. En español, “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia”, en *Semiología, afasia y discurso poético*, traducido por J. Mogariños, Buenos Aires, Rodolfo Editor, 1973, pp. 19-70.

el sujeto relacionaba por contigüidad o por extensión o por asociación. Por otro lado, los individuos que mostraban una deficiencia en cuanto a la relación contextual construirían o seleccionarían sus enunciados a partir del *stock* de palabras provistas por el código lingüístico. La combinación en el eje sintáctico se perturbaba, la variedad gramatical de las frases disminuía y compensaban sus deficiencias a partir de similitudes o diferencias. Ante la imposibilidad de nombrar, este grupo recurre a las semejanzas y a las identificaciones entre un signo o concepto con otro signo o concepto relacionado. En este caso, el individuo, para decir luz de gas seleccionaría la palabra fuego y para microscopio preferiría larga vista, llama en vez de pasión. La designación procedía de forma metafórica, es decir, tomar una cosa por otra; esto es aquello como señaló Paz. En palabras de la voz poética en “1”: *No conozco, digo / no defino, nombro / agrando la naturaleza; / expreso; / detrás, allá detrás de mi corazón, aúlla la nebulosa*⁵¹⁵.

Por otro lado, como apuntara Frei en su teoría sobre las faltas y la dualidad en el empleo de la lengua, es desde las faltas donde el lenguaje y todo sistema de signos se forma a partir de un conjunto de oposiciones formado por semejanzas y oposiciones parciales, opuestas pero solidarias que tiene como tarea asimilar y diferenciar los elementos del sistema de signos. El lenguaje sería visto entonces como la metáfora originaria. Según la teoría de Jakobson, en la metáfora un signo substituye a otro porque de alguna forma son semejantes y en la metonimia un signo se asocia con otro mediante su contigüidad.

⁵¹⁵ U, *op. cit.*, p. 12.

Para constatar cómo esta teoría dilucida la relación entre los poemas de *U*, vemos que Jakobson dedujo que estos dos polos han marcado históricamente el proceder literario. Según él, la literatura se clasifica a partir del polo metonímico y del polo metafórico. La poesía (en cuanto género), el lirismo, el romanticismo y el simbolismo tienden a la metáfora. Mientras, la novela, la epopeya y la narración realista gravitan hacia la metonimia. En lo que concierne a los poemas de *U*, apreciamos que estos basculan entre ambos polos: el polo metafórico y el polo metonímico. Consideramos que en el sistema de *U*, el polo metonímico se encarga de hacer presente el contexto y las condiciones sociales de enunciación. Es la parte de la poesía que está consciente del contexto literario, histórico y personal. Hacia este lado se halla la dialéctica política y sociocultural del poema. Por el otro lado, el polo metafórico coincide con la dialéctica del símbolo poético, la refundación del signo poético y la postulación de una utopía individual. Es la parte consciente de la función simbólica del lenguaje. Este esquema concuerda con nuestra tesis en la cual la obra poética rokhiana postula una praxis lingüística de vanguardia.

El poemario *U* es propuesta de acción y conciencia crítica del cambio a nivel metafórico y a nivel metonímico. Ahora bien, por un lado, “Señales al hombre futuro” y “1” resaltan el lado lírico de la obra al proponer la dialéctica del signo poético al delinear al hablante lírico: *situación de animal volcado... ...como embudo que se llenase de sonoridades amarillas... Y empuño la fatalidad como una gran bandera despedazada*, leemos en “Señales al hombre futuro”. Mientras, en “1” leemos: *Yo agarro la suerte y la muerte, / así, por la maquinaria ruidosa de la palabra, las hago canciones sin*

*tiempo...*⁵¹⁶ Las características de estos dos poemas, la identidad del yo y su forma de cantar o de expresarse evidencian el polo metafórico. Revelan la relación de la voz poética con la toma de la palabra, el decir en el poema y el acto de comunicación del gesto poético como elemento irremplazable para que ocurra la renovación del lenguaje.

Al comenzar el poema “1”, la voz poética recalca la importancia que adquiere la palabra. El poema se abre con la estrofa que citamos anteriormente:

*Yo agarro la suerte y la muerte,
así, por la palabra, por la maquinaria ruidosa de la palabra, las hago
canciones sin tiempo,
y voy arando de inmortalidad el día grandioso*⁵¹⁷.

La voz poética relaciona su herramienta de trabajo, que es la palabra, con un plano material o tangible. La palabra es una máquina que se agarra pero está definida por el efecto sonoro que produce, de modo que el yo poético atrapa su sonoridad y ahí radica su naturaleza y forma de ser. Estos primeros versos anuncian el asunto central de “1”. Además, creemos que expresan -así como el resto del poema “1”- la propuesta principal del poemario y el eje fundamental del sistema que opera entre los cuatro poemas. La voz poética libera las imágenes como fragmentos del universo, revela el proceder metafórico y sugiere la función de cada poema dentro del poemario. A la vez, el sujeto poético delimita su identidad proyectándose en la acción de tomar la palabra y traza su anhelo por la utopía del hombre moderno. Las imágenes volcadas a la libertad son las palabras que en el poema reviven todos sus contornos del hablante y del contexto. Con ellas, la

⁵¹⁶ *Ibíd.*, p. 7- 11.

⁵¹⁷ *Ibíd.*, p. 11.

voz poética logra que el nexa metafórico que aglutina su naturaleza (o fija su forma de ser propia) complete su empresa poética de reconquistar o renombrar la realidad.

Ahora, tenemos que especificar que la metáfora, al unir dos conceptos totalmente opuestos o ligeramente semejantes, devela la realidad recreada, el nuevo sentido del lenguaje poético rokhiano que, como apuntó Paz, está más allá del lenguaje y de la historia pero es dependiente de este lenguaje, de su historia y de su contexto. Con la *maquinaria ruidosa de la palabra*, el poeta construye sus metáforas y su ser en cuanto es voz. El sentido de la *palabra* se encuentra en la voz poética y en la acción de ser puesta en el mundo: *Soy gesto, soy violencia, soy mundo elocuente*⁵¹⁸. Con la palabra pronunciada en el *acte de parole* performativo que es el poema, la voz poética nombra su realidad, el mundo que la rodea y se nombra a sí misma. No obstante, la palabra en el poema trasciende el lenguaje y la historia, pero depende de estos para transformarse en un mensaje poético que se transmite con un código o lenguaje nuevo. En este verso que acabamos de citar se fundamenta el proceder metafórico al cual está abocada la praxis lingüística de vanguardia de los poemas de *U*.

Luego de la primera estrofa, la voz poética precisa los límites de su extensión. Notamos que las cualidades corpóreas del sujeto se alejan del plano físico del cuerpo para acercarse e identificarse con atributos sonoros: *Mi carne es guitarra, mi sangre es tonada, y mis huesos son cantos parados*⁵¹⁹. Las nociones de materialidad y perceptibilidad sólida de la *maquinaria* se transmutan en noción de sonoridad cuando el

⁵¹⁸ *U, op. cit.*, p. 12.

⁵¹⁹ *Ibíd.*

sujeto produce estas palabras. Este sujeto reconoce así las contradicciones que moldean su identidad y se re-crea él mismo con su capacidad de crear poesía. Une dos universos contrapuestos y sugiere la elaboración de uno nuevo y plurívoco.

Luego pasa a reafirmar la importancia del proceder metafórico de la imagen.

*Percibo el devenir mundial como imagen, sólo como imagen,
siento, pienso y expreso en imágenes irremediabiles
la lógica matemática de los fenómenos de los fenómenos de los
fenómenos*⁵²⁰

El sujeto es una voz que sólo es inteligible en cuanto, dentro del *acte de parole*, es productora de sus imágenes, palabras o señales, tal como las catalogó en el poema anterior. Accedemos al mundo del yo poético cuando, con el sentido abierto que le ofrecen sus palabras la voz logra crear otro universo de significaciones. Con la metáfora, el sujeto une dos mundos opuestos pero acercados o complementados en el poema para que el receptor (el hombre futuro) reconozca en esta conjunción de un nuevo universo el nuevo lenguaje que ahora sí los contiene a ambos. Valorizamos todas las dimensiones del poemario *U* cuando se consideran las palabras pronunciadas por la voz poética como *discours*⁵²¹. Con las palabras reveladoras de un sentido más allá del poema, la voz poética adquirirá su conocimiento que no es conocer sino decir. Con su acción de ser voz, al hablar en un estilo único, el yo adquirirá su conocimiento y propondrá su voluntad como sujeto que habita el mundo moderno: *Sin embargo, me veo viéndome / con la mirada*

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵²¹ Según la definición elaborada por Benveniste en el cual *discours* se opone a *écrit*.

*espectacular del análisis*⁵²². Entonces como habíamos afirmado, cuando la voz poética dice que *mi carne es guitarra, mi sangre es tonada, mis huesos son cantos parados*, en cada una de estas conjunciones, se aproximan dos universos diferentes y abiertos que crean otro universo de significados. Además, la unión de las tres, al ser yuxtapuestas, crea otro universo de significados abierto y plurívoco. Sin embargo, cabe aclarar que la imagen no puede decirse con otras palabras, se resiste a su reformulación porque es un hecho de lenguaje y como tal, parece al ser reformulado en otras palabras. La imagen solamente se explica a ella misma: *el poema no tiene más sentido que sus imágenes*⁵²³.

Ahora, cuando el yo poético dice que *mi carne es guitarra, mi sangre es tonada y mis huesos son cantos parados* revela en ese instante todas las significaciones de estas palabras, todos sus valores y aspectos (sonoros, rítmicos, connotativos, sociales, culturales, políticos, etc.) pero crea nuevos sentidos al ponerlas en relación. Este proceder de la metáfora es su mundo reinventado y es imposible sustituirlo por otro. La voz poética dice que: *Siente, piensa y expresa en imágenes irremediabiles*. Estas enunciaciones específicas son insustituibles. A partir de la metáfora, la voz poética elabora un nuevo lenguaje e inventa su utopía sin olvidarse de su origen moderno, el contexto donde se produce ni en donde se lleva a cabo el proceso de comunicación y deviene única en su estilo al nombrar su mundo.

La poesía de De Rokha no conoce de formas definidas ni divisiones claras entre el sujeto y el objeto. No practica la pureza en los procedimientos retóricos y poéticos.

⁵²² “1”, *U, op. cit.*, p. 12.

⁵²³ Octavio Paz, “La imagen”, *El arco y la lira, op. cit.*, pp. 106, 109-110.

Ambos, sujeto y objeto, quedan fusionados en la realineación del signo poético y en sus significaciones. Además, en la composición del poemario, la voz poética recurre a todo aquello de lo que pueda valerse para crear su poesía. En “Señales al hombre futuro”, utiliza la prosa. Ahora en “1” adopta el verso libre. En los siguientes poemas sigue empleando el verso libre. A lo largo de los cuatro poemas del poemario usa coloquialismos: *cementerios con peumos chilenos, yo estoy comiendo charqui asado* y referencias a los artefactos del progreso industrial: *palomas de cemento, llegaron los aeroplanos amarillos, un Zeppelin destripado, los transatlánticos vienen a picotear*. Emplea términos cultos: *condición esteticodinámica, barómetro, la metáfora igualitaria, cronómetro de horrores de la literatura, exclama la abuela de Praxíteles*⁵²⁴. Mezcla el vocabulario filosófico, político y económico con el cotidiano: *bandera cubriendo el occidente / la voluntad genial de Vladimir Iliitch Ulianoff LENIN, el bolcheviquismo aúlla sobre las estepas, por la rajadura inferior del comercio van saliendo automóviles, El bigote de Guillermo II y la filosofía alemana / piensan en actitud de sauces llorones*⁵²⁵. Emplea el vocabulario escatológico y lo grotesco junto con las expresiones trágicas, la ironía, la sátira y el humor: *a Dios se le rompieron los neumáticos, John Rockefeller defeca un telegrama sin ombligo, el piojo de las trincheras ladra bajo los sobacos del mundo, con tongo, con testículos, con sebo de burgueses, llegó la hora de las cosas peludas / y se abrochan el botón de la tragedia pensando: / las mujeres son un problema con pelitos, Benedicto XV solloza con las tetas caídas sobre la cristiandad*

⁵²⁴ *Ibíd.*, p. 6, 12, 15, 18, 36,48.

⁵²⁵ *Ibíd.*, pp. 16, 19, 31.

/ Europa bebe champaña en el bidet de Ida Rubinstein, La camisa de flores de la primavera aletea sobre Wall Street, El gallo de Francia pisa las gallinas del mundo, / y los pollitos metafísicos cacarean en las santas cátedras, el derecho de pasarles oficialmente la lengua por las verijas⁵²⁶.

Como notamos ya, recurre tanto a la exageración como a la antropomorfización y a la animalización: *Toda la joroba del Continente, derrumbo con gestos las naciones, un gran pájaro de azufre canta sobre el eje de la tierra, toda la imbecilidad de la máquina democrática, las yeguas cuadradas del tumulto, un enorme cuervo de oro asesina las rosas desnudas del día, los macacos americanos saben, mil años hace que no duermo*⁵²⁷. El poemario llega a una polifonía extrema y fragmentada en donde se percibe una amalgama de sentidos y de procedimientos estilísticos y retóricos. Grandón dividió este discurso en las siguientes modalidades:

*...la satírica (caracterizada por procedimientos como la ironía, la paradoja, el oxímoron y el grotesco), la apelativa (dominada por el apóstrofe, la diatriba y la blasfemia), la superlativa (a través de recursos reiterativos, gradaciones, acumulaciones y las diversas clases de símiles) y la persuasiva, que incluye todas las anteriores y se reafirma con procedimientos argumentativos (definición, ejemplo, sentencia, etc.)*⁵²⁸.

Así sucede en el poemario y la voz poética lo expresa en “1”: *...además, no tengo sentido conceptual / o ando disperso y movable por adentro de la belleza acuartelada*⁵²⁹.

⁵²⁶ *Ibíd.*, pp. 16, 17, 18, 19, 21, 25, 27, 28, 30.

⁵²⁷ *Ibíd.*, pp. 5, 6, 18, 19, 21, 23, 47.

⁵²⁸ Olga Grandón: “Poética de Pablo de Rokha: hacia una lírica épica”, *Acta Literaria*, n. 16, 1991, pp. 97-98.

⁵²⁹ *U, op. cit.*, p. 12.

Para el hablante lírico, todo vale con el fin de llevar a cabo su proyecto poético de reconquista de la realidad mediante la imagen poética en libertad de la cual se obtiene su renombramiento y, por lo tanto, la refundación del lenguaje: su nueva metáfora del mundo. Es necesario señalar además que “1” y los otros tres poemas que componen *U* sobresalen de los demás poemas y poemarios rokhianos por su relativa brevedad. Destaca su economía verbal en comparación con los poemas anteriores de la primera etapa poética y con el resto de su producción: con excepción del poema “2” que es el más largo, las composiciones no sobrepasan las tres páginas y en la lectura se siente un modo más sucinto, un decir más con menos recursos. “1” tiene una extensión de sólo dos páginas. En el caso de “2”, si bien es más extenso que los demás, está compuesto por estrofas o pequeños poemas en donde se aprecia la economía de las palabras y su efectividad al emplearlas. No obstante, el verso libre rokhiano de mediana o larga extensión marcado por la cadencia interna de las palabras caracteriza el poema “1” y predomina, también, en todo el poemario.

Naín Nómez⁵³⁰ y Fernando Alegría⁵³¹ compararon la escritura y el verso libre rokhiano con el versículo bíblico y con el verso profético de Walt Whitman, a través de los cuales el poeta anunciaba la llegada de un nuevo mundo. El canto del yo poético de *U* se asemeja al del profeta o al del creador omnipotente. A la manera de los profetas bíblicos, el yo poético canta en imágenes pertenecientes a su contexto y enunciadas en unas condiciones particulares que al pronunciarse crean un mundo nuevo:

⁵³⁰ Pablo de Rokha. *Una escritura en movimiento*, op. cit., pp. 70, 87-90.

⁵³¹ Walt Whitman en *Hispanoamérica*, México, Studium, 1954.

*o ando disperso y movable por adentro de la belleza acuartelada
lomismo [sic] que el pensamiento en las arterias
y también como Dios, sí, como Dios en el alarido del hombre sublime;
sin embargo, me veo viéndome
con la mirada espectacular del análisis*⁵³².

Hay que resaltar igualmente que el ritmo de este poema en particular, y de todo el poemario en general, está estructurado simulando el respiro o se percibe como si lo fuera. Aunque los poemas no poseen métrica ni rima, el ritmo y la cadencia sonora de las palabras y los versos en el poema se cargan y se retrotraen alternadamente recreando la sensación de la aspiración y exhalación del aliento vital. El ritmo y la cadencia del poema pueden ser comparados, también, con los latidos que pulsan el flujo de la sangre por el cuerpo. En los pasados versos, la intercalación de versos largos con versos cortos y de mediana extensión y la combinación de las pausas y los blancos en el papel hacen de la lectura una alternancia verbal de sístole y diástole en un fluir continuo. La repetición de palabras, frases o versos uno detrás del otro marca el ritmo de los poemas. La alternancia verbal de sístole y diástole se siente al final del poema:

*No conozco, digo,
no defino, nombro,
agrandando la naturaleza;
expreso;
detrás, allá detrás de mi corazón, aúlla la nebulosa*⁵³³

⁵³² U, op. cit. p. 12.

⁵³³ *Ibíd.*

V.4. “2”: REFLEJOS FRAGMENTADOS DEL MUNDO MODERNO

El poema “2” muestra al yo poético en la conciencia crítica que forma parte de la dialéctica del cambio político, económico, social y artístico. Si en los poemarios anteriores podemos decir que había dominado el polo lírico o metafórico en donde sobresalían la relación de la voz poética con su identidad, la concepción de la imagen (o metáfora) en el acto poético y la utilización de la palabra en el acto de comunicación, ahora la voz poética bascula la balanza hacia el polo metonímico del decir poético. En este poema, el perfil épico revela el contexto histórico, cultural e individual del yo. La voz poética se sitúa en la insumisión de la crítica social y en la revolución del signo poético, lo que ofrece vigencia a las condiciones de enunciación experimentadas en el momento de articular el poema.

“2” es el poema más largo de los cuatro que integran *U*. Está compuesto exactamente por cien estrofas de distintas extensiones. Algunas de ellas son de sólo un verso al estilo de las greguerías y otras se prolongan por más de una página, aunque ninguna pasa de las tres páginas. Las estrofas cortas, intercaladas y seguidas de estrofas largas, ofrecen velocidad y dinamismo a la lectura. Asimismo, como ya hemos señalado con el apartado anterior, al leerlas, crean la impresión de sístole y diástole o sugieren la exhalación e inhalación de la respiración. A lo largo del poema, se percibe una economía verbal que hace más efectivo el uso de la palabra y facilita la recepción del poema. Esta economía propicia la asimilación de la imagen rokhiana por parte del lector. Como ya constatamos anteriormente, las figuras poéticas empleadas en este poema “2” recrean un discurso híbrido donde se entrecruzan varios estilos y registros.

Si bien este poema resalta el polo metonímico y el perfil épico del poemario, no deja de estar siempre presente la subjetividad del hablante lírico⁵³⁴. El sujeto que nombra el mundo no desaparece en las estrofas restantes sino que lo reconocemos en el objeto, lo percibimos en el cosmos que crea con su palabra refundada: *viaje sin viaje, rumbo sin rumbo, / y. ¿el tiempo?... / encerrado en las relojerías*⁵³⁵. En el mundo creado con las imágenes atisbamos al poeta. Recordemos que Grandón catalogó esta fluctuación de lo lírico a lo épico en la poesía rokhiana como la lírica-épica⁵³⁶. Esta lleva a la voz poética a una polifonía extrema y fragmentada pero complementaria. Los fragmentos polifónicos se reagrupan en el poema para armar un mosaico de la vida moderna latinoamericana, según la contemplara o retratara la voz poética desde su perspectiva particular.

A primera vista, estas estrofas de “2” parecen composiciones independientes unas de otras. Es decir, no siguen ninguna continuación lógica evidente, hay un fluir libre de referentes contextuales de todo tipo: históricos, políticos, literarios, etc. Los cien fragmentos del poema se leen como pequeños poemas sueltos organizados al azar, uno detrás del otro, sin ningún orden fijo aparente. Sin embargo, la conciencia despierta del yo dirige la lectura y deja saber su posicionamiento crítico ante su época: Leamos la estrofa 65 la cual ejemplifica esta aseveración:

*Nació el instante de la rosa querida,
giraron los molinos pedagógicos del meridiano,
murió la hora confusa de las violetas,
y la pollera negra se deshizo en murciélagos;*

⁵³⁴ Al hablante lírico lo percibimos, sobre todo, en la primera estrofa y en la sesenta y siete.

⁵³⁵ *U, op. cit.*, p. 37.

⁵³⁶ Olga Grandón, *op. cit.*

*horario de la tribuna contemplativa;
viajan las semanas con las maletas llenas de días;
guardapolvos cuotidianos [sic];
por aquella gran línea circulatoria e inmóvil
clavada de tiempo a tiempo,
de mundo a mundo ...
¿de dónde viene la costumbre de vivir?...
nada:
itinerario sin cabeza ...
día a día
y las águilas asesinadas coronando los calendarios;
mes:
he ahí la rueda-cinema de las épocas:
la época frutal de los graneros, las vendimias, y los balnearios
la época de la hoja marchita y el automóvil gris...⁵³⁷*

En esta estrofa se percibe la voluntad de la voz poética de proyectarse en el tiempo y en el espacio que lo contiene para así superarlo y llegar a formular, en el último poema, su utopía moderna. El yo está determinado por sus ansias de libertad frente a los procesos modernos de industrialización y al desarrollo mercantilista, pues afirma que habla desde su aquí y su ahora y así retrata la fragmentación del mundo moderno: nos encontramos ante la voz del huaso chileno frente a la amenaza de extinción que supone la imposición de un estilo de vida distinto al suyo.

Como afirmó Cristián Gallegos Díaz, la voz poética es la del bandido rururbanizado frente a la modernización que lo excluye y al imperialismo norteamericano y europeo que lo coloniza. En este poema se palpa claramente la expresión del roto cosmopolita como freno al fenómeno de la geofagia expuesto por

⁵³⁷ U, *op. cit.*, p. 35-36.

Baigorri. El yo poético con su canto insumiso y rebelde evita así ser engullido por las leyes del capital, niega el dominio del poder burgués y escapa de la urbe trágica que extiende sus tentáculos suburbanos. Notamos la tensión producto de la expansión del mundo moderno en la estrofa 2: *...echaron a volar humaredas y canciones ultramarinas / sobre los aperitivos urbanos; / murió la gran sombra nublada de sudores municipales;* en la estrofa 10: *la sirena del Lusitania agujereó el atardecer / y su ojo inmóvil / derrumba las murallas del siglo y el color mineral de las ideas;* en la estrofa 13: *y la hora vencida se parte el vientre en los suburbios tiñendo de espectáculo el horizonte;* en la 30: *Unanimidad de la sensación geográfica: la goma podrida del espacio se encoje [sic] debajo de los pájaros automáticos;* en la 34: *un suicidio de acordeones italianos / ensucia las murallas arreboladas de los falansterios de Valparaíso;* en la 55: *Paloma de acero de la ciudad, / asoma el instante de las motocicletas oblicuas [sic], / y emerge la niña trizada de las pistolas.* Estas estrofas evidencian la identidad rebelde del yo poético como *bandido rururbanizado* que esquivo y se opone al avance de la industrialización reivindicándose como roto y huaso chileno. Leemos así en la estrofa 95: *Antaño me llamaba mundo: / ahora no tengo caminos que arar con las costillas / por eso entono la tonada vertiginosa / que escriben los círculos del planeta desvencijado...*⁵³⁸.

De esta forma, podemos afirmar que, aunque a primera vista no se percibe un orden, los fragmentos oscilan en la lógica de la ruptura y la insumisión configurando un mosaico de la dialéctica de la modernidad. Estos fragmentos de visiones de la

⁵³⁸ U, *op. cit.*, p. 43.

modernidad condicionan pero no limitan la forma de hablar del hablante en su *acte de parole* performativo.

Las estrofas, a lo largo de todo el poema, parecen las instantáneas personales de un referente histórico (*ZR3 olvidó la memoria geográfica, un zeppelin destripado*), un lugar (*la boñiga negra y seria de África*), una ciudad (*Sin embargo, la tierra se sumerje [sic] en la bruma acuaria, / París, Berlín, Madrid son bahías universales / y muelles eternos con los ojos tendidos de viajes e itinerarios*), un país (*toda la Holanda, con sus quesos, sus paisajes, sus vacas, y su reina de mermelada-gelatina*), una clase social (*y los funcionarios, todos los esclavos-lacayos de ahora / -los cocheros, los prestamistas, los sacerdotes, los policías, los notarios y los jueces*), una figura emblemática (*El grito en silencio de Ghandi / toca las campanas de espanto sobre la Europa despernancada*) o intelectual (*Pío Baroja mueve los teatros con el ombligo*), una noción cultural (*el gallo de Francia pisa las gallinas del mundo*) o un referente político (*El bolcheviquismo aúlla sobre las estepas blancas*). Estas referencias recorren la época del mundo moderno, el progreso, la política, la vanguardia artística, el arte, la cultura y la lógica dialéctica que las rige. Pero, no hay una intención de brindar un orden artificial sino que estas viñetas emanan de manera orgánica de la interacción del yo poético con los fragmentos del mundo, más bien, de los fragmentos de las visiones que pueda tener del mundo. Las estrofas se entrelazan mediante la postura crítica del sujeto poético hacia la época en la cual fueron creados. Sin lugar a dudas, crean una polifonía extrema y fragmentada que remite a las características del proceso de implantación de la modernidad en América Latina y en Chile, donde, junto con el dominio económico y político, las potencias

imperiales imponen los parámetros bajo los cuales se van a transmitir las creaciones culturales.

Con los procederes poéticos del poema “2”, se pone de manifiesto la subjetividad, la insumisión y la rebeldía de su posicionamiento frente a su historia, al mismo tiempo que el carácter caótico, fragmentario y cambiante de la realidad histórica en la que poeta y poema deben desenvolverse. En este poema, la fragmentación alcanza a ser dialéctica social y poética, vigencia de unas condiciones de enunciación de la acción poética en el *acte de parole* que son indispensables para la praxis lingüística de vanguardia.

Como conclusión parcial, podemos sostener que las referencias a la individualidad poética, la mención de los nombres de Winétt y de Pablo de Rokha y la alusión a los contextos históricos, sociales y culturales ponen de manifiesto la influencia de la vida del autor sobre su obra. No obstante, conviene recalcar que tanto el contexto sociocultural, político e histórico que toma relevancia y vigencia en el poema “2” como las influencias y las referencias biográficas del autor no importan en sí mismas como hechos o sucesos precisos o verídicos, sino en la medida que le permiten a la voz poética crear un signo nuevo, refundar su lenguaje en las imágenes verbales y reconquistar su realidad. Los horizontes atisbados importan sólo para abrir el universo de la metáfora a todos sus significados.

Dado que ningún texto se lee en el aire, las condiciones de enunciación y los contextos son elementos que condicionan pero no limitan la lectura, la recepción y comprensión del poemario. No importa el poeta real como individuo sino como posibilidad dentro de un marco establecido. Podemos señalar que la vida de Pablo de

Rokha en el poema es la constatación del proceso histórico por el que asciende la clase media en el siglo XX, aportando su particular visión del mundo a la creación artística y a la institución literaria. Al tiempo, el lenguaje es un producto social de comunicación con el cual la voz poética adquiere su conocimiento, se diferencia, se vuelve voluntad, siente su soledad y, a la vez, se hermana con el otro en comunidad y le expresa sus sentimientos y anhelos de levantar una utopía que lo ampare. Por eso, es pertinente conocer la vida, el conjunto de la obra y todos aquellos contextos en los cuales se desarrolló Pablo de Rokha y que expusimos en los primeros dos capítulos del trabajo. Así entonces, podemos apreciar el lenguaje refundado de la vanguardia rokhiana, no como verdad sino como el reflejo vuelto estilo, imágenes que guardan en sí la lógica del mundo en que fueron producidos y la refractan *a la manera formidable de los espejos despedazados*, como la lógica irrefutable de las figuras geométricas o como metáforas irreductibles. Entonces, la voz poética será capaz de inventar la ilusión de ir más allá, levantando la utopía de un refugio que lo trascienda para así resguardarse de las adversidades del mundo moderno responsable de inferirle audibilidad a su voz.

V.5. “3”: LA UTOPIA O LA INVENCION DE LA ILUSION MODERNA

El poema “3” revela la articulación de una utopía atemporal y primigenia que sirve de amparo para que la voz poética se refugie de la edad moderna latinoamericana. Luego de indagar la pragmática del lenguaje en al *acte de parole* performativo dentro del gesto poético, después de inquirir en la naturaleza metafórica de la palabra como imagen y una vez constatadas las posturas de la voz poética frente a los contextos que perfilan las condiciones de enunciación del poema, ahora en “3”, la voz poética devela la ilusión de ir a un más allá para habitar un lugar que sea utópico. En este último poema, la voz poética propone trascender a un tiempo sin tiempo: *los pueblos futuros aplauden la vieja chaqueta de verdugo de mis tonadas*⁵³⁹. Al nombrar el mundo siente quebrarse pero quiere reponerse en la idea de otro mundo que lo libere del pasado. El mundo de la voz poética ha resultado ser doloroso a pesar de que le ofrezca audibilidad, significación, comprensión y comunicabilidad. Ahora, imagina la construcción de ese *utopos* en el que sea posible dejar a un lado el dolor.

De otra parte, mientras en los primeros dos poemas ha primado el polo metafórico propuesto por Jakobson y en el poema “2” es claro que el peso ha recaído en el polo metonímico, sin embargo, en “3” no es tan evidente hacia cuál de los polos se decanta la balanza. En esta obra, el dominio de uno de los polos, el metafórico o el metonímico, no implica que el polo contrario no se manifieste: en “3” la balanza pareciera equilibrarse. Como primera intención, percibimos que el polo metafórico y el polo metonímico se

⁵³⁹ *Ibíd.*, p. 48.

complementan y ninguno de los dos sobresale por encima del otro. La contigüidad metonímica (lo relevante al contexto) y la sustitución metafórica (lo relevante al hablante lírico) se entrelazan estratégicamente para posibilitar la ilusión de un lugar que preserve la identidad de roto chileno, huaso cosmopolita, bandido *rururbanizado* de la voz poética pero manteniendo intacta la memoria de las imágenes del mundo moderno que fundamenta su existencia y la comunicación de su nuevo lenguaje. La voz poética lo ilustra cuando declama que: *por eso arrastro mis carnes peludas de sueño / encima del país gutural de las chimeneas de ópalo... ...mis pantalones continúan la raya quebrada del siglo...*⁵⁴⁰. En estos versos, el sujeto poético y su mundo aparecen emparejados en una relación de necesidad mutua. Sin embargo, creemos que en el poema es posible ofrecer una distinción: la propuesta utópica gravita hacia el polo metafórico en cuanto es el anhelo de sustitución de un mundo degradado por otro ilusionado. Este mundo soñado germina desde la revolución del signo poético y desde la conciencia crítica hacia su época, porque la utopía es la expresión última de la libertad creadora. En consecuencia, al ser la utopía por definición el no-lugar de la invención poética, el polo metonímico queda en suspenso. El lirismo que da pie al polo metafórico prevalece al revelar las facetas y contornos del sujeto en su acción de hablar.

La composición del poema “3” es similar a la del resto del poemario en donde el hablante lírico se deja llevar por el fluir espontáneo de la conciencia despierta que alterna en libertad las imágenes poéticas de su cosmos y su voluntad de superarlas para ir a un

⁵⁴⁰ “3”, *U, op. cit.*, p. 47, 50.

más allá. Como los poemas “1” y “2”, está escrito en verso libre y la sonoridad de las palabras marca el ritmo. La intermitencia entre los versos largos y los cortos, los espacios en blanco en la página y la repetición de ciertos sonidos, palabras o frases pautan la cadencia y el fluir del poema. Lo notamos en los siguientes versos:

*Soy el hombre casado, yo soy el hombre casado que inventó el
matrimonio
varón antiguo y egregio, ceñido de catástrofes, lúgubre;
hace mil años, mil años hace que no duermo...
Dromedario, polvoroso dromedario...
Mis dolores acuartelados
tienen un ardor tropical a orangutanes;
poeta del Occidente,
tengo los nervios mugrientos de fábricas y de máquinas,
las dactilógrafas de la actividad me desparraman la cara trizada
abatimiento
y las ciudades enloquecieron mi tristeza
con la figura trepidante y estridente del automóvil:
civiles y municipales⁵⁴¹*

Cabe decir que el poema pone de relieve la individualidad de la voz poética a partir de su emancipación creadora. La individualidad resalta al estar enmarcada dentro de la soledad, el dolor y la angustia del ser moderno latinoamericano frente a la urbe y el proceso de geofagia. Entonces, el yo hiperbólico reivindica la insumisión de su voz ante las prácticas urbanas que globalizan lo genérico y van eliminando poco a poco las tradiciones rurales y la cosmovisión que la diferencia, patentizándose además el sufrimiento cotidiano del sujeto poético frente a la amenaza de sistemas económicos con gobiernos injustos. De cara a la explotación económica capitalista y a la colonización

⁵⁴¹ U, *op. cit.*, pp. 47, 49.

moderna de principios del siglo veinte, el amor a la amada, la prole, las costumbres rurales y la añoranza de la naturaleza como aliento y resguardo primordial emergen como elementos esenciales para la creación de esta utopía: Veamos un ejemplo:

*Cuando los perros mojados del invierno aúllan, desde la otra vida,
y, desde la otra vida, gotean las aguas,
yo estoy comiendo charqui asado en carbones rumorosos,
los vinos maduros cantan en las bodegas espirituales;
sueña la pequeña Winétt, acurrucada en su finura triste y herida,
ríen los niños y las brasas alabando la alegría del fuego,
y todos nos sentimos millonarios de felicidad, poderosos de felicidad⁵⁴²*

Estos estandartes implantan la base en la cual se fundamenta la ilusión moderna porque proponen las coordenadas para idear un mundo alterno al cosmos de dolor, sufrimiento y explotación que sirven de marco de enunciación de a la voz.

En el poema anterior, “2”, la voz poética hizo énfasis en su posición respecto a los procesos históricos y a la temporalidad singularizada por la modernidad latinoamericana y global. Para poder expresarse, la voz poética reclamó sus contextos históricos, socioculturales y personales como el espacio vital en el cual engrana como la continuación lógica del mundo, situándose en contigüidad lógica (polo metonímico) con su espacio y así ofreciéndole inteligibilidad a su palabra. En este poema “3”, la voz se reconoce en el dolor como producto de su espacio pero se transforma en deseo de verse a un momento que puede ser antes o después de la historia y sustituirlo (polo metafórico) por un lugar situado en un más allá de la ciudad de contornos modernos. Notamos en la expresión de la voz, una voluntad de superar los estragos de la vida moderna y trascender

⁵⁴² *Ibíd.*, pp. 48-49.

a una época a-histórica: Leemos que la voz poética insiste que ella se expresa: *desde la otra vida*⁵⁴³. Hace referencia a un tiempo original, pero es posible que la identidad poética quede caracterizada por el contexto del mundo moderno. Por lo tanto, ambos, el utópico y el contextual, son polos binarios y complementarios. Sin embargo, el contextual queda supeditado a la voluntad de sujeto poético.

La voz se patentiza como deseo de superación pero en el sentido hegeliano y marxista del término, pues la superación de los contextos revelados en las imágenes del poema no implica su eliminación sino que es un ir más allá o un trascender posibilitado precisamente por estos contextos revelados en el poema “2”. En las primeras líneas de “3”, el yo enfatiza su individualidad en el sentimiento trágico porque las calamidades lo ciñen. Se describe como el hombre casado pero inaugura un era nueva porque vive y está en correspondencia con su amada, los hijos y sus costumbres rurales. La voz poética expresa su ambición de verterse o trascender a un tiempo fuera de la historia y llegar a una era originaria configurada desde el amor infinito y por su relación con *los chiquillos*:

*hace mil años, mil años hace que no duermo cuidando los chiquillos y las
estrellas desveladas*⁵⁴⁴

En primera instancia, el verso inicial recuerda al poema “Elegía del hombre soltero” que integra el libro *Los gemidos*. Entre otros muchos poemas de Pablo de Rokha, constatamos que la lectura de “Elegía de hombre soltero” puede vincularse con el poema “3”, pues ambos poemas son la expresión poética de los polos contrarios pero

⁵⁴³ *Ibíd.*

⁵⁴⁴ *Ibíd.*, p. 47.

complementarios que acabamos de señalar, siendo “3” el polo de la utopía y “Elegía del hombre soltero” el polo de contextual de la vida moderna. Al analizar “Elegía del hombre soltero” desciframos “3”. En ambos poemas, la voz poética hace visibles los universos del poema mediante imágenes que reflejan el mundo a la manera dialéctica de *los espejos despedazados*. Es decir, los dos mundos, el que refleja las condiciones de enunciación y el que postula el cosmos utópico, son universos recreados en la gesticulación o en la elocuencia del estilo del hablante poético. Bajo el poder metafórico del lenguaje, la acción de la voz deviene revelación de unas condiciones de enunciación en un contexto preciso. También, la praxis vital de la acción poética es conocimiento y conciencia crítica de su mundo, anhelo de superarse y hallar la felicidad en el rescate de lo que está por perderse. Siguiendo a Schopenhauer, este sujeto poético que toma la palabra, tanto en “Elegía del hombre soltero y “3”, es representación del mundo pero también es el clamor y la voluntad de levantar un mundo alterno.

Al entender la revelación de la psiquis atormentada del yo cuando nombra el fatalismo y la fragmentación del universo moderno en “Elegía del hombre soltero”, consecuentemente, estamos accediendo a la ilusión moderna de instaurar una utopía con las posibilidades extremas de un lenguaje refundado. De igual manera, en el poema “3”, la voz poética habla con la libertad de las imágenes que la reflejan y viabilizan la recepción y la comprensión de su lenguaje para imaginar desde ahí la ilusión de la utopía. En la “Elegía del hombre soltero”, la voz poética condena con energía la degradación del mundo moderno y los vicios del mundo urbano porque son los causantes de su desvarío. Metonímicamente, la degradación del mundo moderno designa la forma de ser

del sujeto cuando nombra el lugar que ocupa y confiere la identidad a su voz poética: el yo se encuentra entre la angustia y el espanto de nombrar un mundo podrido que origina y determina su existencia. Si en el poema “3” la voz poética se identifica como el hombre casado que inventó el matrimonio, en “Elegía del hombre soltero” había sentenciado el calvario que atraviesa su existencia por encontrarse en el mundo degradado de la modernidad:

*Soy aborto de civilizaciones cansadas y épocas en crisis, recipiente de errores podridos... enjendro [sic] de decadentes razas transhumantes... gravitan en mi anhelo todos los malos síntomas del atardecer de un siglo, un siglo, y mil fetos de soles, fetos de soles, fetos de soles embrionarios...*⁵⁴⁵

Al analizar “Elegía del hombre soltero”, y según lo postulado por Gallegos Díaz, en este poema el contexto recreado en el poema (los indicadores de las condiciones de enunciación) va absorbiendo o asimilando a la voz del sujeto poético. Vemos que el mundo recreado va condicionando el decir del poema (el habla o la voz) junto con la subjetividad del yo⁵⁴⁶. Al igual que el poema “2”, “Elegía del hombre soltero” revela y le otorga vigencia a los contextos históricos, sociales, políticos, culturales e individuales del yo. En ese poema de *Los gemidos*, el sujeto poético maldice la vida porque reconoce en sí mismo el mundo que condena: *yo soy el mundo... ...mi cadáver se está pudriendo...*⁵⁴⁷. Cuando la voz poética es continuación de unas condiciones de

⁵⁴⁵ “Elegía del hombre soltero”, *Los gemidos*, Santiago, Editorial Cándor, 1922, p. 173.

⁵⁴⁶ “*Escritura de Raimundo Contreras: una aproximación a la semiótica vanguardista de Pablo de Rokha*”, *op. cit.*

⁵⁴⁷ *Los gemidos*, *op. cit.*

enunciación, trasladamos a ese mundo las desgracias o el fatalismo que asume la voz poética cuando se describe. No obstante, queda marcada una división entre sujeto y objeto. Por otra parte, en “3”, la vida rural se valoriza en cuanto se contrapone a los males de la ciudad moderna en la cual está situada la voz poética: *...acostumbrado a criar hijos y cantos en la montaña; / degüello los sarcasmos del ave terrible con mis cuchillos inexistentes...*⁵⁴⁸. No cabe duda que de esta forma debe ser entendido el desarrollo de la voz poética en “3”. La voz debe marcar la separación entre el sujeto y su mundo porque es esencial para que en el acto poético se abra la puerta a la invención de un refugio utópico. Pero, no puede olvidar que la utopía está imaginada desde los márgenes y las tragedias insaturadas por la modernidad: *las ciudades enloquecieron mi tristeza*⁵⁴⁹.

En el amor hacia la mujer, los hijos y la vida agrícola como salvación y refugio primigenio, se atisba la salida del fatalismo de ese mundo degradado para encaminarse hacia una felicidad consciente. Si en la soledad de la soltería la voz poética se concebía como continuación de la muerte, en contraposición, el emparejamiento con la mujer ansiada, la visualización del otro en el amor, le abre el camino a la vida y a la construcción de otro universo estilizado de acuerdo a su voluntad creadora. En la unión con la mujer amada, la voz poética se traslada al tiempo a-histórico, o el tiempo primigenio, un universo exento de dolor. Así se aprecia en el poema “3” al evocar la figura de Winétt: *Sueña la pequeña Winétt, acurrucada en su finura triste y herida*⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ *U, op. cit.*, p. 48.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, p. 50.

⁵⁵⁰ *Ibíd.*, p. 48.

Al analizar el poema, vemos cómo las costumbres rurales y los hábitos anteriores al mundo moderno delinear la individualidad de huaso y de roto chileno de la voz poética, que habla orgánicamente desde su identidad para patentar su refugio. Además, en respuesta a la transitoriedad de los contextos temporales, está latente el anhelo de perpetuación mediante la transmisión de las costumbres rurales a la prole que se percibe volcada a un más allá atemporal, a-histórico y originario:

*varón antiguo y egregio...
mil años hace que no duermo cuidando los chiquillos...
acostumbrado a criar hijos...
Cuando los perros mojados de invierno aúllan, desde la otra vida...
...ríen los niños y las brasas alabando la alegría del fuego,
y todos nos sentimos millonarios de felicidad, poderosos de felicidad...
...frecuentemente voy a comprar avellanas o aceitunas al cementerio,
voy con todos los mocosos bien alegres...⁵⁵¹*

Sin embargo, la invención de la utopía no puede prescindir del todo de ese mundo moderno causante de los pesares de la voz poética. En su ilusión por un mundo mejor, el yo poético es consciente de que el contexto moderno vehicula su comunicación. Claro está, le permite la realización de la doble ecuación de la praxis lingüística de vanguardia y que esta hace posible la recreación de un refugio utópico al mundo del dolor moderno. En esa utopía como encarnación de la individualidad de la voz y como proyección de la emancipación creadora yace la felicidad. Así, en la libertad creadora del acto poético, la voz encuentra su refugio porque conlleva el recuerdo de la existencia de la otra realidad.

⁵⁵¹ *Ibíd.*

Así lo expresa la voz poética en el poema “3”: *Un muerto errante llora debajo de mis canciones deshabitadas*⁵⁵².

Ese proyecto utópico culmina la conjunción dialéctica poética tanto a nivel social como a nivel del signo poético. Con este poema se completan los elementos para postular la praxis lingüística de vanguardia. En “3”, la voz poética hace del sujeto lírico de *U* un animal fiero y tierno que muestra al unísono sus dos facetas. En el acto performativo acontecido en el poema, la ferocidad de la violencia del yo muta en gesto sutil cuando, con la reconquista de la palabra, la voz poética organiza un tiempo futuro que le sirva de esperanza. Este poema cierra el sistema poético de *U*. Los componentes de este sistema se contraponen o se relacionan entre ellos como una totalidad. Estos permiten vincular el poema con su contexto de enunciación, descifrar la voz poética y evidenciar la utopía que crea como una ilusión de la era moderna.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 50.

VI. UNA GEOCRÍTICA PARA CARTA MAGNA DE AMÉRICA

*Como un ataúd que volara y cruzara el gran océano desde para siempre,
mi poema no tiene edad ni dimensión, existe a la manera inmortal del universo y sus catástrofes, no tuvo principio ni fin, aunque de origen piojoso e hidalgo español con indio adentro
y va cargando con la voluntad del mundo, con el mundo en las alforjas,
edificando con los anhelos de la época la estatua de la época y llorando los llantos tronchados y acumulados de las escrituras en un escrito lleno de huevos de toro exactamente que hablasen los vivos y los muertos cuando yo hablo⁵⁵³.*

VI.1. PREÁMBULOS A CARTA MAGNA DE AMÉRICA

Carta magna de América figura como uno de los pilares más importantes de la producción poética e intelectual de Pablo de Rokha. Sin embargo, llegar a este texto no es tan sencillo como pudiera parecer. El acceso a esta creación poética es limitado y situarse frente a esta obra y realizar su lectura es una tarea ardua. Igualmente, descifrar las coordenadas de la historia de su escritura, publicación y aparición en el campo literario chileno y latinoamericano complica la labor de ubicar el poemario en los contextos en que se produjo. Además, es difícil observar cómo sus contextos repercuten sobre los juicios y en la recepción crítica de su poética. Fijar o crear una instantánea de

⁵⁵³ “Retrato furioso”, en “Lenguaje del continente”, en *3 poemas por Pablo de Rokha*, en *Arenga sobre el arte*, Santiago, Ed. Multitud, 1949, p. 230. También en *Carta magna de América, Antología 1916-1953*, Santiago, Ed. Multitud, p. 359. Aunque conservamos el título de la segunda edición, para las citas de los poemas utilizamos la primera edición del texto, *3 poemas por Pablo de Rokha* incluida en la colección *Arenga sobre el arte*. En lo posible, hemos tratado de preservar la composición y la extensión original de los versos.

sus tiempos y espacios de influencias y producción tampoco es una labor simple. Los factores contextuales, espaciales, de coordenadas históricas y de edición le añaden complejidad a su interacción con el campo cultural de su momento y con la institución literaria oficial. Hay que agregar que las relaciones con otras composiciones de De Rokha, así como las influjos que recibió *Carta magna de América* de otras obras poéticas y de corrientes filosóficas, de pensamiento y posturas intelectuales e ideológicas nos colocan en una encrucijada. Parafraseando a De Rokha, esto nos lleva a enfrentarnos con un estudio complejo que es un reto académico y crítico similar a esta peripecia poética de refundación americana. Por estas razones, al igual que por sus múltiples niveles de análisis, por los tipos de acercamiento viables, por la diversidad y la amplitud de las propuestas poéticas del poemario, elaborar una crítica para posibles interpretaciones de esta obra parecería a veces una faena titánica, inmensa. En todo caso, sería comparable a la monumentalidad del legado rokhiano: monumentalidad en cantidad de obras, monumentalidad en las intenciones y aspiraciones poéticas y monumentalidad en la extensión de páginas de las publicaciones.

La complejidad de la poética rokhiana, la dificultad para situarse frente al texto y a sus ediciones, las ambigüedades y confusiones acerca de su título nos obligan a hacernos algunas preguntas para poder efectuar la lectura y análisis del poemario. ¿Cómo llegar al texto de *Carta magna de América*? ¿Qué título utilizar para referirnos a esta obra poética y cuál de sus ediciones utilizar? ¿Cómo realizar una justa lectura de su poética, cómo comprenderla y qué método adoptar para analizar de manera adecuada sus procedimientos poéticos, lingüísticos y creativos? ¿De qué forma vincular el uso del

lenguaje de la voz poética con los textos y los escritores con los que dialoga y con los diversos contextos en los que esta voz se enmarca? ¿Cómo leer esta carta magna para América que propone una nueva cartografía poética de América?

En este poemario, la voz poética declara que sus poemas no tienen edad ni dimensión y que existen a la manera inmortal del universo porque no tienen principio ni fin. Se lee reiteradamente que la intención principal de los poemas es hacer los vocabularios del destino con las verdades y pasiones que van cargando con la voluntad del mundo. La voz poética insiste constantemente que edifica la representación de su mundo, que levanta la estatua de su época con sus anhelos y, por tal motivo, accede a una universalización de corte político. Entonces, ¿cómo entender su relación con la realidad americana y ponerla en perspectiva con sus propósitos de totalización continental desde la poesía? ¿De qué manera enfrentar una poética que aspira a expresar la magnitud del universo infinito desde sus experiencias en el cosmos americano? Al mismo tiempo que la voz poética afirma la existencia a la manera inmortal del universo, busca instaurar su realidad mediante su acto de creación poética. La voz poética persiste a lo largo del poemario en preguntarse sobre qué es la literatura, en dónde radica la capacidad política de su decir poético y qué le brinda validez a su expresión. Las respuestas a estas preguntas son una auto-descripción de la voz poética en donde se visualiza como una re-expresión de una expresión poética, artística o intelectual anterior. Esta voz se concibe como los llantos acumulados de las escrituras en un escrito

*exactamente que hablasen los vivos y los muertos cuando yo hablo*⁵⁵⁴. La voz poética es conciencia de su intertextualidad, de sus diálogos poéticos, de sus procederes metapoéticos, de sus re-escrituras. El sujeto poético que habla en esta poesía es también memoria y conciencia crítica de la procedencia de sus posturas ideológicas para ser re-postulación política revolucionaria. Es convicción de sus procederes revolucionarios. Por consiguiente, el acto poético de auto-definición de la voz poética y de representación poética de su mundo deviene un acto que es también político porque se instaura desde las coordenadas y contextos poéticos, políticos e intelectuales que permiten su acto. El acto de representación poética de América resulta en un acto político cuando el sujeto poético se reconoce como continuación, apropiación y reformulación de una conciencia crítica rebelde.

La carta magna que configura el poemario *Carta magna de América* reivindica que la praxis de crear las nuevas representaciones (lingüísticas, poéticas y políticas) de los espacios y tiempos de las existencias americanas tiene que derivarse orgánicamente (ser la imagen poética o el reflejo despedazado y vuelto a unir en su estilo⁵⁵⁵) de todo su historial de coloniaje, saqueo y catástrofes, de todos sus contextos y áreas sociales, culturales, políticas y económicas de explotación constante. En los ensayos de *Arenga sobre el arte*, el autor lo define como la gran tragedia de lo bello⁵⁵⁶. Entonces, cómo

⁵⁵⁴ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁵⁵ No debemos olvidar que uno de los propósitos fundamentales de la voz poética del poemario *U* era efectivamente reflejar en la creación de su estilo las imágenes del universo pero de la manera como lo hacen los espejos despedazados.

⁵⁵⁶ “La gran tragedia de lo bello”, *Arenga sobre el arte*, *op. cit.*, pp. 20-22.

proponer un análisis e interpretación que nos guíe por los nuevos espacios, tiempos y rostros de América que la voz poética crea en el estilo de *Carta magna de América*. ¿Cómo descifrar el nuevo estilo de las imágenes fragmentadas o reflejos despedazados que se vuelven a unir en la composición de nueva cartografía poética de América que nos propone el poemario? ¿Cómo seguir los pasos de este estilo poético transformado en cartografía para no perdernos en esta gran peripecia, en esta descomunal aventura poética de reconquista y refundación política del continente?

VI.1.a. ¿Por qué *Carta magna de América*?

El estudio del poemario requiere la aclaración de varios aspectos puntuales sobre sus ediciones y publicaciones. Empecemos por el título del poemario. ¿Por qué debemos nombrarlo *Carta magna de América*? El texto poético *Carta magna de América* se publicó por primera vez con el título *3 poemas por Pablo de Rokha* en el libro *Arenga sobre el arte* en 1949. En 1954, cuando De Rokha lo incluyó en *Antología 1916-1953*, prescindió del título original y dispuso como nuevo título del poemario *Carta magna de América*. Para el análisis y crítica del texto rokhiano, decidimos mantener el segundo título y referirnos al poemario como *Carta magna de América*, pero trabajando y citando la versión de *3 poemas por Pablo de Rokha*, aparecida en *Arenga sobre el arte*. Sostenemos que la designación de *Carta magna de América* explica y sintetiza la poética del poemario. Lo consolida como una unidad, lo trenza con los contextos en que se produjo, lo relaciona con los campos culturales y literarios y resalta la agrupación y rearticulación de las imágenes de los espacios que habitan la obra y a los cuales hace referencia. De la segunda edición del conjunto de poemas solamente tomamos el cambio

de título. No incorporamos los cambios de títulos de los poemas. Por otro lado, trabajar con la edición *3 poemas por Pablo de Rokha* nos permite vincular esta poética rokhiana con los ensayos y demás textos con los cuales se presentó en *Arenga sobre el arte*. Estos otros textos aparecidos también en *Arenga sobre el arte* coexisten como una especie de explicación o preámbulo intertextual y explicativo a las propuestas que se desarrollan en la obra poética.

Cuando el texto poético se editó en *Antología 1916-1953*, bajo el nuevo título se agruparon de manera colectiva los tres poemas que integran la colección *3 poemas por Pablo de Rokha*. Así, la impresión de que eran poemas separados, autónomos y que sólo los unía la referencia a su autor que se desprendía de la presentación de la primera edición, se sustituyó para favorecer su integración bajo una alusión más sugerente y acertada. En *3 poemas por Pablo de Rokha* se creaba la idea de que era una colección de tres poemas extensos e independientes que, en vistas de su longitud, podrían interpretarse como tres poemarios. Sí, es cierto que formaban una comunidad textual y de referencias culturales, históricas y políticas, pero esta peculiaridad no se desprendía del título. En la primera edición, primaba la idea de que cada uno de estos poemas era un poema largo con sus respectivos segmentos. Se entendía que cada poema era una composición individual que constaba de subtítulos, secciones y divisiones que separaban el poema extenso en partes o poemas más cortos. En la segunda edición, se crea un vínculo general y se logra presentar los tres poemas como una serie creativa consolidada y unificada. *Carta magna de América* permite que los tres poemas que componen la colección sean apreciados como partes que forman una obra más extensa. Asimismo, a las subdivisiones

y partes más cortas de estos poemas se les ofrece también la cualidad de ser interpretados como segmentos más cortos que hacen parte de un poema específico pero que integran uno más extenso; estos poemas largos al unirse dan cuerpo a *Carta magna de América*. Como resultado, en la lectura de los tres poemas de *3 poemas por Pablo de Rokha* se implanta la idea de que pertenecen a una misma obra y propuesta poética global u holística relacionada con la concepción, reagrupación, rearticulación y refracción de las imágenes de América bajo un decir y un estilo poético. En definitiva, con el segundo título, los tres poemas se convierten en la formulación de una carta magna para América. Las representaciones de las imágenes de América ensambladas bajo una denominación común y que ahí se aprecian bajo un estilo poético individual pero también político y social, permiten que la carta magna se pueda entender como una refundación o reconquista de esta región desde la poesía. Con este título se resalta la doble cualidad de la praxis de la voz poética: acción poética que es también acto político.

Hay que insistir en el alcance de la poética del poemario donde se integran los contextos específicos de ambas publicaciones y se incluye la historia de publicación de las dos, así como sus recepciones por parte de la crítica y del campo cultural y literario. Debemos señalar que el título *Carta magna de América* es un elemento crucial para la afirmación y preservación de las propuestas sobre la rearticulación, representación y refracción poética global de las imágenes de América. El segundo título le brinda cohesión a los tres poemas que integran el texto y consigue transmitir la expresión de totalidad o imagen total de América que va acorde con las propuestas poéticas que se presentan. Pensamos que se logra con éxito la designación de un conjunto unitario y

totalizante en la confirmación de un estilo contenedor de diversas sensibilidades y concepciones de imágenes sobre el contenedor mayor que es el continente americano. El título *Carta magna de América* enfatiza y sintetiza la poética general mostrada en el poemario.

Cabe añadir que nombrar la obra con el título *Carta magna de América* marca desde el inicio de la lectura el camino geocrítico a nuestro análisis. Hay que remarcar además que la coloca en su espacio de referencialidad sin el cual estos poemas carecerían de sentido. Esta obra, así como las demás composiciones de *Arenga sobre el arte*, están enmarcadas dentro de las corrientes del pensamiento americanista de mediados del siglo veinte en América Latina. Por esto, designar la obra como *Carta magna de América* permite proponer y entablar una reflexión geocrítica desde la referencialidad geográfica y la creación de sus espacios y mapas. Tomado desde una perspectiva geocrítica, el título destaca, al mismo tiempo, la importancia de la faceta política de la poética rokhiana. Siguiendo con una perspectiva geocrítica, el título insinúa que esta poética utiliza la metaliteratura, la metapoesía, la intertextualidad y la hibridez compositiva y editorial desde un ángulo multidisciplinario como condición fundamental de su carácter político que busca englobar la totalidad del ser humano. Así, con el renombramiento del poemario en su segunda edición, la voz poética logra unir, desde la poesía, una acción poética política y una acción poética cartográfica que establece unos nuevos senderos y unas nuevas realidades metafóricas y sensibles para refundar y experimentar la existencia desde el continente americano.

El título *Carta magna de América* apunta hacia que el propósito principal de esta poética rokhiana es juntar las imágenes fragmentadas y dispersas de América en un estilo poético y creativo individual que resulta también en un estilo con una ideología específica para la re-conceptualización de la proyección de la totalidad de las imágenes continentales. En “Prólogo a una amiga”, al señalar los propósitos del este poemario se afirma que: *Sucede que requiere América el estilo correspondiente a su destino*⁵⁵⁷. De esta forma, *Carta magna de América* deriva hacia la demarcación de un estilo correspondiente al destino de América porque ese estilo es la unión de una comunidad de obras y de fragmentos, mosaicos o imágenes poéticas refractadas y dispersas de América bajo la praxis política, la intertextualidad, los planteamientos metaliterarios y metapoéticos y la hibridez de su composición. En el estilo de la voz poética, se unen los fragmentos de ideologías, de textos y referencialidades y logra componer un mapa poético del continente americano y un código general del destino político, social, económico y cultural que debe seguir este continente. Esta praxis cartográfica recrea un mapa poético que es un mapa político y existencial, individual y social de América. Apreciamos los demás textos que componen *Arenga sobre el arte* y que acompañan *Carta magna de América* (en su publicación acompañan a 3 poemas por Pablo de Rokha) como una explicación constante de esta práctica poética de totalización de las imágenes de América bajo un estilo poético individual y social. Además, definen la práctica de

⁵⁵⁷ *Arenga sobre el arte, op. cit.*, p. 9.

esta poética como un fenómeno político que depende de ser una composición intertextual y de interrogantes metaliterarias y metapoéticas.

Antes de revisar los títulos de los poemas y examinar la organización y presentación del poemario, la selección del título nos obliga a considerar la falta de precisión que se ha creado en la crítica académica y en los estudios sobre Pablo de Rokha respecto al renombramiento de la obra que está ante nuestra consideración⁵⁵⁸. Tanto Naín Nómez, Manuel Jofré, Mario Ferrero e Isaac Sanzana Inzunza, por mencionar sólo cuatro de los estudiosos de Pablo De Rokha, se refieren constantemente a *Carta magna de América* como *Carta magna del continente*. En los estudios aparecidos en revistas, en las introducciones y prólogos a las obras rokhianas, Nómez hace referencia a *Carta magna de América* como *Carta magna del continente*. No obstante, en su libro *Pablo de Rokha, una escritura en movimiento*, alude primero a *Carta magna del continente* para luego, sin aclaración, llamarla correctamente *Carta magna de América*⁵⁵⁹. Sucede igual en *Pablo de Rokha y Pablo Neruda, la escritura total*, escrito por Nómez junto a Manuel Jofré. En este estudio, se alternan indistintamente ambos títulos. Según hemos examinado, en las bibliografías y listas de obras de Pablo de Rokha hechas por Nómez,

⁵⁵⁸ Al comenzar la redacción del trabajo, la falta de precisión en la utilización de estos títulos para una misma obra, *Carta magna de América*, *Carta magna del continente* y *3 poemas por Pablo de Rokha*, nos confundió y nos llevaron a pensar que se trataban de poemarios distintos pero relacionados. Debido a la forma en cómo ha sido publicada la obra rokhiana, suponíamos que *Carta magna del continente*, al no encontrarla por ningún lado, correspondía a una obra perdida y sólo mencionada en las referencias. Una vez con la versión de *Carta magna de América* y con la edición original de *Arenga sobre el arte y 3 poemas por Pablo de Rokha*, y luego de revisar los estudios pertinentes, pudimos comprobar que se trataban de una misma obra.

⁵⁵⁹ *Pablo de Rokha una escritura en movimiento*, Santiago, Ed. Documentas, 1988, pp. 151, 154, 155.

se utiliza reiteradamente el título *Carta magna del continente*. Esto supone una falta ya que, luego de inspeccionar la totalidad de *Arenga sobre el arte* y el grueso de la obra rokhiana, no hallamos ninguna obra de De Rokha con el nombre de *Carta magna del continente*. Pensamos que esta desorientación y confusión en la recepción crítica del poemario pudo haber sido producida por varias razones. Entre estas razones se encuentra un error, desliz o imprecisión producto de algún despiste de Pablo de Rokha. En la lista de obras escritas por Pablo De Rokha que se incluye en *Antología 1916-1953*⁵⁶⁰, se menciona *Carta magna del continente* integrando el volumen de *Arenga sobre el arte*. También, el poema “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile”, editado en *Carta magna de América*, se incluyó en *Mis grandes poemas*⁵⁶¹. Esta antología fue igualmente preparada por el autor. Aquí no se menciona en cuál obra apareció originalmente. Sólo se pone entre paréntesis el año de su publicación. Al comienzo de esta antología hay una lista de los libros de poemas del autor en donde aparece *Carta magna del continente (1949)*⁵⁶². En los libros posteriores a 1949, en los cuales el autor incluye una la lista de

⁵⁶⁰ *Op. cit.*, sin número. La lista se encuentra en las primeras páginas luego de las fotos incluidas al principio de la antología.

⁵⁶¹ *Mis grandes poemas*, Santiago, Ed. Nascimento, 1969, p. 173.

⁵⁶² Además de los cambios efectuados en *Carta magna de América*, a lo largo de la obra rokhiana y en sus reediciones, el cambio de título de los poemas se hace notable. En las antologías que De Rokha preparó y en las que fue incluido, se puede leer cómo los títulos originales sufren modificaciones, como si los poemas fuesen todavía un trabajo en curso que no ha terminado aún y que está en constante revisión. Tal es el caso de los poemas de *El canto de hoy*, que se incluyeron en la *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago, Zig-zag, 1935, y de *Arte grande o ejército de realismo*, entre otros poemas. De igual manera, en las listas de obras preparadas por el autor y que ponía al final de sus libros, se pueden apreciar modificaciones de títulos de otros libros junto con títulos de libros que nunca se publicaron o que estaban en preparación y que igualmente nunca salieron a la imprenta.

sus obras, ocurre lo mismo. El autor se refiere a *Carta magna de América* como *Carta magna del continente* con el año de publicación, 1949, entre paréntesis.

VI.1.b. Organización del poemario

Luego de clarificadas las confusiones con respecto al título y de determinar con cuál título nos vamos a referir al poemario, es necesario repasar la organización de la obra, revisar los títulos de los poemas y verificar cómo fueron publicados posteriormente algunos poemas representativos del poemario. *Arenga sobre el arte* está compuesto por tres textos principales. El primer texto es una larga colección de ensayos escritos por De Rokha que reciben el título de *Arenga sobre el arte*⁵⁶³. El segundo texto es *El valle pierde su atmósfera*, una colección de poemas de Winétt de Rokha⁵⁶⁴. El tercer texto es *3 poemas por Pablo de Rokha*, que como dijimos anteriormente, corresponde a la primera edición de *Carta magna de América*. En la edición de 1949, los tres grandes poemas son: “Lenguaje del continente”, “El llanto de los llantos” y “Carta magna de Chile”. El primer

⁵⁶³ Los ensayos que integran *Arenga sobre el arte* son: “Difamación, martirio, crucifixión y resurrección del gran artista en la sociedad burguesa”, “La gran tragedia de lo bello”, “Los términos antagónicos de la dialéctica en función del origen de la materia y de la naturaleza”, “El ser consciente y el yo subterráneo. Poetas y profetas”, “Arte y hambre. Dios-sexo, dios-belleza, dios-muerte”, “Ejemplo del judío”, “Introducción a una técnica del espíritu desde el arte”, “El arte como lenguaje social y expresión histórica de lo humano y “lo divino””, “La gran batalla por la forma: contenido y continente”, “Formas arcaicas, formas caducas, formas pasadas, formas precoces, formas contemporáneas, formas frustradas, insurgentes, revolucionarias, precursoras, subversivas, belicosas, formas de clase y régimen, formas líderes, formas heroicas, formas mártires o demagógicas”, “El fenómeno político de la belleza”, “El arte de los sirvientes”, “La URSS y la sociedad sin clases (el “gran arte comunista” de Lenin “realismo popular constructivo””, “La bestia herida”, “La épica social americana”, y “Terror-sueño-dolor-mito-amor-verso”.

⁵⁶⁴ El poemario de Winétt de Rokha, *El valle pierde su atmósfera*, hace parte del discurso poético rokhiano. Sin embargo, aunque se puede relacionar directamente con la poética rokhiana y desarrollarse una geocrítica de este poemario conjunta a la de *Carta magna de América*, pensamos que, para efectos de nuestro trabajo, es más preciso no incluirlo en esta relación.

poema, “Lenguaje del continente” está formado por tres poemas numerados encima del título con números romanos. Los poemas son: “Retrato furioso”, “Surlandia, pulso del mundo o lamento americano de las colonias” y “Gran oda clásica a Hispanoamérica”. El segundo poema, “El llanto de los llantos”, está integrado por: “Inmenso nocturno antiguo”, “Anecdotario completamente desafortunado”, “Epopéya de las peripecias”, “Quinquenio de invierno”, “Balazo al estado nazifascista”. El último poema, “Carta magna de Chile”, es el más largo e incluye: “Oratoria estupenda de la república”, “Teogonía y cosmología del libro de cocina (ensueño del infierno)”, “Apocalipsis de hambriento”, “Misterio y proceso de sublimación democrática de los líderes y de los héroes en los complejos económicos”, “Caballos de acero”, “La dual hazaña humano-geográfica. Gente grande” y “Apología de lo nacional y lo internacional chileno”.

El contenido de *3 poemas por Pablo de Rokha y Carta magna de América* no varía. Todos los poemas son los mismos en ambas ediciones. En la segunda edición, no hay ningún tipo de añadiduras o eliminaciones en el cuerpo del texto. Sólo cambia la longitud de los versos, el espacio y los márgenes que toman los poemas en la página. Sin embargo, en la segunda edición hubo modificaciones de algunos títulos de poemas que resulta apropiado destacar porque con esos títulos se difunden posteriormente. Estos títulos son de poemas importantes y con los cuales se identifica a Pablo de Rokha. Fueron los que hicieron visible a De Rokha o, tal vez, por los cuales se le marginó y se le negó el reconocimiento en el campo cultural y literario.

Además de reemplazar el título del poemario, en la edición de la antología, De Rokha suprimió el título del primer poema “Lenguaje del continente”. En la antología,

Carta magna de América empieza directamente con “Retrato furioso”. Este título está puesto en negritas y marcado, encima del título, con un número uno en la numeración romana. Los títulos de los poemas de “El llanto de los llantos” se mantienen sin cambios. No obstante, el título del tercer poema, “Carta magna de Chile”, es sustituido por “Cara y sello de Chile”. Dentro de este poema extenso, compuesto a su vez de otros poemas, el poema “Teogonía y cosmología del libro de cocina (ensueño del infierno)” es renombrado en la antología como “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile (ensueño del infierno)”. Entre otros procederes poéticos, en el poema la voz poética se adentra en la configuración de un panorama de la expresión cultural gastronómica campesina de la geografía chilena. Persigue la sublimación y representación de los placeres mundanos y goces dionisiacos del sujeto poético cuando se enfrenta a los avances mecanicistas del progreso moderno desde su ruralidad y marginalidad social. En el poema se logra componer una verdadera cartografía de las prácticas culturales y sociales de la ruralidad chilena. El poema había sido publicado por separado con ese nombre en la revista *Multitud* en 1953. Conservó ese título en la antología de 1954. Desde entonces, en las antologías y publicaciones subsiguientes guarda esa designación y se le quita la última parte entre paréntesis: “... (ensueño del infierno)”.

“Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile”, junto con “Canto del macho anciano”, publicados años después en la colección de poemas *Acero de invierno*⁵⁶⁵, se consagran como las piezas cimeras de Pablo de Rokha. Luego de la otorgación del

⁵⁶⁵ Santiago, *Multitud*, 1961.

Premio Nacional de Literatura en 1965 a De Rokha, se editó la publicación correspondiente al premio con el título de estas dos composiciones, *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile. Canto del macho anciano*⁵⁶⁶. Además, el autor realizó una grabación que fue incluida junto con la publicación en honor al premio. Con el título *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile* se recogen también los poemas de Pablo de Rokha en la antología realizada por Carlos Droguett para la Casa de las Américas de Cuba. En 2011, el chef Juan Pablo Mellado realizó una publicación con este nombre en donde se incluye el poema junto a las recetas y los pasos de preparación de los platos típicos del campo chileno que se mencionan en el poema⁵⁶⁷. Recientemente, se han realizado vídeos y grabaciones confeccionando los platos típicos que se mencionan en la obra y se hace referencia y se denominan con el segundo título. Para efectos nuestros, primero, conservamos el título “Carta magna de Chile” aunque se repita la idea de la carta magna que se recoge en el título de la obra. En segundo lugar, mantenemos el título “Teogonía y cosmología del libro de cocina (ensueño del infierno)” a pesar de que “Epopeya de las comidas y las bebidas” sea el título que De Rokha decidió mantener y de que se haya preferido este título para las publicaciones posteriores y con el que se asocia a Pablo de Rokha en el ambiente cultural y en los estudios literarios. El título *Carta magna de América* junto con los títulos originales de los poemas permite la

⁵⁶⁶ Santiago, Editorial Universitaria, 1965.

⁵⁶⁷ *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2011.

cohesión de las intenciones que se anuncian en el título con una organización textual más efectiva para la realización de estos propósitos⁵⁶⁸.

Por la exposición alcanzada de “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile”, los estudios rokhianos han privilegiado las reflexiones y análisis sobre esta composición.

⁵⁶⁸ Si tuviéramos la oportunidad de hacer una reedición de este poemario rokhiano, se titularía *Carta magna de América* y tendría de subtítulo *3 poemas por Pablo de Rokha*. El índice de sus partes sería el siguiente:

Lenguaje del continente

- I. Retrato furioso
- II. Surlandia, pulso del mundo
- III. Gran oda clásica a Hispanoamérica

El llanto de los llantos

- Inmenso nocturno antiguo
- Anecdotario completamente desaforado
- Epopéya de las peripecias
- Quinquenio de invierno
- Balazo al estado nazifascista

Carta magna de Chile

- Oratoria estupenda de la república
- Teogonía y cosmología del libro de cocina (ensueño del infierno) (“Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile”)
- Apocalipsis del hambriento
- Misterio y proceso de sublimación democrática de los líderes y los héroes en los complejos económicos
- Caballos de Acero
- La dual hazaña humano-geográfica. Gente Grande
- Apología de lo nacional y lo internacional chileno

La organización de la obra la colocamos también en el apéndice de este trabajo. En el apéndice, establecimos una comparación directa entre la edición de *3 tres poemas por Pablo de Rokha* con la de *Carta magna de América*. En el apéndice se evidencian con claridad los cambios efectuados en la reedición de la obra.

De igual modo, se ha creado la falsa impresión de que es un poema solitario o una creación independiente que no guarda vínculos compositivos con otros poemas, que no es parte de un poema más extenso ni que pertenece a *Carta magna de América*. Este error se convierte en más significativo al ser este poemario desconocido por el lector de hoy y de muy difícil acceso para el estudioso o crítico que quisiera indagarlo. Podemos brindar como ejemplo la antología *Epopeya de las comidas y de las bebidas de Chile*⁵⁶⁹, realizada por Carlos Droguett. En el ensayo introductorio, “Pablo de Rokha, trayectoria de una soledad”, no se consigna el título *Carta magna de América* ni *Carta magna del continente* en ningún lugar. El antólogo utiliza el poema que le da nombre a la antología de forma independiente a la obra que originalmente componía. Al quedarse en la imprecisión, da a entender que es un poemario de Pablo de Rokha. A pesar de que es aceptable y legítimo tratar a “Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile” de forma autónoma y por separado de los demás poemas porque puede constituir un mundo poético en sí mismo sobre las prácticas culturales y gastronómico del Chile rural, conviene remarcar que sus contextos e intenciones poéticas están conectados a los de *Carta magna de América*. Al mismo tiempo que los referentes señalan contextos y circunstancias de escritura, composición, preparación, edición y publicación de *Arenga sobre el arte*, podemos decir que se pueden interpretar estas referencias como puntos (o una intersección de puntos) en los mapas que traza el estilo de la voz poética al realizar la cartografía poética y política de América. Igualmente, es posible tomar por separado

⁵⁶⁹ La Habana, Casa de las Américas, 1986.

otros poemas de *Carta magna de América*, pero preferimos ver la organización del poemario como una totalidad o un sistema integrado (sistema poético y sistema político) en el cual interactúan sus partes.

VI.1.c. Presentaciones

Una vez repasada la organización de *Carta magna de América* y después de establecer su cotejo con los textos de la primera edición, se hace obligatorio dirimir cómo fue la presentación de esta obra poética. Por las peculiaridades de presentación y edición del poemario es preciso advertir que citarlo y reproducirlo fidedignamente resulta complicado y confuso. Se puede constatar que los constantes cambios en la tipografía, la alternancia en el tamaño de letra y la organización en la página de los títulos, los versos y las estrofas de los poemas en las ediciones originales crean un efecto específico en la lectura que es imposible preservar cuando se cita o cuando se reproduce en alguna antología. En las dos ediciones del poemario publicadas por Pablo de Rokha, parece que la reproducción gráfica del poema quisiera conquistar el espacio abierto de la página en blanco. Las letras ocupan casi toda la página y es muy poco el espacio que queda. Así pasa con todo el volumen de *Arenga sobre el arte* y con la reedición del poemario en *Antología 1916-1953*. La lectura de los poemas y de los libros de Pablo de Rokha en estas ediciones resulta incomparable con la lectura en otras ediciones o en antologías posteriores ya que, de la misma forma, los primeros diseños y diagramaciones preparados por el autor pretendían capturar y comunicar el sentido y las propuestas de la obra. Se quería presentar una poesía y un objeto de arte que se complementaran para darle más peso al cometido artístico y que resultara en una obra poética y política

rompedora con viejos parámetros compositivos y editoriales. Esta visión de corte político revolucionario de la obra poética total busca integrar en una unidad el contenido, el estilo poético, las posturas políticas, la forma como están escritos los poemas, su organización y el tamaño que ocupan los poemas en la página. Además, se presenta el libro agrupado a un conjunto creativo global y desde su cualidad de ser un objeto tangible.

En *3 poemas por Pablo de Rokha*, el autor puso el título en letras negras grandes ocupando toda la página. Luego, en la página siguiente, aparece una foto del autor a página completa con su firma. Al pasar la foto, comienzan los poemas y no hay ninguna indicación de que los tres poemas componen un conjunto o una comunidad poética con intenciones americanistas. La presentación tipográfica de los títulos llama la atención por su variación y diversidad. Los tipos y tamaños de letras se entremezclan. Hay algunos títulos de poemas puestos todos en mayúsculas y en negritas. Hay otros en donde el título está puesto en minúsculas sin estar en negritas. También hay poemas en que el título combina la primera parte en mayúsculas y en negritas y la segunda parte en minúsculas, sin ponerlas en negritas. En contraposición, en *Antología 1916-1953*, el título *Carta magna de América* no ocupa una página entera. Está puesto en negritas y subrayado en la cabecera de la página en la que empieza el primer poema. La foto autografiada de Pablo de Rokha no se incluyó. Los títulos de los poemas están todos puestos en mayúsculas y en negrita justo encima de los poemas. Para este poemario, se usa el mismo tipo y tamaño de letra que el resto de los poemas y obras que lo acompañan en la antología. En la primera edición, el largo de los versos varía y la sangría se efectúa en el

lado izquierdo. En la segunda edición, los versos son de extensión variable también, pero todo el poema está alineado en el margen derecho de la página. Los versos largos van de margen a margen y a los más cortos se les deja una sangría al lado izquierdo. Como dijimos anteriormente, los detalles tipográficos y de presentación textual, que consideramos importantes, no permiten reproducir los poemas fidedignamente⁵⁷⁰.

En la antología, justo debajo del título *Carta magna de América*, De Rokha añadió los años *1941-1948* para señalar el periodo en el cual se escribieron los poemas. Estas referencias no son indicativas de las fechas de su publicación original que fue en 1949. La mayoría de los poemas de *Carta magna de América* fueron escritos durante el viaje que realizara Pablo de Rokha como embajador cultural del gobierno de Chile por los países de América. El viaje se prolongó de 1944 a 1948. Cuando De Rokha estaba de regreso a su país, pasó por Argentina y tuvo que quedarse ahí debido a la situación política en Chile, la ilegalización del Partido Comunista Chileno y la persecución ideológica efectuada por González Videla. Una vez de vuelta en Chile, publicó los poemas en su Editorial Multitud que, para esa época en Chile, ya se asociaba a una forma de pensar y a una ideología política revolucionaria. A pesar de que no tenemos constancia ni evidencia directa, creemos que la historia de la publicación y la presentación de los poemas en ambas ediciones de *Carta magna de América* pudieron haber influenciado en la recepción y en la emisión de un juicio crítico en el lector chileno de mediados de siglo antes de emprender la lectura de la obra.

⁵⁷⁰ Como anexo a nuestro trabajo, incluimos las reproducciones de las primeras páginas de las dos ediciones del poemario. También, incluimos las reproducciones de las portadas, primeras páginas e índices de *Antología 1916-1953* y de *Arenga sobre el arte*.

En *Arenga sobre el arte*, se presentó el poemario junto con otros textos que explican las intenciones de su poética. Los textos componen un libro de trescientas setenta páginas que integra el pensamiento crítico y la creación poética. Es una especie de libro contenedor de otros libros y textos que por su misma naturaleza creativa y por sus propuestas poéticas rebasan esta condición de ser un mero contenedor textual. Además de la colección de ensayos y los poemas de Pablo de Rokha y el poemario de Winétt de Rokha, *Arenga sobre el arte* incluye un prólogo titulado “Prólogo a una amiga” y cierra con un ensayo con el nombre de “Aventuras y desventuras de *Arenga sobre el arte*”. Al principio, el volumen contiene dos epígrafes introductorios en los que sí se esgrime la dimensión americanista, el perfil político y la herencia vanguardista que comparten todos los textos del volumen *Arenga sobre el arte*. Aparece también un listado de las obras publicadas por Pablo de Rokha seguido de otro listado que anuncia los libros que el autor publicaría próximamente. Además, hay una corta bibliografía con referencias de libros y artículos que se habían escrito hasta ese momento sobre Pablo de Rokha. En este sentido, es importante remarcar que al igual que la historia de la publicación del poemario, estos textos que acompañan a *Carta magna de América* sirven de preámbulos paratextuales que nos llevan hacia la lectura de su poética. Son textos interrelacionados por su proceso de producción y por los contextos históricos y de edición. Son textos que están puestos junto a la obra poética como si fuesen una indicación o guía del autor de cómo leer sus propuestas poéticas e inclinaciones políticas. Aparte de localizar el poemario frente a sus referentes políticos y contextualizarlo, al vincularse con otros textos en una comunidad creativa, es una prueba clara de que las

intenciones creativas y políticas de la voz poética de *Carta magna de América* pretenden rebasar los confines de su cualidad de ser solamente texto. La poética de *Carta magna de América*, junto a los textos que la acompañan en su primera edición, se extiende y tiene implicaciones que rebasan su cuerpo textual y se dirigen a otros textos, prácticas culturales y corrientes de pensamiento. Los preámbulos, la comunidad de textos alrededor del texto poético o pre-textos poéticos detallan la manera en la cual las imágenes de América vuelten estilo en una cartografía poética y el compromiso político por un cambio social componen una misma visión sobre la existencia americana en la época moderna. Esta comunidad textual rokhiana forma parte de un mismo discurso cultural y de una misma ideología revolucionaria producida y localizada en los contextos americanos de mediados de siglo, momento en que se reagruparon los textos.

Los dos epígrafes con los que abre *Arenga sobre el arte* presentan brevemente las intenciones poéticas de *Carta magna de América*⁵⁷¹. Conviene detenernos por un momento en estos dos epígrafes porque en pocas palabras logran caracterizar las bases políticas del poemario y su alineación ideológica. Subrayan también que la intertextualidad y los aspectos metaliterarios y metapoéticos son posibilitadores de una conciencia política revolucionaria a la vez que reivindican el eje de una reformulación poética de los espacios y tiempos de América para conquistar un cambio político y social en el continente americano. El primer epígrafe dice:

Entrego toda mi obra al juicio del pueblo de Chile, mi pueblo, a la memoria de sus héroes: O'Higgins, Carrera, Rodríguez o Recabarren, el

⁵⁷¹ En el caso de realizarse una reedición de *Carta magna de América*, sería justo incluir como introducción al texto poético los dos epígrafes con los que abre *Arenga sobre el arte*.

*gigante; y a la conciencia popular de América, como expresión del mundo, por la paz y la libertad del hombre*⁵⁷².

El epígrafe está seguido inmediatamente por el nombre de Pablo de Rokha. En la página siguiente, el segundo epígrafe se lee de la siguiente manera:

*El mandato social de los grandes poetas marxistas de hoy, no consiste en transformarse en políticos de la literatura y suplantar a los líderes, sino en dar a las masas obreras y al pueblo inmortal, una poesía y una teoría correspondiente como forma, mito y planteamiento a la gran ansiedad heroica de un mundo que trae a la revolución en las entrañas del súper-industrial capitalismo, cuya faz maldita es el imperialismo invasor, contra el cual luchan mundialmente, los trabajadores manuales e intelectuales unidos*⁵⁷³.

El epígrafe está seguido por las iniciales P. de R., refiriendo a que Pablo de Rokha, el autor, suscribe estas declaraciones.

Ambos epígrafes cumplen la función de anunciar la dimensión política de *Carta magna de América*. En el primer epígrafe, se revela la importancia política e ideológica de la metaliteratura y de los cuestionamientos metapoéticos a la vez que se señala a la conciencia y a la memoria histórica sobre América como las que permiten que este poemario sea entendido como la expresión de una cartografía del mundo americano y sus habitantes. El epígrafe localiza a la obra en una comunidad (el pueblo de Chile) la cual se encargará de pasar juicio sobre la creación del poeta. Al mismo tiempo, el poeta se incluye dentro de esta comunidad (mi pueblo) y es a partir de su inclusión en la memoria histórica del pueblo americano (el poeta como integrante activo de sus procesos

⁵⁷² Arenga sobre el arte, *op. cit.*, primera página, sin número.

⁵⁷³ *Ibíd.*, segunda página, s. n.

históricos) que está capacitado para expresar la representación poética del mundo americano.

El segundo epígrafe es una declaración de las funciones políticas del poemario y del poeta en tanto ente político comprometido por un cambio radical de su existencia y de la realidad social, política, cultural y económica de América. Se afirma aquí que el poeta, al estar comprometido con un cambio radical de las bases de la existencia de las masas obreras y del pueblo, debe articular y presentar una teoría y una poesía que esté acorde con este cambio. Esta poesía y teoría correspondiente se plantea en términos de forma y mito los cuales representan o son una re-expresión de una gran ansiedad que permea en el mundo. Esta gran ansiedad del mundo representado o expresada en la poesía del poeta marxista comprometido es el reflejo, o tal vez, el indicio de que el mundo trae adentro de sí una revolución. Para explicar esto, en el epígrafe se utilizan referentes o términos relacionados a la geografía y a la cartografía. Es decir, el mundo moderno capitalista, el imperialismo y la revolución en contra de este orden están representados en claves geográficas para realizar así un pequeño preludio de una cartografía política. En esta representación, el mundo está compuesto por una faz que se le adjudica al imperialismo invasor y se cataloga de maldita. Las entrañas de ese mundo son el super-industrial capitalismo. En estas entrañas se origina la revolución mundial de los trabajadores manuales y los intelectuales y poetas comprometidos. Esta ansiedad producida en las entrañas de la tierra y producto del imperialismo y el capitalismo es lo que expresa el poeta para que salga así a la superficie. El segundo epígrafe argumenta que la poesía y su teoría deben presentarse en el ámbito formal, traspasar a lo mitológico

para ser planteamiento de un mundo político y su revolución. La poesía y la teoría están pensados desde la geografía para hacer un mapa de ese mundo político y su revolución. Lo que se advierte en los dos epígrafes es el motor que mueve la poética rokhiana en *Carta magna de América*.

Hay que visualizar que *Arenga sobre el arte* y *Carta magna de América* son dos libros contenedores de libros que poseen una factura compositiva híbrida, que se encuentran en una comunidad intertextual y transdisciplinaria. El texto dialoga con otros textos y producciones culturales y con diversas formas de producción cultural. El texto poético levanta cuestionamientos sobre la naturaleza de la literatura y sobre el carácter que define a la poesía y sobre las características de su acción poética. Estos libros están repletos de referencias literarias, culturales, históricas, políticas y sociales que contestan las interrogantes sobre el perfil político del quehacer poético. La poética y el pensamiento teórico y crítico que une las dos obras están establecidos y surgen bajo un contexto y una procedencia intelectual y creativa. Son dos disciplinas que se entrecruzan en la creación intelectual rokhiana. La reagrupación de los textos poéticos y ensayísticos, su organización y ediciones apuntan a que lo que se persigue en el poemario es elaborar un estilo que resulte en el descubrimiento de una cartografía poética. Las referencialidades, orígenes ideológicos y alineamientos políticos de este estilo se entrelazan y se vuelven generadores de una multiplicidad de sentidos y de una comprensión poética que se propagan más allá del texto y su lectura. Poesía y teoría son dos formas de pensamiento que se presentan y se entrecruzan en una sola publicación. Es decir, la misma forma en cómo se organizó y se presentó *Carta magna de América*

advierte que la elaboración de su poética es más que sólo texto y la define como una poética de profundos vínculos sociales, culturales e intelectuales en los cuales se cohesionan unas motivaciones políticas que abogan por un cambio radical en la concepción de las ideas de lo que debería ser América. Es por esto que, dada sus características y sus motivaciones, esta es una poética que va más allá del texto en el cual se lee. En esta cualidad descansa el predominio de la dimensión política del poemario.

VI.2. ¿POR QUÉ UNA GEOCRÍTICA?

Decidir el título con el cual referirnos al poemario, establecer la organización del texto y examinar cómo fueron sus presentaciones y ediciones son preámbulos necesarios para una comprensión integral de *Carta magna de América*. A la vez, las características particulares de su poética y las complejas representaciones de los espacios y tiempos americanos formulan interrogantes sobre qué camino seguir para el análisis de los poemas. *Carta magna de América* invita a reconsiderar desde una nueva perspectiva las ideas sobre el surgimiento, representación y refracción de los espacios, los lugares y los tiempos de América. De igual manera, sugiere que hay que matizar la relación con sus referentes y repensar la historia del poemario. Cuando los preámbulos que atendimos se juntan a la intertextualidad, a los cuestionamientos metaliterarios, a las preocupaciones metapoéticas, al alineamiento político y a las intenciones explícitas de delinear un estilo poético para elaborar una carta magna continental se van trazando entonces las opciones de análisis. La unión de todos estos componentes en el proyecto poético de *Carta magna de América* permite reconocer la pertinencia teórica del modelo geocrítico. Pensamos que un análisis desde la teoría de la geocrítica ofrece una explicación abarcadora, acertada y pertinente de la poética rokhiana. Con la geocrítica se puede abordar la complejidad rokhiana y proponer una reflexión que integre los aspectos más significativos de la lectura del poemario.

La geocrítica, *géocritique* en francés o *geocriticism* en inglés, es un modelo reciente de análisis, crítica literaria e interpretación cultural. La geocrítica está pensada para adentrarse en la comprensión de la producción humana centrada en las referencias

geográficas y espaciales. Sin embargo, privilegia el análisis y la crítica de la producción literaria. Este método geocentrado sirve para descifrar la obra y la poética rokhiana porque puede atinar un vínculo congruente entre la creación poética de *Carta magna de América*, los espacios y tiempos a los que hace referencia el texto con sus espacios y tiempos de producción y recepción. Los atiende e indaga en una explicación global integrando sus conjuntos. A la misma vez que adhiere los espacios y los tiempos americanos al desarrollo de una poética, facilita una interpretación de los espacios y los tiempos en los que se produjo el poemario a la manera de un texto literario o poético. Esto es, podemos leer la obra poética como si se tratase de una cartografía o un mapa en el cual se representan sus tiempos y espacios a la vez que leemos los espacios geográficos y los tiempos históricos como si fuesen un texto por descifrar.

Bertrand Westphal propulsa una aproximación geocrítica y geocultural en donde se leen las ciudades y se analiza la fabricación de los espacios humanos de la misma forma que se recorre un texto poético. Por su parte, Belén Gache sugiere un acercamiento para la pronunciación simbólica y legibilidad de las ciudades y los espacios construidos por el ser humano. En cierta medida, podemos visualizar el recorrido de la voz poética de *Carta magna de América* por el continente como explica Gache:

Las derivas espaciales se mimetizan con las derivas textuales y los desvíos del paseante se convierten en la metáfora de los desvíos del lector a través de un texto. Al estar indisociablemente unida a la dimensión espacial y visual (al contrario que la palabra oral, ligada al tiempo y a la audición), será en el espacio donde la escritura se despliegue y dibuje sus figuras y sus traslaciones. Se podría por ejemplo trazar un paralelo entre el espacio de la escritura y la topografía urbana. Los diferentes recorridos posibles, las bifurcaciones, las clausuras y laberintos

*textuales de este modelo aparecen como metáfora de las posibles maneras de rocorrer una ciudad, asociándose al paseo y la deriva*⁵⁷⁴.

La escritura de *Carta magna de América* se despliega en la dimensión espacial y visual que alude Gache. No obstante, *Carta magna de América* no sólo traza un paralelo entre su escritura y la topografía urbana. Percibimos que el espacio de la escritura rokhiana traza un paralelo entre el poemario y una topografía continental. En el poema “Inmenso nocturno antiguo”, podemos leer:

*en el corazón de las polvorientas bibliotecas,
que son estanterías de chafalonía imperial hechas completa-
mente fuera de la historia;
vamos por debajo de una gran cúpula, por debajo de los ála-
mos desesperados que agitan la cabeza y echan te-
rror horrible encima de las ciudades, por debajo de
los subterráneos mundiales...
Hay una laguna de sol adentro del mundo: tú,
y un canto de nidos te emerge del pecho entre el horrible
crugido de puentes caídos que produce la noche...
Los pueblos corriendo desesperadamente llenaron con
andrajos ensangrentados la cueva de la historia...⁵⁷⁵*

Debemos acentuar que la geocrítica resulta oportuna a este texto poético rokhiano porque brinda la capacidad de alargar un paralelo entre los espacios y tiempo poéticos y los espacios y tiempos geográficos de la producción poética al mismo tiempo que se reitera la centralidad de la dimensión intertextual, metapoética y política de esta creación.

⁵⁷⁴ *Ciudad legible: derivas urbanas y lingüísticas*, Madrid, Sociedad Lunar Ediciones, 2012, p. 6. En *Escrituras nómade*s, Gijón, Ed. Trea, 2006, Gache profundiza extensamente sobre este asunto.

⁵⁷⁵ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, pp. 270-271.

Para continuar, falta plantear una pregunta importante: ¿cuál es la relación entre esta poesía rokhiana de *Carta magna de América*, su poética y estilo poético con todos los espacios y los tiempos que les circundan y cómo podemos leer los espacios americanos desde esta obra? La reflexión sugiere articular una geocrítica persiguiendo pistas o claves territoriales -los topos geográficos- que postulan una revolución o un cambio de paradigmas sobre América en la poética -el logos- de *Carta magna de América*. Según se desprende de la palabra, geografía es la escritura de la tierra. Esta escritura se entiende como la representación gráfica, visual o en imágenes de la tierra y la interacción de las sociedades que la habitan con sus territorios, paisajes, lugares y regiones. Al igual que la geografía, la poesía es representación del mundo y de los acontecimientos de los seres humanos que pueblan el mundo. Ambas, poesía y geografía, procuran la rearticulación, transformación o volver imágenes unas realidades o unos contextos sociales y políticos dados para así lograr vivirlos y experimentar su interacción. En el libro *Del topos al logos*, Fernando Aínsa explica que al describir el lugar, el topos trasciende en logos. Aínsa escribe lo siguiente:

*Construir y habitar concretan el lugar, el topos; al describirlo se lo trasciende en logos. La representación se filtra y distorsiona a través de mecanismos que transforman la percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio un espacio experimental y potencialmente literario. El punto de vista es, por lo tanto, variable, pero está siempre originado en un aquí y ahora estrechamente fusionado que explican tanto la dimensión de historicidad susceptible de reconocerse en todo espacio como la dimensión espacial de todo devenir*⁵⁷⁶.

⁵⁷⁶ Fernando Aínsa, *Del topos al logos*. Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 11.

Hay que remarcar que tanto el modelo geocrítico de Westphal así como la geografía humana propuesta por Claude Raffestin hacen clara la distinción entre descripción y representación. Según Raffestin los estudios geográficos no describen sino que hacen representaciones de los espacios fabricados y habitados por el ser humano⁵⁷⁷. Mientras, Westphal no niega un acercamiento a la realidad concreta y plantea un estudio que parte de la integración de los espacios físicos reales con las diversas representaciones de esos espacios físicos. Se debe considerar que la acción lingüística o la praxis poética rokhiana, que vinculamos a un análisis geocrítico, despliega una cartografía que se convierte en una rescritura explicativa sobre sus representaciones poéticas sobre la tierra (o su geografía hecha un mapa poético) y sobre sus representaciones de los espacios y tiempos de América. Al mismo tiempo que *Carta magna de América* establece una percepción, saber y juicio críticos de su pasado, presenta la formulación de un plano, una guía o una carta. Es posible recorrer este texto poético rokhiano y sus espacios si lo visualizamos a la manera de una carta magna americana para la realización de sus nuevas realidades. Es decir, podríamos seguir su lectura fijándonos en la institución de nuevos espacios o sondando esos espacios alternos en el texto que redirigen la trayectoria histórica y espacial del continente mediante la experiencia poética.

El modelo teórico de la geocrítica fue presentado por primera vez desde la Universidad de Limoges por Bertrand Westphal a principios de los años 2000⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ Claude Raffestin, "Remarques sur les notions d'espaces, de territoire et de territorialité", *Espace et Sociétés*, n. 41, 1982, pp.167-171.

⁵⁷⁸ Los textos más importantes de Westphal en los cuales explica las base, fundamentos, procedimientos y en donde hay análisis geocríticos son: "Pour une approche géocritique des textes", SFLGC (Vox Poetica), 30/09/2005, obtenido en: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>,

Además, la geocrítica ha recibido importantes contribuciones en Europa, Estados Unidos, África y Australia. Entre los geocríticos, podemos señalar a Robert T. Tally Jr., Eric Prieto, Clément Levy, Amy Wells y Emily Johansen, entre otros⁵⁷⁹. Westphal define este método crítico de interpretación literaria y de análisis cultural desde un posicionamiento posmoderno. Recalca que la geocrítica pone el énfasis sobre la intertextualidad (textos entre el texto) y sobre la interconexión de saberes y de las distintas esferas semióticas de producción de sentido. De preferencia, no trabaja con un solo autor ni con una sola obra. Su fin es entender la amplitud de los significados que se obtienen de la diversidad en la que se producen las significaciones a partir de coordenadas espaciales. Más que egocéntrica (la atención dirigida hacia el autor), la geocrítica es geocéntrica. Prefiere centrarse en la construcción de los espacios humanos en la literatura. Además, señala que la intertextualidad y la interconexión geocrítica no se limitan solamente al campo de la crítica o de la teoría literaria. De acuerdo con Westphal, la geocrítica no es un monologismo teórico y aclara que es una reflexión filosófica. Sobre todo, es una disciplina atravesada por múltiples disciplinas del saber y

24/10/2013 (el ensayo también se publicó en Bertrand Westphal (editor), *Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2001); *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éd. de Minuit, 2007; *Le Monde plausible*, Paris, Éd. de Minuit, 2011; *L'Œil de la Méditerranée. Une odyssee littéraire*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2005, *Espaces, tourismes, esthétiques*, Limoges, Pulim, 2010 y *Austro-fictions. Une géographie de l'intime*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2010.

⁵⁷⁹ Entre los aportes geocríticos más significativos podemos señalar: Robert T. Tally Jr., *Spatiality*, New York, Routledge, 2013, *Utopia in the Age of Globalization*, London, Palgrave, 2013, *Geocritical Explorations*, (editor), New York, Palgrave-Macmillan, 2011; Eric Prieto, *Litature, Geography and the Postmodern Poetics of Place*, New York, Palgrave-Macmillan, 2013. Por su parte, la revista *Épistémocritique*, Vol. 9, Automne 2011, dedicó este número a la geocrítica, obtenido en <http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique60>, consultado el 24/10/2013.

por la diversidad del conocimiento. Se presenta esta teoría para llegar a dilucidar las complejas interacciones de las producciones humanas (tanto artísticas como sociales) a través de la historia y su relación con los espacios.

La geocrítica está basada a partir de los aportes sobre la concepción del espacio y las teorías del lenguaje de importantes filósofos, intelectuales, urbanistas y geógrafos del siglo veinte. Las teorías y las formulaciones del pensamiento espacial de Henri Lefebvre⁵⁸⁰, Gaston Bachlard⁵⁸¹, Pierre Sansot⁵⁸², Michel Foucault⁵⁸³, Gilles Deleuze y Félix Guattari⁵⁸⁴ son piezas centrales en la elaboración del modelo geocrítico. Westphal señala que Deleuze y Guattari elaboraron la geofilosofía como fórmula de acceso al conocimiento espacial y para atisbar su mutación constante. De igual forma, la geocrítica recibe los insumos de la reflexión política sobre el espacio, la cultura y la literatura realizada por Fredric Jameson⁵⁸⁵. Mientras, Mikhail Bakhtin⁵⁸⁶ y Yuri Lotman⁵⁸⁷ guían la reflexión geocrítica sobre la intertextualidad y la relación de los textos con sus espacios semióticos de producción. Asimismo, este modelo de análisis cultural dirigido hacia la interpretación de los espacios reconoce la importancia de las investigaciones

⁵⁸⁰ *La Production de l'espace*, Paris, Ed. Anthropos, 1974.

⁵⁸¹ *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

⁵⁸² *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973.

⁵⁸³ "Des espaces autres", *Empan*, n. 54, 2, 2004, pp. 12-19; *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969; *La Pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1966.

⁵⁸⁴ *Mille plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.

⁵⁸⁵ *Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

⁵⁸⁶ *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

⁵⁸⁷ *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979; *La semiósfera*, Madrid, Cátedra, 1996-2000.

sociológicas y urbanísticas de Edward Soja⁵⁸⁸ y David Harvey⁵⁸⁹ que durante la década del ochenta y noventa impulsaron el *spatial turn* y el *third space*. En el ámbito de la geografía humana, le sirve de base los análisis y estudios de Claude Raffestin⁵⁹⁰.

Westphal argumenta que durante un largo periodo, el tiempo era la coordenada principal de la inscripción del ser humano en el mundo y que el espacio era marginal y se concebía como si fuese un simple contenedor. Dice el geocrítico que, entre otros pocos ejemplos disponibles, *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola y *El castillo interior (o las moradas)* de Santa Teresa de Ávila son excepciones a la regla del dominio temporal. Sin embargo, no es hasta mediados del siglo veinte que cambió este sólido paradigma fundado sobre la noción del tiempo. Luego de la Segunda Guerra Mundial, el espacio se convirtió en un elemento esencial para las representaciones del ser humano sobre el mundo. En el plano político, al igual que sucedió con el Tratado de Tordesillas en 1494, el Tratado de Yalta de 1945 seccionó el mundo en fragmentos. La diferencia entre ambos tratados estriba en que el segundo ya no concerniría a territorios ultramarinos que frecuentemente eran virtuales o imaginados (territorios por conquistar). El Tratado de Yalta se ocupó de un conjunto mundial ya cartografiado. Todo lugar en el mundo se convirtió en fragmento de un bloque producto de otra fragmentación. El

⁵⁸⁸ *Postmodern Geographies*, London, Verso, 1989; *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.

⁵⁸⁹ *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989; *The Urban Experience*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989; *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Cambridge, Blackwell, 1996.

⁵⁹⁰ *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Librairies Techniques, 1980; “L’imagination géographique”, *Géotopiques*, n. 1, 1983, pp. 25-43.

proceso de descolonización, en el cual el pensamiento y la poética rokhiana están insertos, se puso en marcha desde que los nuevos principios de repartición mundial entraron en vigor. Yalta logró una bi-partición en la concepción del mundo que posibilita la descolonización posterior de las regiones marginales que dependían de un centro hegemónico. Poco a poco, las áreas marginales fueron ganando terreno y se logró, por consiguiente, la consagración de la multiplicidad de miradas sobre el mundo⁵⁹¹.

VI.2.a. Multiplicidad de miradas sobre el mundo

En cuanto a la producción intelectual y filosófica, para Westphal es crucial el aporte del psicoanálisis, la fenomenología y las ideas relacionadas con el espacio, la sociedad y la creación cultural y artística de Gaston Bachelard y Henri Lefebvre, entre otros pensadores del siglo veinte. Estos intelectuales que vierten su atención al espacio lograron afianzar el cambio de una mirada predominantemente centrada en el tiempo hacia una mirada espacial en la creación humana, artística y cultural. No es casualidad que el enfoque creativo, poético e intelectual predominante en *Carta magna de América* sean espaciales. Los ensayos de *Arenga sobre el arte* asienten directamente y textualmente la influencia del psicoanálisis y la fenomenología sobre la producción y la construcción espacial en la poética rokhiana de ese momento. Admiten también el influjo de las reflexiones sobre la producción de nuevos espacios de socialización llevada a cabo por pensadores marxistas como Lefebvre o Walter Benjamin⁵⁹². En los ensayos

⁵⁹¹ “Pour une approche géocritique des textes”, *SFLGC (Vox Poetica)*, 30/09/2005, p. 1, obtenido en <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>, 24/10/2013.

⁵⁹² De los textos de Benjamin que tratan sobre la producción social de los espacios podemos resaltar el ensayo “Paris, capital du XIXe siècle”, escrito en 1939. Este ensayo formaba parte de un proyecto más amplio que se enfocaría en las transformaciones de la vida social de la ciudad de París a partir de la

rokhianos y en los poemas de *Carta magna de América* se plantea una poética con la mirada centrada hacia la territorialidad de América y su injerencia sobre la dinámica política. En el ensayo “El ser consciente y el yo subterráneo” hace una afirmación clara de la multiplicidad de observaciones e interpretaciones sobre los espacios humanos:

La conciencia es una gran forma de la individualidad del ser, -la forma clásica-, la sub-conciencia es una gran forma de la universalidad del ser, -la forma pánica-, guerreando en el sujeto por la unidad de la personalidad humana, como dos mundos beligerantes que se acometen y se interfieren complementándose y realizándose en la dual cara de la moneda, y aún retiene lo cósmico el subconsciente sub- o sobre-humano y antiquísimo.

*Sin embargo, la conciencia es minoritaria, como un archipiélago, en el enorme océano caótico y dramático de la subconsciencia mayoritaria de la cual la conciencia es la periferia, en elaboración permanente, la periferia y su contraloría*⁵⁹³.

Reconocemos que *Carta magna de América* está enmarcada dentro de los cambios en la configuración política y espacial y la reorganización geopolítica que se efectuaron luego del conflicto militar. Ensayos como “La gran tragedia de lo bello”, “El ser consciente y el yo subterráneo”, “La gran batalla por la forma: contenido y continente” y “La épica social americana” tratan claramente sobre estos cambios hacia una reconsideración sobre las múltiples miradas sobre el mundo. Los ensayos están sustentados con los aportes filosóficos y teóricos del psicoanálisis y de los intelectuales marxistas anticolonialistas.

construcción de sus espacios urbanos de socialización. Benjamin no logró terminar su proyecto y quedó inédito. Sin embargo, se lograron recoger los manuscritos y se publicó con el título *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

⁵⁹³ Arenga sobre el arte, *op. cit.*, p. 32.

Pensamos igualmente que la poética de *Carta magna de América* encarna los debates y procesos culturales que fueron privilegiando la dimensión espacial sobre la dimensión temporal. En el ensayo “Formas arcaicas, formas caducas, formas pasadas, formas precoces, formas contemporáneas, formas frustradas, insurgentes, revolucionarias, precursoras, subversivas, belicosas, formas de clase, y régimen, formas líderes, formas heroicas, formas mártires o demagógicas...” leemos:

La historia es un emerger y un perecer de formas que constituyen el volumen de las superestructuras y que esplenden precisamente de la lucha de clases, por la lucha de clases, cochando y repercutiendo en su atmósfera; pero, si la historia es un emerger y un padecer de formas –de formas económicas, de formas artísticas, de formas filosóficas, de formas jurídicas, de formas domésticas, de formas políticas- es por aquello mismo por lo que no son las formas las que hacen la historia, -según lo gritará el artepurista, el existencialista, el esteticista, tanto y como el nazifascista-, sino que es la historia la que hace las formas y encima del choque de las formas nuevas con las formas viejas avanza, desde adentro, la sociedad desarrollándose en espirales...⁵⁹⁴

En el plano político, estamos conscientes de que esta renovación marcó la travesía hacia la dimensión espacial. Vincula al poemario con los movimientos de descolonización con los cuales se superó la preponderancia del punto de vista monolítico del colonizador.

En la lectura de la poética de *Carta magna de América*, debemos estar atentos a cómo se incorpora el florecimiento de la multiplicidad de miradas sobre el mundo y cómo influencia y cómo se plasma en las representaciones del mundo americano elaborados en el poemario. El poema “Surlandia, pulso del mundo o ‘lamento americano

⁵⁹⁴ Arenga sobre el arte, op. cit., p. 103.

de las colonias” es un perfecto ejemplo de cómo se traslada esto que acabamos de mencionar hacia la poética rokhiana. Leemos en este poema:

*Oro y piojos a la manera de un tambor funeral de adentro de la majestad de los pueblos surgiendo, salitre y piojos, petróleo y piojos, diamantes y piojos...
...piojos andando por
los sobacos y los espinazos sudados del Continente que es un buey comiéndose a una piedra adentro de los pueblos piojentos y completamente inmensos de Chile y de México, del Perú y del Uruguay, del Ecuador...
[...]
miseria sobre riqueza y piojos macabros como un zapato que echase una flor...
piojos sobre los negros...
en la Florida y la Carolina del Sur, piojos,
en Harlem de New York, piojos y piojos de piojos...
en la camisa de fuego de América, con horroroso resplandor, en donde patrones y peones dan la batalla social, los primeros como verdugos, los segundos como obreros son los torsos heridos por el sol de Dios, por el cual camina solo un piojo enorme como el mundo: el piojo del corazón...
[...]
la superabundancia pasea su fantasma de faz macabra por el desfiladero de los rascacielos, rasguñando los esqueletos vacíos como el pellejo de una ánima y no hay comida porque hay mucha comida;
[...]
el Gobernable y el Presidiable vendidos a los “inmensos” Trust y la Gran señora Especuladora en acciones, el Banquero ladrón, ocioso, el hambreador profesional⁵⁹⁵.*

⁵⁹⁵ 3 poemas por Pablo de Rokha, op. cit., p. 234-236.

En este fragmento del poema, el plano espacial se percibe como protagonista. Se logra reivindicar al continente americano frente a los procesos históricos mundiales que han definido sus realidades. Es evidente la representación de una bi-partición del mundo en donde la alteridad surgida de la multiplicidad de miradas está en un constante conflicto contra el centro hegemónico heredero de los dominios imperiales.

Sobre este aspecto es de rigor citar otro fragmento del poema “Surlandia, pulso del mundo o ‘lamento americano de las colonias’”:

*...el guiñapo macabro colgado del pabellón de Norteamérica ¿es
la carroña de un perro? no, es la piltrafa de un
Negro.*

*He mirado niños de frío arañar las miradas las mañanas de New
York, en Brooklyn, escarbando con los zapatos des-
Esperados*

*el barrio imperial de la ciudad sangrienta con los cementerios
clamando por debajo de la nevazón*

*y he mirado bajar a patadas al capitán negro, con sus con-
decoraciones de héroe nacional todo de luto desde los
tranvías de ajedrez del Washington invernal y asesi-
narlo entre los otros pálidos de P. Street, en Du-
pont Circle*

*he mirado los hoteles cósmicos de Miami albergar gansters y
estrellas de Hollywood, banqueros, prostitutas, obis-
pos y diplomáticos, echando con asco al varón de
color*

*y comer basura en New Orleans a los viejos judíos que huían
de Chicago acosados como estropajos por las jaurías
inmundamente borrachas del Ku-Ku-Klan, abrigán-
dose el estómago con los poemas de Carl Sandburg...*

*he mirado degollar millones de cabritos recién nacidos para la
cloaca estomacal de Buenos Aires*

*y he mirado los hijos hambrientos y tuberculosos de La Rio-
ja mamarle sangre a las madres obreras que los pa-*

*rieron entre los pelos tremendos de la sociedad...*⁵⁹⁶

Este es un extenso poema en el cual el sujeto poético implanta una bi-partición de la mirada sobre las realidades sociales, culturales y humanas a través de los espacios nacionales del continente dominados por la dinámica del colonialismo. Aquí el mundo americano es plural y distante de lo homogéneo. A la vez que el sujeto poético reconoce la bi-partición territorial, se puede notar que la representación de esta bi-partición en el poema tiene como fin sobrepasar la implantación autoritaria de una división social y cultural ejecutada desde el sistema económico capitalista preponderante. Entonces, podemos sugerir que para la poética rokhiana, América en el mundo equivale a un continente en conflicto con los sistemas políticos y económicos dogmáticos que niegan el reconocimiento de unas realidades distintas o diferentes a la realidad de su poder y su dominio. Podríamos señalar que esta poética cartográfica está concebida como una guerra contra los que quieren hacer un mapa del mundo similar a sus limitaciones

⁵⁹⁶ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, p. 238. Además de sobresaltar por la diatriba contra las realidades sociales, culturales, económicas y humanas implantadas por el colonialismo en América, este poema sobresale por sus paralelismos compositivos con *Howl* de Allen Ginsberg. *Howl* empieza de la siguiente forma: *I saw the best minds of my generation destroyed by madness, / starving / hysterical naked, / dragging themselves through the negro streets at dawn looking / for an angry / fix*. El poema fue escrito en 1955 y publicado en 1956. Su publicación fue siete años después de la primera publicación de *Carta magna de América*. Ginsberg leyó y conoció a Pablo de Rokha así como a Carlos de Rokha. En 1944, en su viaje por Estados Unidos, Pablo de Rokha leyó los poemas de *Carta magna de América* y ofreció unos cursillos de estética en Columbia University en Nueva York. Durante estos años, Ginsberg estudiaba en esta universidad. Luego en 1960, Ginsberg viaja a Chile en donde conoció personalmente a Pablo de Rokha y a su hijo. Para un estudio posterior, sería interesante trabajar una geocrítica que establezca un diálogo entre las obras de Pablo de Rokha y Allen Ginsberg. Un estudio geocrítico que considere una geocentralización continental de las poéticas de De Rokha y de Ginsberg debería resaltar la diversidad multicultural a la cual estas poéticas están abocadas. De igual forma, para una geocrítica que evidencie la intertextualidad y la multiculturalidad en la construcción de los espacios continentales entre estos dos poetas del siglo veinte debería situar en el epicentro de su análisis la dimensión poética de la obra de Walt Whitman.

monológicas. Es un cuestionamiento constante y furibundo del monologismo y el autoritarismo que lo impone. El pronunciamiento de una pluralidad de miradas sobre el mundo en *Carta magna de América* deviene en una lucha contra los que piensan que el mundo debe ser representado como uno, único e indivisible. Fustiga el discurso dogmático y excluyente de los que piensan que el mundo es invariable porque así de invariable es la imagen que poseen del mundo en el que habitan.

VI.2.b. Enfoque geocrítico

Luego de repasar los cambios en las circunstancias históricas y políticas que nos llevaron a la consideración del espacio y el surgimiento de la multiplicidad de miradas sobre el mundo como factor fundamental en la producción humana a mediados del siglo veinte, es conveniente observar el resumen que hace Westphal sobre el enfoque geocrítico. Westphal enumera los elementos que definen la geocrítica de la siguiente manera:

So geocriticism express a comparativist concern, but it is not limited to the traditional disciplinary concepts and practices of comparative literature. As for more precise elements of definition, let me just add the following points:

- 1. Geocriticism is geo-centered rather than ego-centered approach; that is, the analysis focused on global spatial representations rather than on individual ones...*
- 2. Geocriticism ceases to privilege a given point of view in order to embrace a broader range of vision regarding a place.*
- 3. Geocriticism promotes the empire of the senses, a polysensuous approach to places- places meaning concrete or realized spaces.*
- 4. Geocriticism associates both geometric and philosophical coordinates of life –time and space- in a spatiotemporal scheme. A geocritical analysis locates places in a temporal depth in order to uncover or discover multilayered identities, and it highlights the temporal variability of heterogeneous spaces.*

All this is in line with three fundamental concepts: spatiotemporality (no spatial analysis may avoid temporal concerns); Transgressivity (no representation is stable; on the contrary, as in Deleuze's deterritorialization process, permanent fluidity is the characteristic of representation and, consequently, of identities); and referentiality (any representation is linked with the referential world)⁵⁹⁷.

Así como propone Westphal debemos acercarnos a *Carta magna de América*. Hay que adoptar una mirada geocentralizada y múltiple para aproximarnos a las representaciones espaciales que se dan en el poemario. En la lectura de la poesía de Pablo de Rokha debemos atender cómo se elaboran las imágenes sobre los territorios americanos. Por su naturaleza compositiva, la poética rokhiana nos obliga al reconocimiento de la diversidad de visiones y puntos de vista sobre los espacios geográficos y sociales a los que se consagra esta poética. La sensorialidad de la experiencia es un punto clave para la realización o representación poética de estos espacios. Esta sensorialidad de la experiencia es reveladora, sobre todo, en el poema "Teogonía y cosmología del libro de cocina". Tanto las coordenadas geométricas como las argumentaciones filosóficas son necesarias para destapar y descubrir las múltiples identidades y las variaciones temporales de los espacios heterogéneos y los espacios por hacerse desde el razonamiento poético.

Siguiendo a Westphal, el análisis geocrítico se conduce por tres conceptos básicos: espacio-temporalidad, transgresión (*transgressivité* o *transgressivity*) y

⁵⁹⁷ "Foreword", en Robert T. Tally Jr., *Geocritical Explorations*, New York, Palgrave-Macmillan, 2011, pp. xiv-xv.

referencialidad. Pensamos que estos elementos apuntan hacia el predominio del aspecto político que demuestra *Carta magna de América*.

Para la justa realización de un análisis geocrítico de *Carta magna de América*, hay que diferenciar esta teoría de otros modelos de acercamientos críticos sobre los espacios. La geocrítica se distancia de la imagología, de la tematología (crítica temática) y de la mitocrítica así como de la geopoética y de los vínculos de esta poética con la ecocrítica. La imagología es una rama de la lingüística y la literatura comparada que se ha dedicado a rastrear y a comparar las imágenes mentales o imagotipos. En Alemania durante la década de los años sesenta, la imagología adoptó un enfoque interdisciplinario. Sin embargo, preservó el dominio de la mirada de la cultura de que quien observaba sobre la cultura observada. La tematología o la crítica temática es el estudio comparado de temas y motivos. Resalta el cruce estratégico de dinámicas literarias y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideologías y las sensibilidades. La mitocrítica es un sistema de interpretación antropológica de la cultura. Integra los espacios con referencialidad real que re-simulan esa realidad pero elevándolos al rango de mito. La geocrítica considera que ninguno de estos acercamientos puede dar cuenta del estudio de los espacios humanos en su carácter global. En cuanto a la geopoética, Westphal desistió de nombrar geopoética a su modelo de análisis e interpretación porque el término ya había sido empleado por el poeta Kenneth White. Según Westphal, utilizar el término geopoética hubiese dado pie a confusión porque el modelo geocrítico que él propone se distancia cualitativamente de la definición brindada por White. La geocrítica apuesta por el reconocimiento de la heterogeneidad y la multiplicidad de percepciones sobre los

espacios humanos suscitada por la descentralización de los puntos de vista. Apuesta también por la profundización de las miradas que se dirigen hacia estos espacios. El modelo de análisis geocrítico no busca hacer lo que pretendían la imagología, la tematología y la mitocrítica. Estos otros acercamientos no logran abarcar la comprensión de los espacios humanos y la creación humana en su sentido global y holístico. La geocrítica los considera necesarios, pero estos avances teóricos se quedan cortos o son insuficientes para explicar la compleja correspondencia entre la creación de los espacios humanos, la creación artística y la comunidad literaria y cultural. La geocrítica persigue un entendimiento amplio, global, holístico, más abarcador e iluminador sobre las dimensiones del vínculo entre los espacios y la creación humana. A diferencia de los acercamientos previos, la geocrítica se inscribe en los procesos de mundialización de los espacios a los que se quiere consagrar.

Para Westphal, el espacio debe ser aprehendido en su doble tensión centrífuga y centrípeta. Con esta doble tensión, se logra que el entendimiento sobre los espacios suelte el ancla que lo fijaba siempre a la inmovilidad, a la invariabilidad, a la fijeza, a la estabilidad y a la permanencia. Una vez perdido este anclaje, se consigue la observación y el comentario de la evanescencia que permea constantemente en los espacios⁵⁹⁸. Aunque en *Carta magna de América* es evidente que la referencia al mito es un recurrencia y se busca integrar el mito al desarrollo de su poética, a la articulación de sus metáforas y a las imágenes que crea sobre América, no es nuestra intención abundar

⁵⁹⁸ “Pour une approche gécritique des textes”, *op. cit.*, p. 3.

sobre la fabricación poética del mito o articular una mitocrítica. Tampoco recurriremos a plantear una imagología ni una tematología.

Carta magna de América es claramente un levantamiento de ancla y los registros de un trayecto histórico y espacial que posibilitan la bi-partición sobre las miradas sobre el mundo americano. “Retrato furioso”, el primer poema de la colección comienza aludiendo a la movilidad y al viaje del sujeto poético:

*Empuño tu nombre como una canción nunca escrita o
como pañuelo de viajero, en este instante alto y ancho
con la altura y la anchura total de un ataúd
y un sudor popular de muchedumbre a las médulas agarrado
como el manotazo del atardecer surge el galope horripilante
de tabla de naufrago desde el ser espinal
del orbe a la criatura de peripecia
que soy yo solo, exacto, indescriptible...⁵⁹⁹*

Carta magna de América es el registro de este viaje. En su itinerario, el sujeto poético plantea las representaciones poéticas de los espacios que recorre con las cuales es posible visualizar una cartografía de donde proceden los mapas poéticos rokhianos. Entonces, nos interesa primordialmente articular una geocrítica que nos lleva a una reflexión que abarque la complejidad de la interacción de la obra poética con sus espacios de producción, sus referentes, coordenadas intertextuales y comunidades culturales.

Para el modelo geocrítico, Wesphal sostiene el argumento del levantamiento de ancla y el paso a la movilidad de los espacios en el tiempo a partir de la filosofía elaborada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mille plateaux*⁶⁰⁰ y *Qu'est-ce que la*

⁵⁹⁹ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, p. 221.

⁶⁰⁰ *Mille plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, París, Éd. de Minuit, 1980.

*philosophie?*⁶⁰¹. Para la geocrítica es decisivo dar cuenta de la complejidad y amplitud de la captación de los espacios. Citando a *Mille plateaux* de Deleuze y Guattari, Westphal apunta que:

*Ils évoquaient la ligne de fuite inhérente à tout territoire, fût-il étroitement délimité, et posaient la question cruciale : “il faudrait d’abord mieux comprendre les rapports entre D (déterritorialisation), territoire, reterritorialisation et terre” Et d’ajouter : En premier lieu, le territoire lui-même est inséparable de vecteurs de déterritorialisation qui le travaillent du dedans [...] En second lieu, la D est à son tour inséparable de reterritorialisations corrélatives. C’est que la D n’est jamais simple, mais toujours multiple et composée [...] Or la reterritorialisation comme opération originale n’exprime pas un retour au territoire, mais ces rapports différentiels intérieurs à la D elle-même, cette multiplicité intérieure à la ligne de fuite [...] Au point que la D peut être nommée créatrice de la terre – une nouvelle terre, un univers, et non plus seulement une reterritorialisation*⁶⁰².

Tal como se explica aquí, en *Carta magna de América* el territorio es un conjunto de elementos heterogéneos que se distinguen por su movilidad. Al igual que se reconoce en la geocrítica, el poemario rokhiano disocia el espacio de su aspecto fijo acercándolo a la temporalidad que transcurre y hace que cambien constantemente las realidades americanas. Múltiple y compuesta, como declara Deleuze y Guattari, podríamos reconocer que *Carta magna de América* y su poética equivaldrían a esa *D* creativa de la desterritorialización. Siguiendo siempre una línea de fuga, la voz poética de *Carta magna de América* se convierte en la creación de una nueva tierra, un universo que es un

⁶⁰¹ *Qu’est-ce que la philosophie?*, París, Éd. de Minuit, 1991.

⁶⁰² “Pour une approche géocritique des textes”, *op. cit.*, p. 3. El autor cita a Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 635.

nuevo cosmos americano en el cual existir y experimentar los cambios constantes de los espacios. Su acción poética es la que crea el mapa del cosmos americano en el cual transcurre esta praxis. Hay que tomar en consideración estos espacios americanos desde su movilidad y la segmentación de su línea de fuga que se extiende hasta la representación de las concepciones del cosmos.

Si bien en el poemario rokhiano América está considerada en cuanto continente contenedor de la revelación de una infinita multiplicidad que se aboca al cosmos, de más está decir que en él se tejen redes o se desprende una continuidad de puntos que se navegan. Es un continente que se asemeja a un archipiélago o a una constelación. Es multiplicidad una vez más. Una geocrítica de *Carta magna de América* debe asumir esta movilidad del espacio y someter su fragmentación a una velocidad infinita de nacimiento y de desvanecimiento y buscar el umbral de suspensión del infinito⁶⁰³. Tanto Westphal al proponer la geocrítica como Pablo de Rokha al esgrimir su poética, concuerdan en la multiplicidad de percepciones espaciales y ambos la comparan a la composición del archipiélago, a la movilidad que suscita y a realizar una comparación con los volcanes. Westphal la nombra *poétique de l'archipel*. Es un espacio donde la totalidad está constituida por la articulación de las islas e islotes que lo componen. Explica a su vez que en el instante en que el espacio se transformara en tambaleo, esto sería emergencia. Dice Westphal que en su versión volcánica sería erupción. Por su parte es conveniente evidenciar las concordancias con el pensamiento rokhiano. En 1935, una fecha crucial

⁶⁰³ *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., pp. 112-113.

para el cambio hacia el paradigma espacial, De Rokha escribe: *...porque la conciencia es, sosteniéndose en el fluir psíquico, “el archipiélago del enorme océano subconsciente” y así la ciencia se resuelve en los territorios y las epopeyas del arte*⁶⁰⁴.

Mientras en el poema “Apología de lo nacional y lo internacional chileno” leemos:

*...los pueblos
eternos de Latinoamérica te entienden, como un toro entre
montañas
y el fascismo lame tu océano de arsénico mostrando la len-
gua babosa de policía del infierno;
grita el pájaro del huracán en tu cabellera espantosa,
y el fusil de Dios lo empuña tu pueblo de oro, en cuya gran
boca está saliendo el sol de Marx, la corneta
del Hemisferio, proclama en tu garganta
el sentido insular y oceánico de tu lenguaje de volcanes;
universalmente te sucedes a ti mismo
y tus dolores son los dolores del mundo, de los que ya reple-
ta la tierra de mis abuelos...
Te hicieron los padecimientos humanos*⁶⁰⁵.

Al igual que la referencialidad volcánica a la movilidad, la fragmentación y la evanescencia transformadora de los espacios, en *Carta magna de América* se recurre también a representar la emergencia del cambio o la transformación espacial con alusiones a huracanes, terremotos y movimientos de tierra.

Ahora bien, estos elementos principales de la geocrítica procuran que las dificultades iniciales en la lectura y comprensión de las propuestas poéticas de *Carta magna de América* se transformen en lucidez cuando los elementos que las sostienen se

⁶⁰⁴ “Estimativa y método”, en Julio Anguita, Volodia Teitelboim, *Antología de poesía chilena nueva*, Zig-Zag, 1935.

⁶⁰⁵ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, pp. 360-361.

consideran de forma multidisciplinaria y transdisciplinaria. Además, este acercamiento geocrítico al cual nos suscribimos sugiere que no se debe implantar una lógica ni un razonamiento únicos a los postulados de la poética rokhiana. Con la geocrítica es posible considerar la intertextualidad y la metapoésía que se pregunta por la condición poética de *Carta magna de América* desde una perspectiva interdisciplinaria. Tenemos presente además, que la convergencia de los espacios y tiempos de la obra subraya el aspecto político en el desarrollo de su cartografía de América. Accedemos a un entendimiento de lo complejo cuando se consolidan diferentes puntos de vista y cuando la pluralidad, la diferencia y la divergencia no se consideran como señales de una crisis. Por consiguiente, la poesía y la literatura deberían ser juzgadas y analizadas desde diversos campos del saber y el conocimiento y desde la diversidad cultural. Sobre este asunto, Westphal apunta lo siguiente:

Heureusement, ajouterais-je. La complexité croissante va de pair avec l'affinement de chacun des points de vue, et l'émergence d'une pluralité de points de vue différents, voire divergents. L'éclatement qui en résulte n'est donc pas forcément l'indice d'une crise, comme le laissent entendre ceux que la simplicité (la monologie) rassure, mais peut-être plutôt le signe d'une plus grande lucidité. La littérature n'était pas en reste, car, n'étant jamais complètement coupé du monde, il lui fallait bien réinvestir l'espace selon les nouvelles règles⁶⁰⁶.

Para la lectura de *Carta magna de América* es más fructífero integrar las contradicciones de la poética y los posicionamientos rokhianos sobre el arte, la poesía, el ser humano, la sociedad y la política a una complejidad mayor que, a su vez, es el

⁶⁰⁶ “Pour une approche géocritique des textes”, *op. cit.*, pp. 1-2.

resultado de la complejidad del mundo en que le tocó vivir al autor. Esto es más provechoso que juzgar las contradicciones de las expresiones rokhianas y de su poética de inconsecuentes, faltas de lógica o de incongruentes. De esta forma se puede elucidar, comentar y reflexionar críticamente y más lúcidamente sobre las intrigas que ilustran el proceso creativo y poético rokhiano. Se pueden entonces reconocer en la creación poética e intelectual de este autor los reflejos de un mundo cambiante, la voluntad y los proyectos para hacer de ese mundo un lugar mejor en el cual vivir.

Es pertinente y resulta de rigor revisar la poética de *Carta magna de América* bajo una nueva mirada y al amparo de unas nuevas reglas de comprensión espacial y temporal que sean capaces de explicarla y de hacerle justicia a sus propuestas poéticas e intenciones sobre la concepción histórica de los espacios del continente y de sus espacios futuros. Consideramos que la lectura, estudio, análisis e interpretación interdisciplinaria de este poemario se asemeja a un cosmos abierto derivado del proyecto de creación cartográfica del cosmos americano que ahí se presenta. Para la comprensión de esta propuesta rokhiana que propone la creación de un mapa poético de América debe primar lo que el geógrafo Claude Raffestin llama un acercamiento o lectura lateral de los elementos y de los espacios que sostienen este mapa americano en vez de optar por un solo ángulo de comprensión. Lo que señala Raffestin sobre este respecto es revelador:

Mais alors, comment stimuler la réflexion et l'imagination géographique ? Je crois qu'elle peut se faire à tout moment et à la « lecture latéral » des choses contenues dans le quotidien... Car enfin on l'a compris, l'imagination géographique consiste à poser des questions, beaucoup des questions. Dans cette infinité de questions, les unes

*banales, les autres moins, il y a parfois... une pépite. C'est elle qu'il faut saisir pour ensuite la travailler*⁶⁰⁷.

Además de enfatizar la importancia de una lectura lateral para la comprensión del mundo, Raffestin considera que el cuestionamiento constante hace posible que la representación del mundo llegue a ser entendida. Ese cuestionamiento y la postulación constante de preguntas las estimamos necesarias para llegar a un entendimiento de la cartografía poética rokhiana que se presenta en *Carta magna de América*. En “Estimativa y método”, De Rokha coincide sobre este respecto y dice que la creación poética y la estética que permite su apreciación son unos organismos de grandes preguntas más que de grandes respuestas⁶⁰⁸.

No sólo se debe primar la faceta literaria. Además de una perspectiva de análisis literario o poético hay que acercarse desde distintos ángulos semióticos, lingüísticos, geográficos, cartográficos, históricos, geopolíticos y culturales porque con ellos se accede a un entendimiento global más amplio y más certero de la carta magna que formula sobre América. Ciertamente, es un texto que busca representar en un mapa poético y desde el uso del lenguaje la totalidad del ser humano en su mundo, su heterogeneidad. Por esto, vislumbramos que la preparación de una geocrítica para *Carta magna de América* encauza de forma eficaz la lectura del poemario y ofrece las herramientas y perspectivas necesarias para adentrarnos en las representaciones del continente americano que conforman un mapa o una cartografía poética que es también

⁶⁰⁷ “L’Imagination géographique”, *Géotopiques*, n. 1, 1983, p. 40.

⁶⁰⁸ “Estimativa y método”, *op. cit.*, p. 71.

una conciencia crítica para una revolución política y social. Un enfoque geocrítico permite resaltar el aspecto trans e interdisciplinario de esta obra desde la lateralidad al mismo tiempo que enfatiza la relación de la obra con la representación poética de sus contextos políticos e históricos y con sus procesos de producción y recepción.

En cuanto a la diferencia entre la geopoética y la geocrítica, Westphal aclara que el modelo de análisis e interpretación geocrítico se puede confundir con los propósitos del movimiento geopoético desarrollado por el poeta escocés Kenneth White⁶⁰⁹. White escribe en francés e intenta que su poesía refleje la inmensidad y la belleza de los paisajes naturales desde una perspectiva subjetivista y de creación de conciencia sobre nuestro entorno natural. Esta geopoética de nuestros días se relaciona también con los movimientos ecológicos que abogan por la protección del planeta y su ecosistema frente a la amenaza de la contaminación producida por el ser humano. Aunque poseen algunos puntos de convergencia, cuando más adelante en nuestra interpretación de la poética de *Carta magna de América* proponemos una geopoética de la insumisión para América Latina, esta no es exactamente la propuesta poética trabajada por White. De la misma forma, hay que diferenciar la geocrítica de la ecocrítica. Westphal señala que la ecocrítica podría ser el equivalente a la geopoética de White. Mientras, la geopoética de la insumisión que nosotros proponemos podría ser el equivalente poético a las propuestas del modelo geocrítico de análisis cultural y literario.

⁶⁰⁹ Bertrand Westphal, "Foreword", *op. cit.*, p. xi.

VI.2.c. Integración vertical

El poemario *Carta magna de América* no se entiende aislado de su espacio ni fuera del tiempo y la historia. Encontramos una comunidad textual, con vínculos sociales e historias individuales y colectivas compartidas en el transcurso de su devenir. La voz poética busca reivindicar estos vínculos. *Carta magna de América* resulta en la reiteración de un juicio y saberes críticos ante un progreso cultural, social, político y económico moderno que, contrariamente a los postulados modernos de liberación y democracia, perpetuaba la dominación, la desigualdad y la explotación de los desfavorecidos en América. En la lectura de esta voz que busca reinterpretar la historia americana, encontramos una re-conceptualización de la experiencia temporal. La integración vertical que postula Eric Prieto nos ofrece una explicación a este fenómeno poético⁶¹⁰.

En el poemario se aprecia que la voz poética es consciente de este acercamiento crítico hacia la trayectoria histórica de sus espacios y tiempos. La manera en que la voz reinterpreta críticamente sus tiempos y espacios hace posible esbozar o trazar el proyecto de una poética geo-centrada, multifocal, híbrida y de diálogos y cuestionamientos metaliterarios. Pensamos que estos juicios críticos espacio-temporales le ofrecen a la obra un carácter político y revolucionario para armar entonces una cartografía poética con una conciencia rebelde e insumsa de América. En el poema “Retrato furioso”, la voz poética expresa:

⁶¹⁰ “Landscape, Map, and Vertical Integration”, en *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*, New York, Palgrave-Macmillan, 2013, pp. 187-200.

y contemplo todas las cosas y sus sombras como si me fuese a morir de repente...
Retumba el sol arando los sueños a la vertical del tiempo lleno de banderas mojadas,
ineluctablemente grito con rugidos de dios vencido en los riñones, inmensos llantos impresos en los altares violados y pisoteados por caballos de maldición, sin que acaso nadie me escuche sino la multitud y las últimas formas, solo como “roto” difunto...
*y me responda la memoria y el eco completamente muerto y lleno de volcanes apagados de mi vocabulario, porque yo estoy hablando para el porvenir del mundo*⁶¹¹.

En este revelador fragmento, leemos cómo la voz poética propone de manera precisa un alineamiento u ordenación vertical (no horizontal) en donde la universalización de los legados de ser humano depende de su localización en el mundo, en su devenir histórico, en sus experiencias culturales, en sus prácticas sociales, en su relación con los demás seres humanos y con los sistemas políticos y económicos de convivencia sin contemplar un centro que los una ni una linealidad temporal progresiva. La voz poética se describe como un dirigirse hacia las multitudes y un ir a las últimas formas. Efectivamente, se entiende aquí que la memoria de la voz poética es el reconocimiento de una falta de centro y una falta de progreso. En otras palabras, no es o no se concibe como una memoria monológica. La memoria es la afirmación de la capacidad de hablar desde el abismo y ser un eco lleno de volcanes, lleno de emergencias y transformaciones. Su poética es la apertura de espacios que reinterpreta. Esto faculta a que la voz poética se represente en un plano vertical asociado a la universalización. Como dijimos

⁶¹¹ 3 poemas por Pablo de Rokha, op. cit., p. 222.

anteriormente, es la fragmentación de una línea de fuga que se extiende hacia la infinitud del cosmos y la extensión de esta línea de fuga partiendo desde la articulación de sus representaciones poéticas y experiencias históricas. En un sentido geográfico, es la representación de los puntos, las islas, el archipiélago o las constelaciones que son redes de una organización o de una guía que podría ir desde los predios inexplorados del centro de la Tierra y que se alargaría hasta la infinitud estelar del cosmos o del universo.

Eric Prieto propone entender este fenómeno poético de *Carta magna de América* a partir de una reformulación de la relación entre el espacio y el tiempo. En términos de Prieto, se debe ratificar una integración vertical en la cual convergen todos los niveles del tiempo y el espacio de la creación artística. La idea de la integración vertical de Prieto permite entrever la complejidad de representar poéticamente el aspecto político de un universo diverso con un firmamento que podemos catalogar de plurívoco, heterotópico y heterogéneo. Eric Prieto escribe lo siguiente:

In order to construct a more complete, holistic sense of place, it is necessary to situate it with respect to the other dimensions of place. This brings us to the question of what I call vertical integration: What are the various levels of place, and how can they be brought together in support of a holistic theory of place? This question of vertical integration provides a somewhat more nuanced way to address the question of cognitive mapping raised by Jameson⁶¹².

El concepto de integración vertical de Prieto sugiere que la lectura de “Retrato furioso” sea el factor o el eslabón que une lo político a las representaciones de los

⁶¹² “Landscape, Map, and Vertical Integration”, *op. cit.*, p. 192. En este ensayo así como en el resto de su libro, Eric Prieto reconoce tanto las propuestas de las heterotopías de Mikhail Bakhtin así como el proyecto sobre la creación de los mapas cognitivos de Fredric Jameson.

espacios y tiempos americanos. Con este concepto de la integración vertical sería válido conjeturar que la poesía de *Carta magna de América* es la unión ascendente o circular - no contemplada como un progreso lineal- de sus espacios y sus tiempos. Este componente específico muestra la centralidad de la creación rokhiana en el quehacer literario del siglo veinte. Este elemento es crucial también porque resalta una comprensión crítica que abarca el entendimiento de la amplitud de la representación poética de los espacios y tiempos configurados en esta creación. Contrario a la concepción horizontal, en esta integración vertical de tiempos y espacios hay cabida para la representación de más de un mundo posible. Aquí el mundo no tiene por qué ser sólo uno. Hay mundos posibles y plausibles tal como los llama Westphal en *Le Monde plausible*⁶¹³. En este caso, la voz propone una dialéctica poética en el cual la observación y representación de todas las cosas y sus sombras hace que el eco completamente muerto y lleno de volcanes apagados de su vocabulario pueda ser emitido para el porvenir de la configuración de otro mundo plausible. Entonces así, se reivindica la universalización o la totalización del acto poético desde la contextualización histórica y geográfica que conforman la voz que realiza ese acto poético.

Para que la voz poética de *Carta magna de América* sea voluntad poética de totalización o de universalización infinita, debe ser conciencia de su lugar, de la disposición geográfica de su ser en ese mundo y de la multitud que la acompañan en ese mundo. Esta voz es un cosmos americano que se convierte en la articulación de un mapa

⁶¹³ *Le Monde plausible*, Paris, Éd. de Minuit, 2011, pp. 11-14.

poético de sí y de la realidad de sus múltiples sociedades y experiencias históricas. Es la constelación que guía la interpretación de la socialización de espacios individuales y colectivos de América en el poemario. En el fragmento anterior de “Retrato furioso” se hace una referencia clara al roto y a la multitud. Si la voz poética desea plasmarse como expresión de un universo infinito posible y plausible, tiene el requisito de tener en consideración que su individualidad en el cosmos americano que crea está acompañada con los demás que habitan ese territorio. La individualidad comparte sus espacios con el colectivo que conforma el cosmos americano que ha creado en el mapa poético de ese cosmos. Asunción del Carmen Rangel toca este asunto en su ensayo “La mirada derrokhiana sobre la ciudad. Algunas consideraciones sobre la poética de Pablo de Rokha”⁶¹⁴ cuando analiza la constitución de la mirada rokhiana en su viaje ciudadano en el poema “La ciudad”, incluido en el poemario *Los gemidos*. Rangel apunta hacia el origen de la palabra consideración. Señala que el prefijo latino *con* significa junto y que *sidera* es la raíz latina de astros. Consideración vendría a significar estar juntos con las estrellas o juntos en las estrellas. Rangel utiliza una cita de Norman Bryson que explica lo que venimos diciendo de la voluntad poética de totalización o universalización infinita de la voz poética de *Carta magna de América*. La cita de Rangel de Bryson dice lo siguiente:

...la palabra consideración expresa muy exactamente esa trascendente operación de la visión, en que las estrellas (sidera) se ven juntas... la constelación es justamente lo que excede el límite del vistazo empírico.

⁶¹⁴ *Cuadernos del hipogrifo*, n. 1, marzo 2014, pp. 183-201.

*La visión que escruta el cielo de la noche no puede nunca ver la constelación toda de una vez*⁶¹⁵.

En “Prólogo a una amiga”, Pablo de Rokha declara:

*...nunca sucedió nada, tampoco hay duración adentro de aquí, porque el suceder no circula en nosotros, cuando amamos o cuando creamos: somos todo tiempo-espacio y toda la historia, conquistándose*⁶¹⁶.

Esta integración vertical de los espacios y los tiempos americanos que leemos en la obra de Pablo de Rokha guía y le ofrece una estructura espacio-temporal a la composición de la cartografía que se construye en *Carta magna de América*.

VI.2.d. Cartografía poética

En “Aventuras y desventuras de *Arenga sobre el arte*”, ensayo que cierra el volumen de *Arenga sobre el arte*, Pablo de Rokha ofrece pistas importantes para la comprensión del desarrollo de la poética cartográfica de *Carta magna de América*. Igualmente, el ensayo muestra las motivaciones políticas para la realización de los mapas de los espacios americanos. El ensayo señala:

Y la gran peripecia –epopeya que juntos nos echamos a la espalda en treinta y tres años de lucha y coraje, al asomar la descomunal aventura continental nos encuentra mano a mano, dramáticamente, como en los altos páramos, cuando nos asomábamos serenos y soberbios de Humanidad a la orilla de los abismos americanos... Entre congostas y reyertas emergen estos libros nuestros como arañados y rasguñados por la uña de la Gran Bestia... Arenga sobre el arte y los 3 poemas por Pablo de Rokha dan la pelea con el mismo ademán clasista-obrero que emerge desde sus raíces... hagamos los vocabularios del destino con nuestras

⁶¹⁵ *Ibíd*, pp. 189-190.

⁶¹⁶ *Arenga sobre el arte*, *op. cit.*, p. 8.

*verdades y con nuestras pasiones universalizándolas ardiente y políticamente...*⁶¹⁷

Al mismo tiempo que se ilustran las motivaciones políticas de la voz poética de *Carta magna de América*, se da también otra justificación textual para una geocrítica del poemario. Al mismo tiempo se descubre la trascendencia del perfil revolucionario y las procedencias históricas que motivan las aspiraciones de refundación americana a través de la realización de la cartografía poética de esta voz. *Carta magna de América* es el resultado de una descomunal aventura continental llevada a cabo durante treinta y tres años. Si esta poética es la acción de crear el mapa poético de un cosmos terrenal refractado al universo y en formación constante, tenemos que el efecto para acceder a su lectura, estudio, análisis e interpretación puede considerarse paralelamente como el proceso de comprensión de una larga travesía en múltiples claves y registros textuales, disciplinarios, políticos y culturales que se entrecruzan y se atraviesan. Este proceso nos lleva a una lectura fragmentada y oblicua, pero totalizante del gran retrato de las imágenes (los vocabularios del destino) y los espacios que componen esta existencia cambiante de los espacios americanos.

Junto con el poema “Retrato furioso” que leímos anteriormente, el poema “La dual hazaña humano-geográfica. Gente grande” nos permite decantarnos por un análisis geocrítico en el cual se vislumbra que la actividad literaria es un proceso cartográfico o de creación de mapas mediante el lenguaje y su escritura. La lectura de “La dual hazaña humano-geográfica. Gente grande” hace visible una cartografía poética de América en

⁶¹⁷ *Ibid.*, pp. 366, 367 y 370.

donde la voz poética es generadora de imágenes poéticas de sus espacios y tiempos de referencialidad. De esta forma, es comprensible entender que se convierte en creadora de mapas, siendo así una voz cartográfica. En el poema, la voz poética se define como una voz cartógrafa encargada de proyectar en imágenes poéticas los espacios humanos por los cuales ha transitado y que ha experimentado. Mediante la utilización del lenguaje, se logra plasmar en el poema las representaciones cartográficas de los tiempos y espacios por los cuales esta voz ha recorrido. Las representaciones de los espacios americanos obtenidos de la experiencia de la voz poética inmersa en la multiplicidad de las realidades sociales y culturales del continente, se efectúan con el fin de lograr mediante su praxis poética una reconquista política de estos espacios de los que hace una cartografía poética. En el poema podemos leer:

*Desde el Norte Grande te azota el látigo solar y los
plantíos
de azúcar y el subsuelo del infierno te anuncian chorros de
hondo petróleo y goma terrible
encima del pellejo de caimán del desierto, en el cual el ven-
dabal agrícola
empuña el cuchillo de la camanchaca y se suicida en rojo;
una gran meada de fuego te destina el Trópico, avanzan los
carros cargados de sol por adentro,
y el Norte Verde te llena la boca de pepitas de oro,
[...]
enarbolados entre la bandera floral de sus músculos;
Chile-Padre, Chile-Madre, Chile-Abuelo, tu cinturón de vol-
canes unánimes atruena la América,
en el lenguaje universal de tus poetas y el pánico verde
de tus terremotos, lo amarillo del horror condiciona, sumando
lo antepasado al arcaico orden...
por la llamarada forestal y el animal asado que está braman-
do en el corazón de las fogatas con bramido grande*

*de sangre,
el mar-Océano su caldo de santo origen y enorme enorme ar-
quitectura enorme
el Andes gigante su gigante cadena de candado de catástro-
fes y el alarido infinito del infinito alarido de la
materia-piedra y su esqueleto de hemisferios*⁶¹⁸

En este fragmento escuchamos una voz poética que se postula como creadora de mapas a partir de su experiencia de recrear las realidades continentales y chilenas. Junto con los otros poemas que hemos citado de *Carta magna de América*, nos lleva a cuestionarnos cómo es posible evidenciar en el poemario el desarrollo de una geopoética de la insumisión y rebelde sobre América mediante la creación de los mapas poéticos del cosmos americano. Debemos subrayar que esta poética geofocalizada y que a su vez es una conciencia crítica insumisa de los espacios y tiempos que representa en los poemas, no es la misma propuesta geopoética presentada por Kenneth White para describir su actividad creativa. Pensamos que es conveniente indicar que la geopoética de la insumisión para América Latina que se despliega en *Carta magna de América* podría considerarse el equivalente poético de las propuestas geocríticas que elaboran Bertrand Westphal, Robert T. Tally Jr. y Eric Prieto. En los poemas se constata una reagrupación de las imágenes poéticas de la existencia y las hazañas o peripecias (tal como se indica en el poema “Epopéya de las peripecias”) de la voz poética, y del colectivo social al que pertenece en el mundo americano. Las imágenes fragmentadas de América ensambladas

⁶¹⁸ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, p. 342-344.

y unidas por la voz poética adquieren su significado al configurarse en un mapa metafórico para representar las subjetividades espaciales y temporales que la conforman.

En cuanto a la cartografía literaria, Robert T. Tally señala que si el escritor es un creador de mapas, el crítico es un lector de mapas que, como todo lector de mapas, va creando en el transcurso nuevos mapas⁶¹⁹. Al igual que un cartógrafo o un creador de mapas, la voz poética de *Carta magna de América* determina los límites del espacio que va a representar, selecciona los elementos incluidos y establece la escala y el alcance del mapa. En esta cartografía poética, las regiones y existencias americanas están fundadas y cobran su sentido a partir de la utilización del lenguaje con el cual se delimitan sus espacios. Es un mapa poético escrito (texto poético) que muestra la acción de su gestación. Sin embargo, este mapa poético sobre los límites de América logra representar un cosmos americano múltiple, compuesto, de espacios heterogéneos y en constante movilidad. La geocrítica vislumbra al escritor y a la voz poética que se presenta en los textos como creadores de mapas para así leer el mundo que representan. Robert T. Tally escribe lo siguiente:

*Mapping establishes a meaningful framework for the subject, with point of reference for thinking about oneself and one's place in the broader social space. Likewise, narratives are frequently used to make sense of, or give form to, this world in significant ways. As such, literary works serve a cartographic function by creating a figurative or allegorical representation of social space, broadly understood. This I refer to as literary cartography... Projection, in literature as in cartography, allows one to make sense of, or give form to, a world in order to make it legible*⁶²⁰.

⁶¹⁹ "On Literary Cartography", *New American Notes Online*, 1, 1, 2011.

⁶²⁰ *Ibid.*

Aunque Tally se centra en los procesos narrativos, explica también que sus argumentos pueden aplicarse sin dificultad a la poesía.

Como apuntamos, la geocrítica permite la interpretación de este mapa metafórico que ilustra o reconstruye el recorrido de una individualidad por el mundo y en relación con el colectivo, su historia, su comunidad cultura y literaria. Esta individualidad de la voz poética logra ponerse en perspectiva desde la intertextualidad que domina la composición para así dar marcha a sus intenciones políticas. En “Retrato furioso” podemos leer:

*El pueblo me defiende de mí mismo envolviéndome en su fra-
zada de acero y mi jornada de peón colosal de la li-
teratura da categoría a mi estilo continental, que es
mi destino universal y mi abismo o lenguaje de
amante enfurecido*⁶²¹.

Sopesamos que el mapa textual o poético que se constituye en la cartografía rokhiana en *Carta magna de América* funciona para condenar las catástrofes humanas y políticas del continente americano en las cuales está inscrita la individualidad y la subjetividad de la voz poética en el poemario. Entonces, pensamos que los rasgos de las configuraciones sociales, culturales y artísticas son reinterpretados y representados por la voz poética en su acto poético con el fin de superarlos desde la praxis poética y política de su misma cartografía americana. Es por esto que podemos atisbar que en este

⁶²¹ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, pp. 221-222.

poemario, la praxis poética es a la vez una praxis cartográfica para reconquistar o refundar los espacios americanos y empezar una nueva época continental.

VI.3. SISTEMA ARTERIAL DE IDEAS ROKHIANO

Las propuestas de la creación de mapas que toman lugar en la cartografía poética de *Carta magna de América* están concebidas dentro de un sistema arterial de ideas del cual este poemario es una de sus partes. En el prólogo al volumen de *Arenga sobre el arte*, el sistema arterial de ideas de la poética rokhiana está descrito de la siguiente manera:

Si mi cultura existe, es porque es la formación humana de un programa sobrepujado por un sistema arterial de ideas, que se hicieron criatura, existencia, aventura, emergencia y dramatismo, en las entrañas de quien escribe no porque tenga algo o mucho que decir, sino porque el expresar es la ley de su estilo y él es su imagen ensangrentada. Además, no estoy situado frente a una audiencia local o mundial, sino adentro de los siglos⁶²².

En este pasaje se reafirma que la intertextualidad, el estilo, la forma y la funcionalidad del sistema arterial de ideas son componentes centrales en el perfil político de la obra poética rokhiana. Estos elementos posibilitan la comprensión de la creación intelectual, literaria y cultural de Pablo de Rokha al mismo tiempo que unifican el proyecto poético rokhiano bajo una representación cartográfica que intenta reconstruir la historia del continente americano desde nuevos parámetros y paradigmas políticos. En los ensayos de *Arenga sobre el arte* y en los poemas de *Carta magna de América* las operaciones creativas que dan pie a las representaciones cartográficas del continente y sus sociedades resultan ser una autoconciencia crítica sobre las implicaciones políticas de esas referencialidades. Los ensayos junto con los poemas de este volumen se conciben como

⁶²² “Prólogo a una amiga”, en *Arenga sobre el arte*, op. cit., p. 7.

un sistema integrado en donde confluyen simultáneamente el pensamiento poético, las teorías estéticas y las ideologías políticas junto a la hibridez compositiva, formal y textual. El texto quiere plasmarse como una totalidad creativa e intelectual para rebasar los límites del texto literario y las ordenaciones impuestas por la tradición y el orden cultural y político establecidos. Los elementos y combinaciones heterodoxas de la poética rokhiana están contenidos en un sistema de sistemas interdependiente, pero estos están originados desde unas coordenadas espaciales específicas. En el poema “Retrato furioso” leemos:

*yo compongo montado a caballo desde mi montura
-ataúd, entre arañas y piratas, mujeres y corceles,
santos, héroes, locos, descubridores, aventureros, con-
quistadores y fundadores- conductores de ciudades
en las que fueron Alcaldes o Notables de la pena
inmensa y en la cual los ahorcaron;
¡qué enorme pelo de pueblos voy cargando a la espada de la
palabra!...
y ¡cómo las cadenas de los presidios resuenan en lúgubre
trompeta de condenados y de fusilados en la ilegali-
dad de mi literatura,
cuando yo levanto mi voz a la cabeza de los calabozos de la
libertad política, alto como un parto al amanecer⁶²³*

Ubicado en las coordenadas determinadas de sus contextos históricos, culturales y políticos, el sistema poético rokhiano intenta abarcar la suma de las manifestaciones de la creación humana para así ser el reflejo terrestre del paso del ser humano por el mundo.

⁶²³ *Ibíd.*, p. 224.

En la lectura del poemario podemos percibir que, tal como se afirma en el prólogo de la obra, América requiere el estilo correspondiente a su destino. El autor bautiza este estilo con los nombres de épica social americana y epopeya popular americana. En el ensayo “La épica social americana”, el autor expone que:

Entre la vía pública y la asamblea, adentro del silencio elocuente de las multitudes y las muchedumbres sudorosas, lleno de pueblos y de orígenes, consubstanciado con la sociedad y no temiendo al naufragar en la colectividad, el gran artista de las Américas, continental-universal, ciudadano del universo, tiene un destino líder y prócer que cumplir al expresar y al sublimar Hispanoamérica, como Continente de trabajadores, pues estamos pisando andrajos de epopeyas en el esqueleto del universo y con sangre humana nos amasaron sobre la época, y la época es el sí y el no del pueblo de una gran época de espanto, de cadenas, de explotación, de miseria en la fe tallada sudorosamente⁶²⁴.

Para De Rokha, la epopeya que debe contener su poesía es actual y cambiante. El artista que logre sublimar las imágenes del continente americano debería reflejar, mimetizar o ser metáfora del rostro terrible de las multitudes que componen las sociedades de esta región y sus luchas por sobrevivir en esta existencia. La poética rokhiana persigue que la voz poética exprese las imágenes de una universalización basándose en estas coordenadas terrenales. La poética de *Carta magna de América* apunta a que la articulación y comprensión de este sistema arterial de ideas de correlaciones textuales, contextuales e ideológicas deben ser efectuadas bajo las premisas del estilo de la épica social americana o epopeya popular americana. Este es el

⁶²⁴ “La épica social americana”, en *Arenga sobre el arte, op. cit.*, pp. 160-161.

mecanismo con el cual se sondan los espacios americanos para efectuar la cartografía poética de la trayectoria histórica de las sociedades americanas.

VI.3.a. Intertextualidad: metapoesía como condición política

La cita del prólogo a *Arenga sobre el arte* y el anterior fragmento del poema “Retrato furioso”, nos permiten vislumbrar que las características del texto son una muestra de que la creación poética rokhiana es más de lo que se pueda citar del texto. Esta poesía es intertextualidad. Precisamente, el sistema arterial de ideas en *Carta magna de América* es lo que fundamenta esta cualidad. La intertextualidad rokhiana se tiende desde el texto y logra prolongarse más allá de su cualidad de ser texto. Este texto poético es todos los textos que permiten leerlo y comprenderlo. El texto poético rokhiano reivindica que es una producción individual, pero a la vez reafirma que el mecanismo de comprensión de su poética está adosado a la esfera de producción intelectual y a la dinámica de validación social de su ideología política que se sitúa en unos contextos geográficos y temporales. El texto es la suma de un conjunto de textos y la acumulación de referencias a un sinnúmero de manifestaciones culturales, tendencias políticas y prácticas sociales que permiten la comprensión de la obra. Entonces, la intertextualidad en *Carta magna de América* toma las características de una metatextualidad, un preguntarse por la condición que la configura, que señala una condición política y un alineamiento ideológico. Esta particularidad rokhiana en donde la metapoesía está puesta como condición política se lee claramente y de manera reiterada a lo largo de todo el poemario. Podemos citar *in extenso* fragmentos del poema “Retrato furioso” en los cuales los planteamientos metapoéticos y metaliterarios devienen condición de

posibilidad para que lo político tome lugar en la obra poética. Leamos algunos fragmentos del poema:

porque es la sociedad mi lengua y soy un comunista que monologa en franco-tirador despedazándose contra el explotador y contra el cómplice del explotador en el poema, como un volcán que se sublima y se derrumba...//
criatura de asombro soy y espanto, por eso entiendo la noche y todo lo que se le parece: como por ejemplo la miseria y la calumnia, comprendo la tarde a la caída de los emperadores y aprecio los lagartos embalsamados de las ruinas, las viejas y negras espadas, los fusiles ensangrentados y enmohecidos en cuyo cañón todo el horror de la guerra resuena y la Poesía Española del Siglo de Oro tanto y cuanto la fanfarroñada soldadil y apolillada de Quevedo,
y es por aquello por lo que Manrique y Cervantes, que son como peñascos de la literatura, me ofrecen la espada y la posada y el licor colosal del cual está forjada y cruzada y condecorada la epopeya que yo compongo...//
¡...cuando yo levanto mi voz a la cabeza de los calabozos de la libertad política, alto como parto al amanecer!...
porque el marxismo no lo aprendo, lo encuentro coincidiendo con los grandes clásicos materialistas, como la intuición de mi rebelión milenaria
y el trotskismo lo vomito como el alcohol falsificado...//
ellos todos muertos, con las mandíbulas aradas de eternidad y los huesos rugiendo cantan cuando yo canto mi canto,
son mi voz y mi condición de chileno como crujiendo en un gran huracán de hojas, como saliendo y como rompiendo los viejos andrajos del antaño antaño de antaño
como un cañón disparado con atraso de mil años en un sepulcro... //
la patada de burro de Sócrates, el asno genial de la moral del Estado, tan macabro como Kant, “el reloj de Koe-

*nisberg”,
porque es un genio y un bruto idiota cuando se da a los
conceptos del valor de generadores de la realidad,
como lo hizo Plotino o Platón, su ama de cría,
o el gran sacristán metafísico Hegel y su criadero de exis-
tencialistas capones,
todos, hasta cierto “famoso” necio con sus alforjas y con sus
redomas y con sus pelotas al sol, aúllan en mis imá-
genes, en las que restalla el látigo de los negreros de
América encima de la rebelión de los trabajadores...⁶²⁵*

Podemos encontrar fragmentos como estos a lo largo de todo el texto de *Carta magna de América*. Leemos reiteradamente en esta voz poética una autoconciencia que define su acto poético y esclarece su definición sobre lo qué es la poesía y la literatura, reconociendo, aprobando o reprobando otros textos, otras voces y otros autores situados y en relación con sus espacios de producción cultural. En estos ejemplos que citamos, se puede observar que es ahí, en el reconocimiento, en la apropiación o en la condena de otras creaciones literarias, cuando los espacios políticos se proyectan en su total dimensión. Es ahí justamente donde se forma y cobra sentido lo político. En estos fragmentos, lo dicho devela un posicionamiento individual frente a una comunidad. En los fragmentos se evidencia que es en comunidad que la poesía rokhiana logra crear los espacios en los cuales se relaciona con los demás. La escritura de esta poesía rokhiana la entendemos como su cartografía. El posicionamiento ante el funcionamiento de un sistema cultural, poético y creativo hace posible la comprensión de la extensión política de la voz poética. Es decir, la autoreflexión metapoética permite el entendimiento de las

⁶²⁵ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, pp. 223, 224, 225, 227 y 228.

posturas políticas que se toman en el poemario a la vez que permite situar la obra en su devenir histórico y cultural. Mediante la lectura de los poemas accedemos a sus espacios poéticos.

En el poemario rokhiano, la intertextualidad posee referencialidades a veces difíciles de divisar y relacionar con las intenciones políticas que se persiguen. Por tal motivo, conviene revisar brevemente cómo se ha definido la intertextualidad, cómo se constituyen los espacios de la intertextualidad y de qué manera el análisis geocrítico utiliza la intertextualidad para dar cuenta integral de la formación de los espacios y del mundo en las representaciones literarias y poéticas. Debemos señalar que la generación de los sentidos de la obra rokhiana sólo puede alcanzarse a través del traspaso de la obra por su comunidad textual, de su apropiación y repudio de otros textos y de su diálogo con otros sistemas creativos y de pensamiento. Para Tania Franco Carvalhal, la obra se vuelve continuidad de sus contextos y comenta:

En la noción de lo literario como globalidad se encuentran presentes los conceptos de <<comunidad>> y <<continuidad>>, entendida como un proceso que alterna memoria y olvido. Asimismo, se fortalece, de forma subyacente, la pérdida del concepto de propiedad privada, pues en esta gran conjunto todo se vuelve propiedad de todos, patrimonio común al que los escritores recurren consciente o inconscientemente. La tradición se erige por un efecto de memoria⁶²⁶.

Franco Carvalhal retoma la definición del lenguaje establecida por Roman Jakobson en la cual establece que en el lenguaje no hay nada que recuerde la propiedad privada y todo

⁶²⁶ “Intertextualidad: la migración de un concepto”, en *Lo propio y lo ajeno. Ensayos de literatura comparada*, Lima, Fondo Editorial, 2006, p. 61.

está socializado. A esto, Julia Kristeva añade que el texto se construye a la manera de un mosaico de citas⁶²⁷. Todo texto es absorción y transformación de otros textos y la intertextualidad reemplaza a la noción de intersubjetividad. El texto poético se lee como doble. Para Kristeva, la intertextualidad es una colectivización desprendida de un diálogo de un conjunto de textos y contextos. Igualmente, contempla que la intertextualidad se sostiene de tres grandes premisas: primero, el lenguaje poético es la única infinidad del código; la segunda, el texto literario es doble: escritura / lectura; la tercera, el texto literario es un grupo de conexiones. Por su parte, Michel Riffaterre argumenta que la obra no significa solamente lo que dice, sino que absorbe los significados de los textos con los que dialoga⁶²⁸. Para Riffaterre, el diálogo se establece entre tres lenguajes: el del escritor, el del destinatario y el del contexto cultural, actual o anterior. Consideramos que para Pablo de Rokha, la apropiación y el tránsito significa siempre el conocimiento y el dominio de las peculiaridades y las aperturas heterogéneas de su código. Además de Julia Kristeva y Michel Riffaterre, entre otros, Gerard Genette, Roland Barthes y Mijail Bajtín abordaron y desarrollaron la teoría de la intertextualidad. Estos teóricos privilegiaron la reflexión intertextual aplicada al análisis del discurso narrativo pero sin excluir el análisis del discurso poético. En *Carta magna de América* es posible entender el modo en que la intertextualidad apunta hacia la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se afirma en la intersección de las escrituras y prácticas culturales anteriores y recurrentes al texto poético.

⁶²⁷ “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, n. 239, 1967.

⁶²⁸ *La Production du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

VI.3.b. Espacios de la intertextualidad

Siguiendo una línea de análisis geocrítico y de acuerdo a Marko Juvan, la intertextualidad se propuso a mediados del siglo veinte justo en el momento en el que tomó lugar el debilitamiento del paradigma temporal⁶²⁹. Con el surgimiento de modelos espaciales para la inscripción y comprensión del paso del ser humano por el mundo, la presentación de las teorías sobre la intertextualidad, el análisis literario y las teorías semióticas formularon metáforas espaciales en la elaboración de sus análisis y estudios. Juvan argumenta que la intertextualidad va en contra de las nociones establecidas anteriormente sobre la transmisión lineal de los mensajes lingüísticos entre autor / lector. Se contrapone también a la concepción monolítica del código común. Juvan afirma que la intertextualidad tiene dos postulados.

First, that each text is animated by an open dialogue generating a complex an ever changing network of inter-subjective relations and identity positions; second, that semantic and structural patterns of the text, like tips of icebergs, lie on an immense sea of the implicit, on several layers of codes, utterances and cultural representations; for this reason the patterns are dynamic, indeterminable, and subject to heterogeneous regimes of ascribing sense to linguistic data⁶³⁰.

Al reconocer el vínculo entre la intertextualidad, los modelos espaciales y el pensamiento metafórico de la teoría intertextual, Juvan se pregunta si realmente se puede explicar la relación entre la intertextualidad y los espacios representados en los mundos textuales. Ante esta interrogante, reconoce que los espacios imaginativos producidos por signos

⁶²⁹ Marko Juvan, "Spaces of Intertextuality / The Intertextuality of Space", *Primerjalna knjizevnost*, 27 (special issue), 2004, pp. 85-96.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 86.

lingüísticos en el texto crean un efecto de presencia, de estar presente en el mundo y de experimentar un espacio vivido que se completa en el ojo del lector. Entonces, se establecen las relaciones mutuas entre los espacios representados textualmente y las fronteras. Estas relaciones mutuas establecen estructuras coherentes de delimitación. Para Juvan, la delimitación espacial genera espacios de transgresión que disuelven la lógica de la sintaxis espacial en la literatura. Los cuatro espacios de transgresión que Juvan menciona son: la transgresión figurativa, la transgresión palimpsesto, la explosión textual y la intertextualidad.

Juvan señala que la intertextualidad es el medio más poderoso de transgresión espacial y reconoce en la geocrítica el punto de partida para sopesar esta transgresión:

I see intertextuality as the practice of transposing, juxtaposing, and blending heterogeneous semiotic spaces, not only those represented in the textual world but also evoked by linguistic and genre forms on the textual surface. It seems reasonable to me to distinguish two types of semiotic spaces which are relayed by intertextual reference and derivations: intra- and extratextual spaces. By the provisional term "intertextual space" I understand virtual, phantasmatic space constructed and perspectivised in the reader's consciousness by linguistic signs of the text and processes of inference; i.e., the fictional, the poetic, imaginary, or possible world⁶³¹.

El análisis geocrítico de *Carta magna de América* debe resaltar que la configuración de una cartografía poética americana pasa por los diálogos, apropiaciones, trasposiciones, yuxtaposiciones, tránsitos y mezclas de los espacios semióticos heterogéneos efectuados por el texto y evocados por las formas, géneros y referencialidades del estilo textual.

⁶³¹ *Ibíd.*, p. 89.

En *Carta magna de América* el espacio intertextual que presenta Juvan toma la forma del cuestionamiento metaliterario y desde sus disquisiciones metapoéticas y desde sus aprobaciones o reprobaciones literarias⁶³². En el poema “La dual hazaña humano-geográfica. Gente grande” podemos leer lo siguiente:

*Amo mi talca de hueso de brujo y caoba,
país del cónsul Aníbal, el Jara más Jara entre los venidos a
menos mapuches,
de Elicer y Jota Alberto en los libros trágicos,
de la gran “señora” que se apellidaba Enrique, el peripa-
tético,
y en el Liceo de Hombres tocaba el arpa, tocaba
el acordeón de casa de citas del “espiritualismo” al servicio
del gran capital, tocaba la flauta macabra
del burro de Tomás Irriarte mal llamado Manuel Rojas;
negro tal como el corazón de cualquier “alone” de alcan-
tarrillado y tinieblas
era el Estero de los Puercos, al cual quería tanto yo antaño,
y en Pelarco un otoño de tórtolas abrigaba su infinito ve-
cindario amarillo, cuando a orillas
del Lircay por Ramadillas-Lagunillas, lloraba comiendo ca-
llampas de luto;
así también será Curillinque hoy, lo mismo que un soldado
chileno marchando por la historia con su carabina a
la espalda,
tronando por Chile abajo despeñándose la gran cascada del
río⁶³³*

⁶³² Para un análisis sobre la metapoésia se puede consultar el artículo de Arturo Casas, “About Metapoetry and Performativity”, en *Comparative Literature and Culture*, 13, n. 5, 2011, pp. 4-9. En este artículo, Casas explica por qué los estudios metaliterarios no han favorecido el análisis poético. Además, relaciona la metapoética con la cualidad performativa de la poesía y señala las variantes que puede tomar la performatividad metapoética.

⁶³³ 3 poemas por Pablo de Rokha, *op. cit.*, p. 346.

Las definiciones de la poesía, del acto literario y de la praxis poética provienen a partir de los diálogos que se efectúan desde las aceptaciones y condenas a las referencias a intelectuales, escritores y artistas con diferentes postulados ideológicos, artísticos o poéticos. Es así como el poemario revela sus intenciones y afiliaciones políticas a los lectores. El traspaso de otros textos y de las referencias a intelectuales y escritores en la obra alcanza a descubrir el alineamiento ideológico que guía la elaboración de los mapas poéticos de los espacios americanos. Esta conciencia intertextual se convierte, sin lugar a dudas, en una condición política para que la cartografía poética de *Carta magna de América* consiga refundar o reconquistar sus espacios americanos.

Es importante agregar que junto a esta intertextualidad metapoética y espacial, en los poemas de *Carta magna de América* encontramos una voluntad transcultural e interdisciplinaria. La voz poética se capta depositaria de trayectorias culturales diversas y distantes geográficamente y temporalmente. En “Retrato furioso”, podemos leer por ejemplo:

*y cuando la gran tormenta social del siglo le desgancha la rama del espinazo al esqueleto de la Gran Burguesía Americana, resurge la India ancestral, emerge la China popular adentro del imperio de la caída del sol, el proletariado flamea como bandera ensangrentada y el capitalismo cruje de ratones con inmenso horror yo estoy haciendo grandes procesos de multitud que avanza al asalto de las barricadas tremendamente atoradas de cadáveres y sujeto leones oceánicos desde el presente a aquel enorme ayer cuando tus pechos eran dos jarritos de plata...*⁶³⁴

⁶³⁴ *Ibíd.*, pp. 228-229.

Igualmente, la voz poética de *Carta magna de América* manifiesta que pronuncia el resultado de una trayectoria social y cultural a la que se le ha negado su expresión en las esferas oficiales de la institucionalidad artística, cultural y literaria. Leemos de nuevo de “Retrato furioso”:

*El caballo de santo de polvo inmortal del único Miguel de la
la literatura, ¿no estará haciendo restallar los siglos con
el oro del llanto en este presente, como grandes ta-
blas que se rajasen medio a medio del techo del
mundo?*

*Todos los anónimos, los horrorosos anónimos que hicieron a
patadas la Catedral Gótica o la casita a la orilla del
río y se metieron alegremente adentro, los que talla-
ron las Esfinges de vientres sexuales y los barcos
vikings con baba de alma y los que parieron en
flor los caminos del Inca, todos, definitivamente, to-
dos, he ahí que aquí están gritando por debajo de
la tos pulmonar de Hispanoamérica⁶³⁵.*

En ambos fragmentos podemos notar que se efectúa una representación espacial de los contextos y referencialidades de la voz poética. Se percibe una insistencia en reconocer que los espacios representados por la voz poética rokhiana provienen de las representaciones espaciales de otros textos y autores. En estos ejemplos se evidencia una voluntad transcultural y transdisciplinaria. Vemos que se lleva a cabo un procedimiento intertextual pero trasladado a las manifestaciones culturales y a la interacción de las múltiples disciplinas con las que el ser humano se exterioriza. De la misma forma, estas relaciones se posicionan como condiciones necesarias para que este este poemario se

⁶³⁵ *Ibíd.*, p. 230.

devele como una creación política que tiene como mira reconquistar o refundar los espacios americanos con el ejercicio de una cartografía poética. Como nos sugiere Juvan, en esta poesía rokhiana se desprende una intertextualidad y una voluntad transcultural y transdisciplinaria en la construcción de los espacios humanos. Los espacios de los poemas se convierten en la apropiación, el traspaso y transgresión de otros espacios de otros textos, de otros autores, de otras disciplinas, de otras culturas y de otras épocas. Asimismo, la intertextualidad en *Carta magna de América* apunta a que el reiterado cuestionamiento metapoético, el cuestionamiento del poema por su naturaleza poética geocentrada, posibilita el acto cartográfico rokhiano como un acto político, de conciencia crítica y de voluntad para un cambio radical en la formación poética de los espacios sociales y políticos de América en los cuales se posiciona este acto.

VI.3.c. Semiosfera rokhiana

Es necesario añadir que el sistema arterial de ideas rokhiano pone de manifiesto el concepto de semiosfera de los sistemas culturales ideado por Yuri Lotman⁶³⁶. La teoría sobre la semiosfera de Lotman subraya la integración de la obra poética a sus múltiples contextos, a sus coordenadas geográficas y a la comunidad cultural. La semiósfera opta por entender las obras literarias al amparo de otros textos y manifestaciones culturales. Entender el sistema arterial de ideas rokhiano es entender que la intertextualidad labra una parte sustancial del desarrollo de la poética rokhiana y que esta intertextualidad sujeta la poética rokhiana a unos puntos específicos del quehacer cultural de su tiempo

⁶³⁶ “Acerca de la semiosfera”, en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 10-25.

y de su esfera ideológica y política. Del mismo modo, la noción de semiosfera extendida a la poesía rokhiana facilita una perspectiva adecuada para descifrar o inquirir en la realización de la cartografía poética de América. Por su parte, se debe sopesar que la construcción de los espacios de la intertextualidad del sistema arterial de ideas rokhiano situado en su esfera de producción revela la función que desempeña, entre otros, la forma y la hibridez de géneros y estilos en la obra rokhiana. La propuesta de la cartografía poética y política de *Carta magna de América* dentro del sistema arterial de ideas evidencia el alcance de los procesos de la modernidad global y autoritaria y sobre la implantación de un sistema económico, social y político excluyente en América.

La semiosfera de Lotman posiciona la creación humana en el interior de un sistema de sistemas que se rige por sus propias normas y que viabiliza la transmisión de todos los aspectos del contenido artístico. Lotman se propone descifrar cómo se dan las relaciones de significado dentro del sistema de sistemas. Indaga también en cuáles son los mecanismos que operan dentro de este sistema de sistemas para que se produzcan las múltiples significaciones del texto centrado en sus esferas o logosferas. Por tal razón, el funcionamiento de la teoría de la obra y el texto artístico de Lotman depende de la intertextualidad, sus diálogos, traducciones y apropiaciones culturales. Las manifestaciones y las transferencias intertextuales del metalenguaje adquieren relevancia para definir el texto y para situarlo en su universo semiótico. De esta manera se logra atisbar el lado político de la obra artística.

Lotman expone que la generación de sentido de la obra literaria sólo puede alcanzarse con el traspaso o a través del transcurrir de la obra por su comunidad literaria

y cultural. Según Lotman, esto se refleja en la manera en que los significados del texto son producidos por los otros textos o creaciones culturales que comparten el universo semiótico de la obra. Son las otras obras y las demás producciones culturales y sociales con las que convive la obra literaria y poética rokhiana las que permiten que los significados de la obra se produzcan y sean inteligibles. Por esta misma razón, el texto de la obra es más que texto pero partiendo desde su texto mismo. Podemos decir que lo poético es un ir más allá de lo poético, pero se parte desde su creación o su núcleo poético textual en sus contextos de producción y recepción. Esta fusión distintiva le otorga a la creación humana, a la poesía y a la literatura su sentido original basado en la comunicación y en la comprensión de lo comunicado. Se retoma y se reafirma así lo poético en su acepción más abarcadora y amplia en donde se incluye la faceta central de la política. En este sentido, por la misma definición de la obra de arte en la semiosfera, la obra de arte y la literatura se vuelven producciones políticas desde la creación de su espacio en la sociedad. Tal como leímos en el fragmento de “Prólogo a una amiga”, De Rokha alega que si su cultura existe es gracias a la formación humana de un programa sobrepujado por un sistema arterial de ideas⁶³⁷. Es imposible pensar el sistema poético e intelectual rokhiano desligado de los otros sistemas artísticos, culturales, políticos, sociales y otros en los cuales se insertan sus significados y sin los cuales es imposible su articulación, comunicación y comprensión. A la misma vez, es insostenible pensar estos otros sistemas sin considerarlos como transacciones comunicacionales que se obtienen

⁶³⁷ “Prólogo a una amiga”, *op. cit.*, p. 9.

y son comprensibles desde el sistema de significación poética y lingüística. Este sistema lingüístico y poético refiere directamente a la estructura que define al ser humano por su capacidad natural de emplear, producir y comprender sistemas complejos de signos. Lotman compara los procesos semióticos con los procesos biológicos de los organismos vivos agrupados en la biosfera y apunta lo siguiente:

Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendría el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no un uno u otro ladrillito, sino «el gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo –de la semiosfera- hace realidad el acto sígnico particular⁶³⁸.

Luego de esta ilustración, Lotman añade el concepto de delimitación de la frontera en la semiosfera. Tenemos que añadir que para una comprensión geocrítica de los procedimientos cartográficos de la poética de *Carta magna de América*, es crucial la explicación que brinda Lotman sobre las fronteras en el espacio de la semiosfera. Es imprescindible volver a citar a Lotman:

Uno de los conceptos fundamentales del carácter semióticamente delimitado es el de la frontera. Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstracto, no debemos imaginarnos la frontera de ésta mediante los recursos de la imaginación concreta. Así como en la

⁶³⁸ “Acerca de la semiosfera”, *op. cit.*, p. 12.

*matemática se llama frontera a un conjunto de puntos pertenecientes simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores- «filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada*⁶³⁹.

No tenemos duda que la materialización de la cartografía de los espacios americanos en *Carta magna de América* está expuesta en esta explicación de Lotman de las fronteras semióticas. La poética del poemario rokhiano funciona a la manera de un filtro que traduce un texto –el conjunto del continente americano- a otro lenguaje –la articulación poética. Este otro lenguaje de la articulación poética es la enunciación o praxis poética del sujeto que habla en la creación artística y que queda traducida o filtrada a su vez en el texto escrito del poema. La frontera, entonces, no es un concepto artificial, sino que es funcional y estructural. La frontera determina el mecanismo semiótico (la interacción y traspaso de un sistema de signos de un tipo específico hacia otro sistema de signos diferente). El mecanismo semiótico de la frontera es bilingüe y traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera poética. Mediante este proceso traductor, la poética de *Carta magna de América* transcribe las significaciones de los espacios de los sistemas culturales y sociales del continente y con el estilo de la epopeya popular americana logra convertirlos en una cartografía poética. Este estilo rokhiano troca los sistemas (sociales, culturales, etc.) del continente hacia una representación escrita de los espacios de América. Por lo tanto, de acuerdo a Lotman, podemos decir que la cartografía de *Carta magna de América* resulta en una traducción de los espacios americanos de la

⁶³⁹ *Ibíd.*, p. 12.

obra hacia la creación de un texto poético que tiene como objetivo la reconquista de estos espacios americanos.

La formación de un universo poético o de una cartografía poética a partir del sistema arterial de ideas que esgrimió De Rokha es equivalente al universo semiótico de generación de significados de Lotman. En ambos está presente la concepción de varios sistemas integrados y divididos bajo fronteras comunes de un sistema mayor o un universo semiótico. Siguiendo la analogía de Lotman citada anteriormente, el gran sistema de sistemas estaría compuesto de múltiples ladrillitos que importan en la medida que constituyen un todo inseparable. El sistema arterial de ideas requiere que se indague en los ladrillitos que la componen. Aunque como ilustraba Lotman, juntando los bistecs no obtendremos un carnero, los bistecs sí nos develan información del carnero que configuraban. En este universo de la semiosfera se instala la oposición centro / periferia y los textos literarios y poéticos reflejan esta dicotomía. Como leímos anteriormente en el ensayo “El ser consciente y el yo subterráneo”, De Rokha afirma que: *la consciencia es la periferia, en elaboración permanente, la periferia y su contraloría*⁶⁴⁰. Siguiendo esta división entre centro y periferia, Lotman dice que el espacio semiótico de delineación de fronteras se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares organizadas bajo distintos niveles de centralidad o periferia. Lotman vio que en los espacios culturales, la intertextualidad (los textos entre textos) es la forma con la cual podemos abarcar los procesos de generación de significados que ocurren en la semiosfera

⁶⁴⁰ Arenga sobre el arte, op. cit., p. 32.

y por lo tanto, en esta dinámica intertextual (o intercultural) nos podemos fijar de la dicotomía u oposición creativa que es tan reivindicada en la ensayística y en la poética de De Rokha. Añade Lotman que si una de las estructuras nucleares, no sólo ocupa una posición dominante sino que adquiere el estadió de la auto-descripción, segrega un sistema de metalenguajes con ayuda de los cuales se describe no sólo a sí misma, sino también al espacio periférico de la semiosfera dada. Continúa diciendo Lotman que encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de su unidad ideal. Se resalta pues, que la fuente de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera está en la interacción activa entre estos niveles⁶⁴¹. En los procesos dinámicos nucleares se constatan los roces entre los sistemas dentro de la semiosfera y del universo semiótico en los cuales se establece el centro y la periferia de las producciones artísticas y literarias. Al abordar *Carta magna de América*, debemos indagarla justamente como apunta Lotman. No debemos desvincular el proceso de generación de mapas rokhiano de su universo semiótico visto como un gran organismo generador de semiosis compuesto de múltiples sistemas regidos por niveles. Si no tomamos en consideración la complejidad de estas relaciones de producción de sentidos, estaríamos limitando la comprensión de los significados de la poética rokhiana.

Ahora bien, pensamos que las maneras en que se editó y presentó *Carta magna de América* y así como las cualidades metapoéticas y espaciales de los poemas ponen de manifiesto que la intertextualidad es un elemento medular de esta obra rokhiana. En

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

cierta medida, estas relaciones dialógicas del texto condensan los contextos y su extensión en su campo cultural. Observamos que a través de los planteamientos metapoéticos y la manera en que el texto se inserta en el campo literario y cultural se trasluce el alcance político de *Carta magna de América* y de la literatura rokhiana tomada como un conjunto creativo. Por esta misma razón, sopesamos que la interpretación de una conciencia intertextual metapoética evidencia los alineamientos políticos de la cartografía de los espacios americanos en el poemario. Es posible pensar que en la interacción de los postulados metapoéticos junto con la inserción del texto y las ediciones de la obra poética en el mundo cultural de su época se logra acceder al razonamiento que viabiliza el ejercicio de reconquista o de refundación de los espacios americanos en la creación de un mapa poético continental mediante la delineación de un estilo. La unión de estos elementos hace entendible la cartografía continental rokhiana. Al igual que los mapas visuales hechos por los cartógrafos y geógrafos, el poemario rokhiano compone una red de relaciones que a su vez está ideada bajo el dominio de una red o redes más amplias que la sitúan en un punto específico temporal y espacial del acontecer humano y sus sociedades entrelazadas a un conjunto globalizado, heterogéneo y cambiante.

El modelo geocrítico de interpretación cultural, las teorías sobre la intertextualidad, los espacios de la intertextualidad y las propuestas de la semiosfera de Lotman, admiten que mediante el reconocimiento del texto en diálogo, los textos apropiados y en tránsito en otros textos, así como la autoreflexión del texto sobre sí mismo y sobre la naturaleza de la poesía en comunidad y compartida por el colectivo posibilitan considerar simultáneamente la creación literaria como una producción y

creación política. La poesía rokhiana es una poesía política por esta misma razón. El cuestionamiento sobre la condición de la creación poética y la generación de una autoconciencia en *Carta magna de América* revelan que la naturaleza política del poemario depende de los procesos de auto-representación, de auto-conciencia, y de auto-reflexión literaria y poética. De las interrogantes metapoéticas, se desprende que las capacidades revolucionarias y de conciencia crítica por un cambio de la cartografía poética residen justamente en el posicionamiento político que toma la voz poética ante su comunidad cultural, intelectual, social e ideológica. Su saberse quién es, cómo es y cómo habla ante los demás define su naturaleza política.

VII. CONCLUSIONES

Ante todo, Pablo de Rokha fue un fiel creyente de la fusión inquebrantable de la poesía con la vida, la sociedad, la política junto a las transformaciones culturales de los contextos históricos y creativos en los cuales se llevó a cabo su expresión poética. Para De Rokha, la actividad poética está asentada en las extensas redes que se tienden desde la sociedad hacia lo particular y la sensibilidad individual. Este poeta pensaba que hacer poesía era vivir en comunidad y experimentar la cultura comenzando desde la subjetividad única e irreplicable del individuo. Como poeta comprometido, entendía que su expresión poética debía surgir orgánicamente de sus tiempos y espacios para, de esta forma, dar inicio a una nueva época en unos espacios recién inaugurados con su praxis poética. En la integración del sujeto poético individual con el colectivo al cual pertenece y con sus espacios y tiempos de enunciación, la creación poética sería capaz de revertir el transcurso de la historia de la humanidad.

La obra rokhiana se escribió durante el transcurso del siglo veinte y en su poesía se reproducen los hitos fundamentales de la historia americana de ese siglo e impulsa una identidad del sujeto poético situado desde estas coordenadas. No obstante, durante buena parte del siglo veinte, la obra poética e intelectual rokhiana fue marginada y olvidada en el campo cultural chileno y latinoamericano. No es hasta finales del siglo veinte y principios del presente que los análisis literarios y la crítica cultural reconocen la amplitud interpretativa, la heterogeneidad y la apertura multidisciplinaria de la obra rokhiana. Los estudios poéticos de este siglo veintiuno han podido atisbar la vigencia así como la pertinencia política del legado de Pablo de Rokha. En nuestros días y desde una

óptica que privilegia la conciencia crítica, el cuestionamiento político y el derribamiento de las estructuras y paradigmas de las instituciones del poder, la obra poética de Pablo de Rokha ha pasado a formar parte del canon literario de la transgresión creativa y política de América Latina. Coincidimos con Cristián Geisse Navarro cuando destaca que, a pesar de la postergación, la obra de Pablo de Rokha ya está indiscutiblemente canonizada⁶⁴². Asimismo, concordamos con Geisse Navarro cuando reconoce que el campo de lucha que fue el campo literario chileno y latinoamericano y el proceso de invisibilidad y silenciamiento al cual fue sometido De Rokha han sido factores cruciales para que esta producción poética sea considerada como un referente ineludible y enriquecedor para la comprensión cabal del desarrollo de la poesía latinoamericana.

La poesía es el eje predominante en la obra de Pablo de Rokha. Escribió más de treinta poemarios en el transcurso de 1916 a 1968. Igualmente, posee una obra ensayística abundante y compleja que justo en 2014 ha empezado a ser divulgada⁶⁴³. Publicó numerosos artículos en periódicos y revistas. Además, dirigió la revista *Multitud* por más de veinte años y mantuvo la Editorial Multitud como un bastión de la contracultura chilena. Todas estas facetas creativas de Pablo de Rokha ameritan seguir siendo releídas, estudiadas y reivindicadas porque de ahí se desprende un

⁶⁴² Cristián Geisse Navarro, “Algunos aspectos del posicionamiento de Pablo de Rokha en el campo literario chileno”, *Analecta*, año 11, n. 3, 2009, pp. 31.

⁶⁴³ La primera selección de la obra ensayística y periodística de Pablo de Rokha fue hecha por Daniel Rozas, *Pablo de Rokha y la revista Multitud. Literatura, política, cartas y discursos*, Santiago, Das Kapital Ediciones, 2014. Antes de esta publicación, era imposible conseguir los ensayos y artículos de De Rokha. Este paso inicial revela el trabajo que falta por hacer en el estudio del desarrollo del pensamiento estético y político de Pablo de Rokha.

cuestionamiento crítico ante la historia, la sociedad, la política y los cambios culturales que nos subrayan su absoluta vigencia. Los posicionamientos ideológicos, teóricos y creativos de la poesía rokhiana ante las profundas crisis económicas y transformaciones políticas del siglo veinte manifiestan indiscutiblemente la pertinencia y validez del legado rokhiano en la época actual en donde se replican con vehemencia las injusticias de un sistema dominado por la lógica del capital.

Es posible identificar tres periodos poéticos en la obra rokhiana. El primero va de 1917 hasta 1929, el segundo transcurre de 1930 hasta 1950 y el tercero de 1951 hasta 1968. En este trabajo, decidimos limitarnos al estudio de los poemarios *U* y *Carta magna de América*. *U* pertenece al primer periodo poético del autor y *Carta magna de América* se sitúa al final del segundo periodo poético. Este primer periodo coincide con la implantación y adaptación de la modernidad en América Latina y con el surgimiento de los movimientos artísticos y poéticos de vanguardia. Si bien el poeta abogó para que no se le identificara con ninguna tendencia literaria, la poesía del primer periodo rokhiano es claramente de corte vanguardista. Afirmamos que las innovaciones, las experimentaciones y los procedimientos lingüísticos en esta poesía rokhiana sitúan al autor de *U* junto con los escritores y poetas que renovaron decisivamente el lenguaje poético de la poesía latinoamericana. Luego, en el segundo periodo poético, De Rokha se sumergió de lleno en los procesos políticos y volcó su atención hacia los devenires culturales, sociales americanistas e internacionales que se sucedieron entre 1930 a 1950. En este periodo, Pablo de Rokha ha asimilado los avances poéticos producidos por su primera vanguardia y se ha convertido en una voz comprometida con la lucha política y

con otorgarle a América nuevos espacios poéticos de convivencia. *Carta magna de América* expresa ya una nueva comprensión y reprobación de la reorganización de la política internacional efectuada al finalizar la Segunda Guerra Mundial. En el tercer periodo poético, la voz poética rokhiana termina siendo la voz de un macho anciano frente al fin de la existencia y a la caducidad de los modelos poéticos y artísticos con los cuales compuso su obra poética. No analizamos ningún poemario del último periodo poético rokhiano debido a que rebasan los límites de nuestro estudio.

El primer capítulo del trabajo giró en torno al panorama histórico amplio, entiéndase los acontecimientos y procesos políticos, económicos y sociales de Chile, del continente americano y los sucesos a escala mundial en donde estaba localizado Pablo de Rokha como escritor, intelectual y figura pública. En primera instancia, cubrió la implantación y el apogeo de la modernidad en América y Chile hasta 1930, fecha en la que la obra rokhiana pasa a adquirir un compromiso político abierto. Luego, el capítulo indagó en los sucesos históricos, culturales y económicos que van de 1930 a 1950. Estos años son los límites del segundo periodo de la obra poética rokhiana. El repaso histórico y contextual nos permitió leer con mayor detenimiento los poemarios seleccionados y adentrarnos más certeramente en sus propuestas poéticas y poder relacionarlos con los fenómenos culturales, sociales y políticos que les ofrecen legibilidad.

En el segundo capítulo recorrimos la biografía de Pablo de Rokha y nos percatamos de que él no hacía distinción entre su vida y su poesía. Las concebía como indisociables una de la otra. La poesía era su vida. Observamos, también, que el poeta utilizó su vida para armar su poesía. Desde el principio, la vida de De Rokha estuvo llena

de inclemencias y dificultades. El poeta se percibió forjado por los problemas que tuvo que afrontar como si fueran balazos y hachazos que luego se plasmarían en su obra para darle sentido a su poética. Por otro lado, los contextos personales moldearon a una especie de poeta en guerra que trasmuta las marcas, los golpes de la vida y la marginación sufrida en palabras para componer sus poemas. Sin conocer estos detalles, adentrarse en la poesía rokhiana resultaría más difícil. Además, le infieren sentido y comprensión a la voz poética de los poemas de *U* y *Carta magna de América* porque forman parte de los contextos en los cuales se enuncian y se hacen patentes o reconocibles en los enunciados de la voz poética. Además, el capítulo exploró los escenarios culturales, sociales y políticos en los cuales se encuadraron *U* y *Carta magna de América*.

En el capítulo titulado **En una sola voz vanguardia y revolución: la obra rokhiana** repasamos el legado rokhiano y lo dividimos según las fechas en las cuales dividimos su producción poética. El primero comprende de 1916 a 1929. El segundo va de 1930 hasta 1950 y el último de 1951 a 1968. Las tres secciones recorren la extensa bibliografía rokhiana. Se desprende de su obra que el poeta esgrimió su poesía como un instrumento cultural y político para situarse y superar las dificultades y conflictos de su momento histórico y en su campo literario. Creímos útil subdividir la primera y la segunda sección de este capítulo para abordar la evolución de las literaturas de vanguardia y considerar su paso para transformarse en un elemento central en el despliegue de los movimientos políticos revolucionarios de envergadura internacional. Pudimos vincular las propuestas poéticas rokhianas con las vanguardias literarias de la década del diez y el veinte al mismo tiempo que iluminó la comprensión de los

posicionamientos ideológicos de la poesía rokhiana entre las década del treinta al cuarenta.

Con la lectura y el análisis de los poemarios del primer periodo, pudimos remarcar que, desde temprano, en la poesía rokhiana, la voz poética busca la ruptura con el pasado y aspira a una expresión propia y sin intermediarios. La poesía fue el instrumento que el poeta ha utilizado para reclamar su espacio en el debate cultural y político. El surgimiento de la obra de manera orgánica o simbiótica con su tiempo y su sociedad pone al descubierto su sistema cultural y su historicidad. Al examinar las vanguardias chilenas, latinoamericanas y chilenas e inquirir sobre el papel que desempeñó la poesía rokhiana en los movimientos de la primera vanguardia literaria, pudimos notar que a principios del siglo veinte, los fenómenos históricos, políticos, sociales e ideológicos se trasladaron de lleno al terreno de la creación y las artes. Estos repercutieron de manera decisiva en las corrientes artísticas internacionales como lo fue la vanguardia, la tendencia más emblemática de esa época en la cultura occidental. Para penetrar en el poemario *U*, abordamos los movimientos poéticos de vanguardia como una corriente de carácter internacional que mantuvo uno de sus motores primordiales en Europa, específicamente en Francia. Examinamos la lógica de ruptura radical de este movimiento entendiéndola como réplica de la dinámica del progreso del mundo moderno.

Con la lectura y el análisis de los poemarios del segundo periodo y al vincularlos con el desarrollo de los movimientos de vanguardia luego de la década del treinta, se constata la transición de Pablo de Rokha hacia la vanguardia poética revolucionaria. La

vanguardia política revolucionaria no negó los avances y progresos creativos de las décadas anteriores pero clamaba por un cambio radical en la sociedad, la política, la cultura y el destino del continente americano. La vanguardia poética revolucionaria fue un fenómeno global que tuvo sus manifestaciones tanto en Europa como en América. Es decir que luego de la primera vanguardia, los movimientos de vanguardia europeos y americanos se sublevaron contra un sistema cultural y económico que, una vez acabado el furor de los ismos, los había integrado a la lógica del mercado y del capital. Pablo de Rokha se sumó a esta tendencia que buscaba revivir la revolución tras la revolución para que su expresión poética no perdiera su individualidad ni su carácter crítico. En cuanto al tercer periodo poético de la obra rokhiana, decidimos centrarnos en repasar su producción poética y no la vinculamos con los movimientos literarios ni culturales con los que guarda relación ya que el enfoque de nuestra tesis se centra en el estudio y análisis de obras del primer y segundo periodo poético rokhiano.

En el análisis y estudio de *U*, la voz poética que leímos fue entendida como una voz de vanguardia pero expresada de forma individual. No obstante, esta voz adquiere su significación, comprensión y vigencia en su contextualización precisa y de cara al otro. La expresión de la voz es discurso, texto emitido desde unas coordenadas específicas. El sujeto poético reinventa su lenguaje en estrecha relación con el prójimo en comunidad con el cual construye su sociedad y garantiza la comunicación de su nueva poesía. Hemos insistido en el trabajo que los poemas de *U* son la redefinición, la re-expresión, la reacción, la crítica, la articulación, la conquista o la reconquista de un nuevo lenguaje en forma de imágenes verbales. Este nuevo lenguaje (o reconquista de lo mal

nombrado) es el producto de la conciencia crítica a nivel social, como a su vez, es conciencia crítica a nivel lingüístico y del signo poético. El sujeto poético habla con vocación de ruptura. Así, el hablante lírico en estos poemas es voluntad de ruptura de un lenguaje que considera caduco y no lo contiene adecuadamente. Es, de igual manera, voluntad de ruptura con el aparato político, cultural, social y económico burgués capitalista del mundo moderno que lo margina e intenta callarlo. *U* es revolución por partida doble, revolución de la acción político-social y revolución de la acción poética. Corroboramos en nuestro análisis que visto el poemario como *acte de parole* performativo, donde decir es hacer con las palabras, la acción de ruptura con el aparato socio-cultural y la acción de ruptura a nivel de la estructura del lenguaje y del símbolo poético coinciden e interaccionan con el discurso de la voz poética para crear lo que he denominado la praxis lingüística de vanguardia. Podemos apreciar la ecuación de la praxis lingüística de vanguardia cuando consideramos al poemario *U* como un todo que desarrolla un sistema cuyas partes pueden relacionarse o contraponerse. Cuando vemos el poemario de forma integral es posible vincularlo a sus condiciones de enunciación.

Dejamos claro que las imágenes en los poemas no reflejan el mundo como simple espejo. Las imágenes poéticas rokhianas lo refractan o *crean el universo a la manera formidable de los espejos despedazados*, como bien dijera la voz poética en el poema “1”. Las imágenes del mundo contienen a la voz poética porque ella crea (o reconquista) su mundo al nombrarlo (o renombrarlo). De esta forma, es evidente que la voz poética se siente desfallecer al darse cuenta de la degradación y los vicios del mundo moderno que ha logrado renombrar o reconquistar. Ante el dolor y la tragedia de la modernidad

chilena y latinoamericana, el nuevo lenguaje, o el lenguaje refundado en la poesía mediante la praxis lingüística de vanguardia le permite a la voz poética reafirmarse en su individualidad e inventar su utopía, soñar con su lugar ilusionado para superar los males del mundo moderno y así alcanzar su felicidad ansiada.

Por otra parte, *Carta magna de América* es una obra poética de corte político. La voz poética ha integrado los procederes poéticos surgidos en la primera vanguardia de principios de siglo pero ha ingresado a lo que hemos denominado la vanguardia poética revolucionaria. La vanguardia poética revolucionaria surgió del desgaste expresivo de la primera vanguardia y del colapso del sistema económico de los años treinta. A través de su poesía y de su actividad intelectual, el poeta se ha alineado a los sectores más radicales de la izquierda latinoamericana y propulsa la eliminación total de la estructura capitalista burguesa para edificar un modelo nuevo de convivencia y expresión basado en las características propias de los lugares y las condiciones en donde surge la expresión poética. Asimismo, el poemario *Carta magna de América* está enmarcado en los cambios de paradigmas que se efectuaron luego de que se pusiera fin a la Segunda Guerra Mundial. Esta obra participa de la debilitación del dominio del paradigma temporal como la coordenada principal de las inscripciones del ser humano sobre el mundo. El poemario rokhiano refleja la transformación del paradigma espacial como elemento esencial para las representaciones de los acontecimientos del ser humano sobre el mundo. Por tal razón, nos enfocamos en la relación que se establece entre la poética rokhiana y la creación de poética de los espacios americanos teniendo en cuenta la geocrítica como modelo de análisis literario y de interpretación cultural.

Carta magna de América es un poemario político en el cual están definidas las opciones ideológicas del sujeto poético. Sin embargo, tal como pudimos constatar en el análisis, rebasa por mucho ser sólo conciencia de sus opciones políticas porque está articulada dentro de un sistema de sistemas semiótico más abarcador que permite descubrir los procesos políticos, sociales y culturales de su época. El sujeto poético de *Carta magna de América* es conciencia de sus referencias de producción y autoconciencia de su acto de enunciación poética. Al mismo tiempo, ese sujeto poético es creador de sus espacios y de los mapas de esos espacios creados. Podemos concluir que *Carta magna de América* crea, refunde o reconquista América a partir de la articulación de una cartografía poética de los espacios humanos de ese continente. Para que esto fuera posible, la voz poética debió adentrarse en un viaje por la geografía humana americana. Tuvo también que reconocer la multiplicidad de miradas sobre el mundo para así re-expresar y poder representar las prácticas culturales que el paso de la modernidad había echado a un lado.

Para el trabajo, realizamos una investigación exhaustiva con la cual establecimos y organizamos la bibliografía más completa, hasta el momento, de las obras de Pablo de Rokha. También, la investigación que llevamos a cabo nos facultó para constituir el corpus de las obras, libros, artículos, tesis, trabajos, estudios y congresos consagrados a Pablo de Rokha y a su obra. Consideramos, de la misma forma, que es el más completo hasta la fecha. En la bibliografía incluimos una sección dedicada a los estudios sobre la vanguardia y a los análisis sobre la modernidad. Añadimos también una sección sobre la bibliografía geocrítica. Los estudios geocríticos están proliferando rápidamente y, de

seguro, esta sección tendrá que ser revisada para añadirle nuevas referencias. En esta sección bibliográfica, incluimos los aportes que han sido fundamentales para el surgimiento e implantación de los estudios geocríticos. Nuestro trabajo contiene un apéndice donde se pueden consultar las referencias de la totalidad de los libros publicados de Pablo de Rokha. En el listado de libros y poemas de Pablo de Rokha se encuentra la totalidad de los poemas publicados por Pablo de Rokha. Se incluyeron los poemas publicados en revistas, periódicos y antologías. También se integraron los poemas que el autor dejó inéditos y que se publicaron después de su muerte. Debido al difícil acceso, no fue posible hacer una lista completa de los ensayos y artículos rokhianos. En el anexo, se incluyeron imágenes de las portadas y las primeras páginas de *U y Arenga sobre el arte*. De *Arenga sobre el arte*, hay imágenes de las primeras páginas de *3 poemas por Pablo de Rokha* y del índice de la obra. Además, el anexo contiene imágenes de las primeras páginas de *Antología 1916-1953*. De esta antología, hay imágenes de las primeras páginas de la sección correspondiente de *Carta magna de América* y del índice de las obras incluidas. El siglo veinte chileno no hubiese sido lo mismo sin Pablo de Rokha y su monumentalidad creativa y su innovación poética. Con este trabajo, esperamos aportar nuevas perspectivas para la comprensión del inmenso legado creativo rokhiano.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

VIII.1. OBRAS DE PABLO DE ROKHA

VIII.1.a. Poesía

- Versos de infancia*, en Juan Agustín ARAYA (Óscar SEGURA CASTRO) y Julio MOLINA NUÑEZ (antólogos): *Selva Lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*, Santiago de Chile, Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917; edición facsimilar, LOM Ediciones, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, 1995.
- Sátira*, Santiago de Chile, 1918; *Pablo de Rokha: 'Grande' y 'Temible'*, edición facsimilar, prólogo de René de COSTA, Editorial América del Sur, 1985.
- El folletín del diablo*, en *Claridad, Revista de la Federación de Estudiantes de Chile*, 1920; en Armando DONOSO: *Nuestros poetas, antología chilena moderna*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1924.
- Los gemidos*, Santiago de Chile, Editorial Cóndor, 1922; LOM Ediciones, 1994.
- Cosmogonía*, en *Dínamo, Agonal, Zig-Zag y Nuevos Rumbos*, entre 1925 y 1927, fechados en 1925; recopilados en *Antología 1916-1953*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1954.
- U*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926; LOM Ediciones, 2001.
- Satanás*, Santiago de Chile, Klog, 1927; Fundación Pablo de Rokha, 2010.
- Suramérica*, Santiago de Chile, 1927.
- Ecuación, canto de la fórmula estética*, Santiago de Chile, Klog, 1929.
- Escritura de Raimundo Contreras*, Santiago de Chile, Klog, 1929; Editorial Orbe, 1966; introducción de John F. GARGANIO, Medellín, Ediciones Otras Palabras, 1991; con "Canto de vendaval" por Volodia TEITELBOIM, prólogo de Eugenia BRITO, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999; Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Los poemas accidentales*, en Eduardo ANGUITA, Volodia TEITELBOIM: *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935; publicado como *El canto de hoy*, en *Antología 1916-1953*, Editorial Multitud, 1954.
- Canto de trinchera*, en *Cuadernos de Literatura Proletaria*, Santiago de Chile, Editorial Walton, 1933.
- Jesucristo*, Santiago de Chile, Editorial Agrícola, 1933; Editorial Antares, 1936.
- Los 13*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1935.
- Romancero proletario*, en *La Opinión*, junio-diciembre 1936.
- Oda a la memoria de Gorki*, Santiago de Chile, Editorial Antares, 1936; México, Editorial Tonatiuh, 1945.

Moisés, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1937.
Gran temperatura, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.
Imprecación a la bestia fascista, en *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Santiago de Chile, Panorama, 1937; *España: 1936, antología de la solidaridad chilena*, LOM Ediciones, 1996.
Cinco cantos rojos, Santiago de Chile, Esperanto, 1938.
 “Epopéya del individuo”, *Multitud*, 1939.
 “Requisitoria y abominación popular del falso profeta”, *Multitud*, 1942; como *Enjuiciamiento y abominación popular del falso profeta*, en *Antología 1916-1953*, Editorial Multitud, 1954.
Morfología del espanto, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1942.
Canto al Ejército Rojo, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1944; México, Editorial Sudamericana, 1944; Bogotá, *Espiral*, 1945.
Los poemas continentales, en *Repertorio Americano y Tricolor*, 1945.
3 poemas por Pablo de Rokha: “Lenguaje del continente”, “El llanto de los llantos”, “Carta magna de Chile”, en *Arenga sobre el arte*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1949; como *Carta magna de América*, en *Antología 1916-1953*, Editorial Multitud, 1954.
Fusiles de Sangre, en *Democracia*, 1950.
 “Funeral por los héroes y los mártires de Corea”, *Multitud*, 1950.
 “Lamento en piedra”, *Multitud*, 1952.
Fuego negro, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1953; revisado en *Antología 1916-1953*, Editorial Multitud, 1954.
Arte grande o ejército del realismo, con “Gran marcha heroica”, “Monumento funerario a Stalin”, “Discurso-poema de adiós a las delegaciones”, “Emplazamiento por asesinato a Yanquilandia”, *Multitud*, 1953; con “Escrito mayor”, “Grano de pólvora a una cigarra”, en *Antología 1916-1953*, Editorial Multitud, 1954.
 “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile (ensueño del infierno)” *Multitud*, 1953.
 “Tres poemas de *Epopéya del universo*”, *Multitud*, 1954.
Idioma del mundo, prólogo de Juan de LUIGI, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1958; Das Kapital Ediciones, 2010.
Genio del Pueblo, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1960.
Acero de invierno, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1961; Tinta Roja, 2001.
Oda a Cuba, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1963.
 “Canto de fuego a China Popular”, “La gran comuna”, *Multitud*, 1963.
China roja, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1964; *Revista Mundial de Poesía de Pekín*, 1964.
Estilo de masas, Santiago de Chile, Prensa Latinoamericana, 1965.

Tercetos dantescos a Casiano Basualto, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1966.

“Los borrachos dionisiacos”, en *Boletín de la Universidad de Chile*, 1966.

“La hoja caída” *Árbol de Letras*, n. 6, mayo 1968, p. 53.

VIII.1.b. Ensayos, artículos, diatribas y cartas

Heroísmo sin alegría, Santiago de Chile, Klog, 1927; en Susana SANTOS: *Homenaje a Pablo de Rokha; inéditos, reedición y estudios críticos*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1995, pp. 33-58.

“Esquema del poderío”, *Atenea*, n. 88, junio 1932, pp. 312-316.

126 artículos, *La Opinión*, 1932-1938; entre los artículos se encuentran “Pablo Neruda, poeta a la moda”, 1932, “Neruda y Cía.”, 1932, “El artista, la revolución y la era moderna”, 1932, “Imperialismo capitalista”, 1932, “La cultura capitalista”, 1932, “Introducción a la crítica”, 1933. “Epitafio a Neruda”, 1933 y “Esquema del plagiario”, 1934.

“Arquitectura de la vida dispersa”, *Atenea*, n. 106, abril 1934, pp. 206-209.

Carta al poeta Vicente Huidobro, en *La Opinión*, 23 de junio de 1935.

Carta a José Ortega y Gasset, Santiago de Chile, Imprenta Siglo XX, 1935.

“Estimativa y método”, en Eduardo ANGUITA, Volodia TEITELBOIM: *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935.

“Exaltación del hombre mediocre”, *Multitud*, 1939.

“Teoría de la diatriba y exégesis del humor, el sarcasmo, la sátira, el panfleto y lo pornográfico”, *Multitud*, 1940.

“Tragedia del artista contemporáneo”, *Multitud*, 1940.

“El destino de la América del Sur”, *Multitud*, 1940.

“Teoría del arte proletario”, en *Morfología del espanto*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1942.

“Los pequeños e inmensos valles”, *En viaje*, n. 120, octubre 1943, pp. 71-72.

Interpretación dialéctica de América; los cinco estilos del Pacífico: Chile, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Buenos Aires, Ediciones Libertad, 1947.

Arenga sobre el arte, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1949.

“Un libro y un pueblo contra el nazi-fascismo”, *Multitud*, 1950.

“Winettgonía”, en Winétt de ROKHA: *Suma y destino*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1951.

“Teoría del realismo”, *Multitud*, 1952.

“Rectificación-ratificación y autocrítica”, Santiago de Chile, 1954.

“Epopeya del Universo. Maldición por erosión territorial de la República”, *Occidente*, vol. X, n. 100, agosto-octubre 1954, pp. 128-130.

Neruda y yo, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1955; Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2007.

Carta perdida a Carlos de Rokha, Santiago de Chile, junio-julio de 1965.

Mundo a mundo: Francia. Estadio primero, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1966.

La palabra tremenda, prólogo de Juan Antonio MASSONE.

VIII.1.c. Prólogos

“Prólogo del prólogo”, en *Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile 1910-1943*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1943.

“Prólogo”, en Winétt de ROKHA: *Orinomancia*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1943.

“Prólogo a una amiga”, en *Arenga sobre el arte*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1949.

“Prólogo: diálogo a la manera de Sócrates”, en *Neruda y yo*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1955.

“Prólogo póstumo a *Genio del pueblo*”, en *Genio del pueblo*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1960.

“La gran apoteosis”, prólogo a Eduardo TAIBO SQUELLA: *Diario de un guerrillero*, Santiago de Chile, Talleres Gráficos Aleph, 1967.

VIII.1.d. Como editor

Numen, 1920.

Dínamo, 1922-1925.

Principios, 1938.

Multitud. Revista del pueblo y la alta cultura, 1939-1963.

Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile 1910-1941, *Multitud*, 1942; vuelto a publicar como *Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile 1910-1943*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1943; LOM Ediciones 2002.

El valle pierde su atmósfera, de Winétt de ROKHA, en Pablo de ROKHA: *Arenga sobre el arte*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1949.

Suma y destino, antología de los poemarios *Cantoral*, *Orinomancia* y *El valle pierde su atmósfera*, de Winétt de ROKHA, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1951.

VIII.1.e. Registros sonoros

“Demonio a caballo”, grabación para la Biblioteca del Congreso de EE. UU., 1944.

“Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile” y “Canto del macho anciano”, la grabación de estos dos poemas se incluyó en *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile. Canto del macho anciano*, Editorial Universitaria, 1965.

VIII.1.f. Póstuma

Mis grandes poemas, preparada por Pablo de ROKHA, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1969.

“Presentación a Violeta Parra” (poema), en Violeta PARRA: *Décimas: autobiografía en versos chilenos*, presentación conjunta con Nicanor PARRA y Pablo NERUDA, Santiago de Chile, Editorial Pomaire, 1970.

El amigo piedra. Autobiografía, contiene “Retrato de mi padre” epílogo de Lukó de ROKHA, edición y prólogo de Naín NÓMEZ, Santiago de Chile, Pehuén, 1990.

“Sandra de Rokha”, en Manuel JOFRÉ: “El último poema póstumo e inédito de Pablo de Rokha”, *Atenea*, n. 471, enero-junio 1995, p.216.

“Sonetos del amor perdido”, en Susana SANTOS: *Homenaje a Pablo de Rokha; inéditos, reedición y estudios críticos*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1995.

Pablo de Rokha. Obras inéditas, presentación de Naín NÓMEZ, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999.

Fuego negro: Poética. Facsimilares: con “Introducción polémica a la estética de Pablo de Rokha”, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, 2000.

VIII.1.g. Antologías

VIII.1.g.i. Monográficas

Antología 1916-1953, preparada por Pablo de ROKHA, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1954.

Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile. Canto del macho anciano, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965; con prólogo de Naín NÓMEZ, 1998; con Paulina CORNEJO, “Bibliografía selecta de Pablo de Rokha”, 2002, pp. 89-98.

Poemas rimados o asonantados 1916-1958, edición de Luis SÁNCHEZ LATORRE, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1966.

Antología de Pablo de Rokha, *Atenea*, n. 421-422, julio-dic. 1968, pp. 251-313.

La dinamita y la flor, antología y homenaje a Pablo de Rokha. *Árbol de Letras*, n. 9, agosto 1968, pp. 88-89.

- Mis grandes poemas*, preparada por Pablo de ROKHA, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1969.
- Antología poética de Pablo de Rokha*, selección de Jorge ROMÁN-LAGUNAS, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1972.
- Pablo de Rokha contra Neruda*, prólogo y selección de Diego ARENAS, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1978.
- Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile, antología*, prólogo “Pablo de Rokha, trayectoria de una soledad” de Carlos DROGUETT, La Habana, Casa de las Américas, 1986.
- Nueva antología*, selección y prólogo de Naín NÓMEZ, Santiago de Chile, Editorial Sinfronteras, 1987.
- La épica social americana, Casa de las Américas*, separata n. 14, 1987.
- Pablo de Rokha. Antología*, edición de Rita GNUTZMANN, Madrid, Visor Libros, 1992.
- Antología poética, Pablo de Rokha*, a cargo de Naín NÓMEZ, Caracas, Pequeña Venecia, 1993.
- Breviario Oceanía de Valparaíso / Pablo de Rokha*, en conmemoración del centenario del nacimiento del poeta, a cargo de Adolfo de NORDENFLYCHT, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 1994.
- Epopeya del fuego*, prólogo y notas de Naín NÓMEZ, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995.
- Siempre escrito en el agua: antología*, Santiago de Chile LOM Ediciones, 1998.
- Epopea dei cibi e delle bevande del Cile*, traducción al italiano de Jaime RIERA REHREN, Alessandria, Edizioni, dell’Orso, 1999.
- Pablo de Rokha, antología*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000.
- Canto del macho anciano y otros poemas*, selección, prólogo y notas de Naín NÓMEZ, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Pablo de Rokha en breve*, selección de Naín NÓMEZ, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 2001.
- La Complainte du vieux male*, Paris, La Lettre Volée, 2004.
- Antología rokhiana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 2010.
- Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile*, con recetas típicas chilenas a cargo del chef Juan Pablo MELLADO, prólogo de Raúl ZURITA, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Escrito en piedra*, a cargo de Naín NÓMEZ, Talca, Universidad de Talca, 2013.
- Pablo de Rokha y la revista Multitud. Literatura, política, cartas y discursos*, selección de ensayos, artículos y prólogo por Daniel ROZAS, Santiago, Das Kapital Ediciones, 2014.

VIII.1.g.ii. Colectivas

- Selva Lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*, al cuidado de Juan Agustín ARAYA (O. SEGURA CASTRO) y Julio MOLINA NÚÑEZ, Santiago de Chile, Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917; edición facsimilar, LOM Ediciones, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, 1995.
- Nuestros poetas, antología chilena moderna*, a cargo de Armando DONOSO, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1924.
- Índice de la nueva poesía americana*, prólogo y selección de Alberto HIDALGO, Vicente HUIDOBRO y Jorge Luis BORGES, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Poetas jóvenes de América (exposición)*, compilada por Alberto GUILLÉN, Madrid, Editorial Aguilar, 1930.
- La poesía chilena moderna, antología*, a cargo de Rubén AZÓCAR, Santiago de Chile, Ediciones del Pacífico Sur, 1931.
- Cuadernos de Literatura Proletaria*, editada por Julio WALTON, Santiago de Chile, Editorial Walton, 1933.
- Antología de poesía chilena nueva*, preparada por Eduardo ANGUITA y Volodia TEITELBOIM, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935; LOM Ediciones, 2001.
- Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Santiago de Chile, Panorama, 1937; *España: 1936, antología de la solidaridad chilena*, segunda edición, LOM Ediciones, 1996.
- Índice de la poesía chilena contemporánea*, a cargo de Hernán del SOLAR, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.
- Exposición de la poesía chilena*, selección de Carlos POBLETE, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941.
- Anthology of Contemporary Latin American Poetry*, por Dudley FITTS, Norfolk, New Directions, 1942.
- 12 Spanish American Poets*, por H. R. HAYS, New Haven, Yale University Press, 1943.
- War Poems of the United Nations*, por Joy DAVIDMAN, New York, Dial Press, 1943.
- Poetas chilenos 1557-1944*, a cargo de Carlos René CORREA, Santiago de Chile, Editorial La Salle, 1944.
- Poetas chilenos contemporáneos, breve antología*, compilada por Alfredo LEFEBVRE, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1945.
- Antología de poesía chilena*, compilada por Sergio ATRIA, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1946.

- Antología crítica de la nueva poesía chilena*, a cargo de Jorge ELLIOT, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1957; LOM Ediciones, 2002.
- Antología de la poesía hispanoamericana*, a cargo de Francisco GARFIAS y Ginés de ALBAREDA, diez tomos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1957.
- Doce poetas chilenos*, a cargo de Antonio de UNDURRAGA, Montevideo, Impresora Libertad, 1958.
- Atlas de la poesía de Chile 1900-1957*, selección de Antonio de UNDURRAGA, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1958.
- Antología de la poesía hispanoamericana*, compilación de Alberto BAEZA FLORES Buenos Aires, Editorial Tirso, 1959.
- Antología de la poesía social de Chile*, a cargo de Luis Enrique DÉLANO y Edmundo PALACIOS, Santiago de Chile, Austral, 1962.
- Antología de la poesía chilena contemporánea*, a cargo de Roque Esteban SCARPA y Hugo MONTES, Madrid, Editorial Gredos, 1968.
- Antología de poesía chilena (siglos XVI al XX)*, por José Miguel MÉNDEZ SENDER, Barcelona, Editorial Bruguera, 1969.
- Antología de poesía chilena contemporánea*, a cargo de Alfonso CALDERÓN, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.
- Poesía social del siglo XX: España e Hispanoamérica*, compilada por Carlos ALTAMIRANO, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Poesía lírica del siglo XX: España e Hispanoamérica*, a cargo de Luciana DAELLI, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
- Poesía chilena*, compilada por Jaime CONCHA, Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Antología de la poesía latinoamericana 1950-1970*, compilada por Stefan BACIU, Albany, State University of New York Press, 1974.
- Siete poetas chilenos*, Lima, Ruray, 1979.
- Poesía chilena I*, a cargo de Alfonso CALDERÓN, Santiago de Chile, Pehuén, 1988.
- Poesía chilena contemporánea; breve antología crítica*, a cargo de Naín NÓMEZ, Santiago de Chile, México, Andrés Bello y Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, dos tomos, preparada por Guillermo SUCRE, Caracas, Monte Ávila, 1993.
- Breve antología poética ferroviaria*, compilada por Patricio WESTPHALT, Santiago de Chile, Merval, 1995.
- The Invisible Presence: Sixteen Poets of Spanish America*, cargo de Ludwig ZELLER, Buffalo, Mosaic, 1996.
- Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, a cargo de Mihai GRÜNFELD, Madrid, Hiperión, 1997.

- Antología de la poesía española e hispanoamericana*, a cargo de Melquíades PRIETO SANTIAGO, Madrid, Edaf, 2000.
- Pensando en Bolivia: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha*, a cargo de Mariano BAPTISTA GUMUCIO, La Paz, Anthropos, 2000.
- Antología crítica de la poesía chilena*, tres tomos, a cargo de Naín NÓMEZ, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1996-2002.
- Prisma: Antología poética de la vanguardia hispanoamericana*, compilada por Hugo GUTIÉRREZ VEGA, México, Alfaguara, 2003.
- Antología de la poesía cósmica chilena*, recopilada por Fredo ARIAS de la CANAL, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2004.
- Oxford Book of Latin America Poetry: A Bilingual Anthology*, preparada por Cecilia VICUÑA y Ernesto LIVON-GROSMAN, contiene “Canto del macho anciano” traducido al inglés por Molly WEIGEL, Oxford, Oxford University Press, 2009.

VIII.2. SOBRE PABLO DE ROKHA

- ABELENDA, Ana: "Pablo de Rokha: Quijote y Sancho, poeta", *Nuestro Tiempo*, n. 555, septiembre de 2000, pp. 46-51.
- ACEVEDO, Pablo: "El embrión cósmico de Pablo de Rokha", *Anales de literatura Hispanoamericana*, n. 34, 2005, pp. 159-178.
- ALCALDE, Alfonso: "El otro Pablo de Rokha", *Diario El Sur*, 29 de enero de 1985.
- ARCOS, Juan: "Dos poetas chilenos: Pablo de Rokha y Vicente Huidobro", *América*, vol. XII, n. 1-2, 1941, pp. 56-63.
- ARENAS, Diego: *Pablo de Rokha contra Neruda*, Buenos Aires, Galerna, 1978.
- ASTUDILLO OLIVARES, Richard: "La caída inminente, historia subjetiva de la catástrofe moderna en *El canto del macho anciano* de Pablo de Rokha", 2006, obtenido en <http://www.letras.s5.com/pr1802061.htm>, consultado el 13/9/2014.
- AZÓCAR, Edith, Elizabeth BÉCKER y Rosa GESTASIO: *Los filósofos antiguos y modernos y lo nacional en la obra de Pablo de Rokha*, tesis presentada en la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1974.
- BAEZA FLORES, Alberto: "Conducta y poesía", *Atenea*, n. 218, 1943, pp. 150-167.
- BANDERAS, Felipe: "La épica social americana de Pablo de Rokha", *Casa de las Américas*, separata n. 14, 1987.
- BARRIENTOS BRADASIC, Óscar: "Pablo de Rokha y William Carlos Williams en Nueva York", *Revista Cinosargo*, 25 de mayo de 2009.
- BERNARDO LIESA, María Pilar y Gabriela ROJAS NÚÑEZ: *El sentimiento trágico de la existencia en "Canto del macho anciano" de Pablo de Rokha*, tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1973.
- BOBADILLA, Rodrigo: "Un mito enorme, equivocado, rupestre. (Dos notas para llegar a Pablo de Rokha)", *Cuarto de Revelado*, n. 1, agosto 2008.
- _____: "Un idioma contra la barbarie. *Idioma del mundo* de Pablo de Rokha", *Grifo*, n. 19, sept. 2010, p. 43.
- BOERO, Mario: "Pablo de Rokha contra la teocracia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 646, abril 2004, pp. 49-58.
- _____: "Poesía, religión y teología en *Jesucristo* de Pablo de Rokha", *Studium*, V. 54, n. 2, 2014, pp. 259-286.
- BRAVO PEZOA, Eduardo: *Rokha, el forjador de mitos*, documental, 2002.
- BRITO, Eugenia: "Prólogo", en *Escritura de Raimundo Contreras*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999, pp. 15-24.
- BRKIC, Neda: "Pablo de Rokha. La ternura y la furia", *Punto Final*, n. 671, 26 de septiembre de 2008.
- BUNSTER, Martín: "Algo más sobre Pablo de Rokha", *Claridad*, 1922.

- CALDERÓN, Alfonso: “Pablo de Rokha”, *Memorias de memoria*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990, pp. 81-86.
- CASSI, Pablo: “El otro Pablo, triste, solitario y final”, *El Trabajo*, 20 de julio de 1994.
- CHAÍN, Fesal: “La actualidad de Pablo de Rokha”, *Revista Lakúma Pusáki*.
- CHÁVEZ, Óscar: “El poeta crucificado y la jauría, estampas heroicas de una gran soledad genial”, *Multitud*, n. 33, enero-marzo 1942, pp. 19-72.
- CODDOU, Marcelo: “Re-actualización de Pablo de Rokha”, *Hispanamérica*, 1988; también en *Veinte estudios sobre la literatura chilena de siglo XX*, Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico, 1989.
- _____: “Un inmenso poeta marginal”, *Araucaria de Chile*, n. 46, 1989, pp. 177-180.
- CONCHA, Jaime: “Vida y obra de Pablo de Rokha, de Fernando Lamberg...”, *Atenea*, vol. XLIII, n., 411, enero-marzo 1966, pp. 269-271.
- CORREA LARRAÍN, Magdalena: “Pablo de Rokha”, *Grandes escritores chilenos*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1989, p. 81.
- COSTA, René de: *Pablo de Rokha: ‘Grande’ y ‘Temible’*, Santiago de Chile, Editorial América del Sur, 1985.
- CRUZ, Cristián: “Pablo de Rokha vivió en San Felipe”, en *Papeles en el claroscuro*, Valparaíso, Ediciones del Gobierno Regional de Valparaíso, 2003, pp. 11-14.
- DAS MORTES, Andy y Luisa de ROKHA: *Pablo de Rokha: epopeya del olvido. La película*, largometraje, 2010.
- DÍAZ, Miguel Ángel: “Premios Nacionales de Literatura: vida y obra de Pablo de Rokha” *Occidente*, vol. XXIX, n. 252, noviembre 1973, pp. 49-57.
- DÍAZ CASANUEVA, Humberto: “Pablo de Rokha”, *Revista ProArte*, 1951.
- _____: “Evocación a Pablo de Rokha”, *Árbol de letras*, 1968. P. 54; aparecido como “El padre violento”, *Atenea*, n. 170, 1968, pp.197-199; “Pablo de Rokha” en Pablo de ROKHA: *Epopeya del fuego*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995.
- DROGUETT, Carlos: “Pablo de Rokha y nuestra literatura”, *Occidente*, vol. XII, n. 107, abril-mayo 1956, pp. 53-54.
- _____: “Pablo de Rokha. Trayectoria de una soledad”, en Pablo de ROKHA: *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile, antología*, La Habana, Casa de las Américas, 1986; *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 313, julio 1976, pp. 100-120.
- ESPINOSA, Ángela Cecilia: “A la sombra de las flores del mal: Pablo de Rokha y *Los gemidos*”, en *El origen de los espacios: género, urbe e ideología en textos vanguardistas de Latinoamérica*, tesis doctoral, University of California, Irvine, 2009, pp.128-165.
- ESPINOSA GUERRA, Julio: “Pablo de Rokha: *Canto del macho anciano y otros poemas*”, *Estafeta del Viento*, n. 4, 2003.

- FERRADA ALARCÓN, Ricardo: “Poesía, (des)borde e intervención de lo real en de Rokha y Neruda”, en *Literatura y Lingüística*, n. 11, 1998, pp. 49-74.
- FERRERO, Mario: *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Sociedad de Escritores de Chile, 1967.
- _____: “Pablo de Rokha y el barroco popular americano”, *Atenea*, n. 418, octubre-diciembre 1967, pp. 247-250.
- _____: “Pablo de Rokha”, *Atenea*, n. 421-422, 1968, pp. 245-249.
- _____: “Cara y sello de Pablo de Rokha”, publicado en *Escritores al trasluz*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, pp. 33-71.
- FILEBO: “‘El Págueme’ en la cuitada vida de Pablo de Rokha”, *Diario Las Últimas Noticias*, Domingo 27 de octubre de 1991.
- FUENTE, José Alberto de la: “Vanguardias: del creacionismo al realismo popular constructivo”, *Revista Universum*, n. 22, vol. 2, 2007, pp. 60-72.
- GALLEGOS DÍAZ, Cristián: “*Escritura de Raimundo Contreras: una aproximación a la semiótica vanguardista de Pablo de Rokha*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 30, julio-octubre 2005, obtenido en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/prokha.html>, consultado el 17/6/2009.
- GARCÍA OLDINI, Fernando: “La estética de Pablo de Rokha” en *Doce escritores hasta el año 1925*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1929.
- _____: “A propósito de Pablo de Rokha”, *Claridad*, 1922, pp. 2-8.
- GEISSE NAVARRO, Cristián: “Algunos aspectos del posicionamiento de Pablo de Rokha en el campo literario chileno”, *Analecta*, vol. III, n. 3, 2009, pp.29-51.
- GNUTZMANN, Rita: “Pablo de Rokha, renovador de la poesía chilena”, en *Pablo de Rokha. Antología*, Madrid, Visor Libros, 1992, pp. 5-15.
- _____: “El arte poética de Pablo de Rokha”, *Alba de América*, vol. 12, n. 22-23, julio 1994, pp. 393-403, también en Gisela FEBEL, *Canto cósmico oder Movimiento Kloaca?*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995.
- _____: “Pablo de Rokha: ‘Raimundo Contreras’, una educación sentimental y poética”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 26, 1997, pp. 461-471.
- GÓMEZ VALDOVINOS, Mauricio: *El pensamiento estético de Pablo de Rokha*, tesis doctoral, Universidad de Playa Ancha 2007.
- _____: “La crítica literaria y la poética de Pablo de Rokha”, en *Cuadernos (Fundación Pablo Neruda)*, n. 61, 2008, pp. 48-53.
- GRANDÓN, Olga: “Poética de Pablo de Rokha: hacia una lírica épica”, *Acta Literaria*, n. 16, 1991, pp. 83-103.
- _____: “Textos de Pablo de Rokha en la revista *Multitud* (1939- 1963)”, *Atenea*, n. 469, enero-junio 1994, pp. 101-114.

- GUZMÁN, Nicomedes: “Escritura de Raimundo Contreras”, *En viaje*, n. 126, 1944, pp. 61-62.
- HAYS, H. R.: “De Rokha”, en *12 Spanish American Poets*, New Haven, Yale University Press, 1943.
- HUASI, Julio: “Pablo de Rokha”, *Casa de las Américas*, 1970, pp. 78-88.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis: “Pablo de Rokha, el desconsuelo de la poesía”, *Revista Lateral*, n. 108, 2003, p. 8.
- JOFRÉ, Manuel: “El último poema póstumo e inédito de Pablo de Rokha”, *Atenea*, n. 471, enero-junio 1995, p. 215.
- LAFOURCADE, Enrique: *Inventario I*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1975.
- LAMBERG, Fernando: *La obra poética de Pablo de Rokha*, tesis doctoral, Universidad de Chile, 1952.
- _____: *Vida y obra de Pablo de Rokha*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1965.
- LAVÍN CERDA, Hernán: “Pablo de Rokha o la epopeya del roto chileno”, *Revista de la Universidad de México*, marzo 1974, pp. 17-24.
- _____: “La poesía de Pablo de Rokha: Chile, entre la epopeya y el cataclismo”, *Cuadernos Americanos*, CCXLVIII, n. 3 mayo-junio 1983, p. 82.
- _____: “Pablo de Rokha o la epopeya del macho anciano”, *Ensayos casi ficticios de lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana*, México, Ediciones del Equilibrista, 1995, pp. 15-48.
- LAVQUEN, Alejandro: “A 80 años de *Los gemidos* de Pablo de Rokha”, *Punto Final*, n. 524, julio de 2002.
- _____: “Pablo de Rokha entre fuegos”, *Punto Final*, n. 578, 15 al 28 de octubre de 2004.
- _____: “120 años del nacimiento de Pablo de Rokha, poeta guerrillero”, *Punto Final*, n. 801, abril de 2014.
- LEAL, Franciso: “Voy a golpear la eternidad con la cacha de mi revólver. Pablo de Rokha: poesía bajo la presión del acontecimiento político”. *Revista Laboratorio*, n. 7, 2012, obtenido en <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/12/voy-a-golpear-la-eternidad-con-la-cacha-de-mi-revolver-pablo-de-rokha-poesia-bajo-la-presion-del-acontecimiento-politico/>, consultado el 29/8/2014.
- _____: “Poéticas animales: sobre el zoológico de los poetas (Neruda/ De Rokha) y un comentario a *Día Quinto* de Manuel Silva Acevedo”, aparecido en, Megumi ANDRADE, Luz Ángela MARTÍNEZ, Alicia SALOMONE, David WALLACE: *Poesía y Diversidades. Lecturas críticas en el Bicentenario*, Santiago, Universidad de Chile, 2012, pp. 73-85.
- _____: “‘Dios ha muerto’ en la poesía de César Vallejo y Pablo de Rokha”, obtenido en el blog *Revista Extramuros*,

- <http://revistaextramuros83.blogspot.com/2010/11/dios-ha-muerto-en-poesia-de-cesar.html>, consultado el, 29/8/2014.
- LIZAMA, Patricio: "Poeta vidente. De Rokha vanguardista", *El Mercurio*, 26 de enero 2002.
- LUIGI, Juan de: "Introducción a *Idioma del mundo*", en Pablo de ROKHA, *Idioma del mundo*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1958.
- _____: "Claves para una poética", *Atenea*, n. 421-422, 1968, pp. 245-249.
- MASSÍS, Mahfud: "En el vértice de una gran obra: *Morfología del espanto*", *Multitud*, n. 42, agosto 1943, p. 3.
- _____: *Los 3*, Buenos Aires, 1944.
- _____: "Canto al ejército rojo", *Atenea*, n. 226, abril 1944, pp. 97-101.
- MATEO del PINO, Ángeles: "Gemidos de animal feroz enamorado. Winétt en Pablo de Rokha", *Hispanérica*, v. 40, n. 118, abril de 2011, pp. 3-19.
- MATUS, Eugenio: "Homenaje a Pablo de Rokha", *Revista Trilce*, n. 14, 1968.
- MAYORGA, Wilfredo: "Charla inédita con Pablo de Rokha", *Árbol de Letras*, n. 9, agosto 1968, p. 94.
- MEZA, Diego: *Pablo de Rokha. El amigo piedra*, documental, 2010.
- MORENO PINAUD, Jorge: "La construcción histórica y poética de lo popular en 'Rotología del poroto' de Pablo de Rokha", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 32, 2006, obtenido en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/prokha.html>, consultado el 13/6/2014.
- MORENO TURNER, Fernando (organizador y moderador): *Jornada Internacional sobre la obra de Pablo de Rokha*, intervienen Juan Antonio REQUENA CERDA: "Idea de poesía en Pablo de Rokha durante el periodo 1922 a 1922", Osvaldo RODRÍGUEZ: "*Fuego Negro*: la rebeldía del poeta contra la muerte", Naín NÓMEZ: "Vanguardismo versus identidad nacional: una lectura de *Los Gemidos* de Pablo de Rokha", Waldo ROJAS: "Pablo de Rokha o el vértigo del monólogo. Reflexiones y pautas al margen de un estudio en curso", Ángeles MATEO del PINO: "Un animal feroz enamorado y una humana Musa. Lectura de *Epitalamio*", Daniel VIVES: "Pablo de Rokha: 'Enigmas y retos poéticos de un comunismo polémico'", Alain SICARD: "Pablo de Rokha: política de una poética", Université de Poitiers, 21 de marzo de 2008.
- MUÑIZ, Pablo: "Pablo de Rokha, poeta del pueblo", *Plural*, n.60, 1976, pp. 21-29.
- MUZAM, Jorge: "Pablo de Rokha: el patriarca olvidado de la poesía sudamericana", obtenido en el blog *Cuadernos de la Ira*, <http://cuadernosdelaira.blogspot.com/2012/12/pablo-de-rokha-el-patriarca-olvidado-de.html>, consultado el 12/6/2014.

- NEGRI, Marisa: "Pablo de Rokha, el hombre que inventó el universo", *Línea Imaginaria*, vol. 2, n. 2, enero de 2000, pp. 26-29.
- NÓMEZ, Naín: "Pablo de Rokha, el tigre que no era de papel", *Literatura Chilena en el Exilio*, n. 11, julio 1979.
- _____: "Chilean Surrealism and Pablo de Rokha", en Luis de MAURA SOBRAL (editor): *Surréalisme périphérique*, actas del coloquio *Portugal, Québec, Amérique Latine: un surréalisme périphérique?*, Montreal, 1984, pp. 193-202.
- _____: *Historia, utopía y producción literaria: dialéctica de lo individual y lo social en Pablo de Rokha*, tesis doctoral en dos tomos, Universidad de Toronto, 1984.
- _____: "Pablo de Rokha y los problemas de la crítica literaria", aparecido en Lucía GUERRA CUNNINGHAM, Juan VILLEGAS: *Tradición y marginalidades, la literatura chilena del siglo XX*, Los Ángeles, Ediciones de la Frontera, 1984.
- _____: "Espíritu del valle", *Revista de Poesía y Crítica*, n. 2-3, 1987.
- _____: *Pablo de Rokha una escritura en movimiento*, Santiago de Chile, Ediciones Documentas, 1988.
- _____: *Pablo de Rokha: historia, utopía y producción literaria*, Ottawa, Girol Books, 1991.
- _____, Manuel JOFRÉ: *Pablo de Rokha y Pablo Neruda, la escritura total*, Santiago de Chile, Ediciones Documentas, Ottawa, Ediciones Cordillera, 1992.
- _____: "Canonización y marginalidad en la poesía chilena: los cien años de olvido, Pablo de Rokha", *Atenea*, n. 470, julio-diciembre 1994, pp. 57-68.
- _____: "Poems 'Y Pablo de Rokha?' 'Carta desde Bellflower'", *Casa de las Américas*, n. 195, 1994, pp. 54-55.
- _____: "Sacralización y marginalidad en la poesía de Chile. Pablo de Rokha: un patriarca olvidado", en *Epopéya del fuego*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995.
- _____: "Vanguardia, canonización y marginalidad en la poesía chilena. El caso de Pablo de Rokha", en Susana SANTOS: *Homenaje a Pablo de Rokha; inéditos, reedición y estudios críticos*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1995.
- _____: "De Rokha, la comida como epopeya de las regiones de Chile", *Patrimonio cultural*, enero 1998, p. 3.
- _____: "Pablo de Rokha, treinta años después", *Rocinante*, noviembre, 1998.
- _____: "Pablo de Rokha, las vanguardias y lo nacional-popular" en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 607-631.
- _____: "Pablo de Rokha y José Ángel Cuevas: de la nostalgia del mundo rural al sujeto de la ciudad marginal", *Alpha*, n. 31, diciembre 2010, pp. 175-194.

- NORDENFLYCHT BRESKY, Adolfo: “Valparaíso, poéticas fundacionales: Gonzalo Rojas, Pablo Neruda, Pablo de Rokha”, *Alpha*, n. 33, 2011, pp. 9-21.
- OUTES-LEÓN, Brais: “Towards an Aesthetics of Repugnance: Ugliness and Blasphemy in Pablo de Rokha’s Los gemidos” NEMLA, St. John Fisher College, Rochester NY, March 15-18, 2012.
- _____: “Una estética ultra-materialista: Cuerpos en descomposición, transgresión y modernidad en Los gemidos (1922) de Pablo de Rokha” LASA, Washington DC, May 29-June 1, 2013.
- PEÑA MUÑOZ, Manuel: “Comidas y bebidas en la poesía de Pablo de Rokha”, *Revista Herencia*, 2012.
- PÉREZ, Floridor: “Soy un país hecho poeta”, *Ercilla*, n. 2968, 28 de octubre de 1994.
- RANGEL LÓPEZ, Asunción del Carmen: “La mirada derrokhiana sobre la ciudad. Algunas consideraciones sobre la poética de Pablo de Rokha”, *Cuadernos del Hipogrifo*, n. 1, marzo 2014, pp. 183-201.
- _____: “El canto: el dios profundo de Pablo de Rokha”, *Káñina*, v. 38, n. 2, 2014, pp. 43-52.
- REQUENA CERDA, Juan Antonio: *Idea de poesía en Pablo de Rokha en el periodo 1922 a 1929*, tesis de máster, Universidad de Chile, 2007.
- _____: “Idea de poesía en Pablo de Rokha en el periodo 1922 a 1929”, *Revista F@ro*, N. 7, 2008, obtenido en <http://web.upla.cl/revistafaro/>, consultado el 17/6/2009.
- REYES PÉREZ, Roberto: *José Vasconcelos contra México, diálogo entre Pablo de Rokha y José Vasconcelos*, 1940.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo: “La controversia poética entre Pablo de Rokha y Pablo Neruda”, en *Ensayos sobre poesía chilena: de Neruda a la poesía nueva*, Roma, Bulzoni, 1994.
- _____ (moderador): *Coloquio-homenaje al poeta Pablo de Rokha*, 23 de mayo de 2008, intervinieron Nain NÓMEZ: “El vanguardismo de Pablo de Rokha y lo nacional popular”, Fernando MORENO TURNER: “Pablo de Rokha y la ficción autobiográfica”, Ángeles MATEO del PINO: “Pablo de Rokha del *Epilatamio* a la *Winettgonía*”, Manuel DÍAZ MARTÍNEZ: “Con Pablo de Rokha: de poeta a poeta”, parte de las actividades de *Jornadas Internacionales de Literatura y Crítica. Minificción Literaria*, celebrado en la Universidad de las Palmas de Gran Canarias del 22 al 24 de mayo de 2008.
- _____: “Machismo y misoginia en poetas de la vanguardia: Gironde, de Rokha, Parra”, en Ángeles MATEO del PINO, Victoria GALVÁN GONZÁLEZ: *A contracultura. Insurrectos, subversivos, insumisos*, Valencia, Aduana Vieja Editorial, 2009, pp. 227-250.

- ROJAS, Gonzalo: "Testimonio sobre Pablo de Rokha", *Revista Iberoamericana*, v. 106-107, enero-junio 1979, p. 101.
- ROKHA, Lukó de: "Retrato de mi padre", en Pablo de ROKHA, *El amigo piedra*, Santiago de Chile, Pehuén, 1990.
- ROMÁN-LAGUNAS, Jorge: "Desarrollo de la épica chilena", *Taller de Letras*, 2, 1972, pp. 94-97.
- _____: "Pablo de Rokha: Neruda y yo", *Taller de Letras*, n. 2, 1972, p. 154.
- _____, Patricio RÍOS: "Última entrevista con Pablo de Rokha", *La muerte del macho anciano, Árbol de Letras*, 9, 1968, pp. 90-91.
- ROZAS, Daniel: "Multitud: revista del pueblo y la alta cultura", prólogo a *Pablo de Rokha y la revista Multitud*, Santiago, Das Kapital Ediciones, 2014.
- RUFFINELLI, Jorge: "Pablo de Rokha, imagen del poeta torrencial", aparecido en *Crítica en marcha*, México, Premio Editora, 1979.
- SALAZAR PARRA, Carlos: *Neruda, de Rokha y Huidobro: tres poetas contemporáneos*, tesis doctoral, Universidad de Chile, 1945.
- SANCHEZ LATORRE, Luis: "De Pablo de Rokha a Pedro Prado", *Revista Universitaria*, n. 14, 1985, pp. 65-69.
- _____: "Juventud centenaria de Pablo de Rokha", *Memorabilia: impresiones y recuerdos*, Santiago, LOM Ediciones, 2000, pp. 154-155.
- SANTOS, Susana: *Homenaje a Pablo de Rokha; inéditos, reedición y estudios críticos*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1995.
- _____: "La travesía poética de Pablo de Rokha", en Gonzálo AGUILAR: *Informe para una academia: la crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana. 1997.
- SANZANA INZUNZA, Isaac Hernán: *Chilenidad y encomio "Epopéya de las comidas y bebidas de Chile"*, tesis, Universidad Austral de Chile, 2007.
- SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel: "Pablo de Rokha, una forma poética", *Aesthesis*, n.5, 1970, pp. 147-171; *Revista Iberoamericana*, vol. 60, n. 168-169, julio-diciembre 1994, pp. 695-169.
- SUÁREZ, Ramón: "Genio y figura de Pablo de Rokha", *Revista del Convenio Andrés Bello*, n. 37, 1989, pp. 73-80.
- TEILLIER, Jorge: "Pablo de Rokha, premio nacional de literatura 1965", *Boletín de la Universidad de Chile*, diciembre, 1965.
- _____: "Comer y beberse Chile" *Mercurio*, 20 noviembre de 1981.
- _____: "Pablo de Rokha, creador de futuro", *Plan*, n. 29, 1968, p. 9; *Entreguerras*, n. 9, primavera, 1994.
- TEITELBOIM, Volodia: "Adiós a Pablo de Rokha", en *Oficio ciudadano*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1973, pp. 195-200.

- _____: “Canto de vendaval”, en *Escritura de Raimundo Contreras*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999.
- TORRES, Manuel: “De Rokha, el respiro del roto cosmopolita”, *MTG*, 8 de sept. 2000.
- _____: “Despierta Pablo de Rokha”, *Revista Punto Final*, 20 de octubre de 2000.
- UNDURRAGA, Antonio de: *El arte poética de Pablo de Rokha, ensayo que versa entre otros acápites sobre las afinidades de la poesía suramericana con Rabelais, Nietzsche y James Joyce*, Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1945; *Atenea*, n. 240, junio 1945, pp. 238-266; n. 241, julio 1945, pp. 42-78; n. 242-243, agostos-septiembre 1945, pp. 190-222.
- VALDOVINOS, Mario: “El antinerudismo delirante: Pablo de Rokha”, *Nerudiana, Fundación Pablo Neruda*, n. 7, agosto 2009, pp. 13-15.
- VALENTE, Ignacio: “Antología de Pablo de Rokha”, en José Miguel IBÁÑEZ LANGLOIS: *Veinticinco años de crítica*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1992, pp. 245-248.
- ZAMORANO, Manuel: “Crimen y poesía” en *Crimen y literatura*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967.
- ZERÁN, Faride: *La guerrilla literaria. Huidobro, De Rokha, Neruda*, Santiago de Chile, Bat Ediciones, 1992; Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2005.

VIII.3. LITERATURA CHILENA

- ALBERDI, Begoña: “La revista *Andamios*: apertura, voces divergentes y pluralidad máxima”, *Aisthesis*, n. 50, 2011, pp. 253-274.
- ALEGRÍA, Fernando: *La originalidad de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1944.
- _____: *La poesía chilena*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- _____: “Hacia una definición de la poesía Chilena”, *Atenea*, n. 378, 1957, pp.170-185.
- _____: *Las fronteras del realismo, literatura chilena del siglo veinte*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1962.
- _____: *La literatura chilena contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- _____: *Literatura chilena del siglo veinte*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1970.
- _____: “Anti-literatura”, en César FERNÁNDEZ MORENO: *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1972.
- BARY, David: *Huidobro o la vocación poética*, Granada, Universidad de Granada, 1963.
- BIANCHI, Soledad: *Poesía chilena (mirada, enfoques, apuntes)*, Santiago de Chile, Editorial Documentas, Centro de Estudios Sociales, 1950.
- BINNS, Niall: *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*, Berna, P. Lang, 1999.
- _____: “Reivindicación y repudio de la delgada patria: el (anti)nacionalismo en las vanguardias chilenas”, en Eloy NAVARRO DOMÍNGUEZ: *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- CALDERÓN, Alfonso: *Sobre poesía chilena y algo menos*, Cuadernos Culturales Andinos, 1993.
- CAMPAÑA, Antonio: *Pasión sin pausa: poetas, poesía, antipoesía*, Santiago de Chile, Ediciones del Instituto de Estudios Poéticos, 2000.
- CANSECO-JEREZ, Alejandro: *L'avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs: poétique et réception des œuvres de Juan Emar et de Vicente Huidobro en France et au Chili*, París, Harmattan, 1994.
- CARACCILO TREJO, Enrique: *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.
- CARRASCO, Iván: “Literatura, intercambio, cultura”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n. 7, 2003, pp. 165-170.
- _____: “Neruda: Canonización y contraanonización”, *Anales de Literatura Chilena*, n. 5, año, 5, diciembre 2004, pp. 99-110.

- _____: “Literatura chilena: canonización e identidades” *Estudios Filológicos*, n. 40, septiembre 2005, pp. 29-48.
- _____: “Proceso de canonización de la literatura chilena”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 73, noviembre 2008, pp. 139-161.
- CASTRO, Víctor: *Poesía nueva de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1953.
- CODDOU, Marcelo: *Veinte estudios sobre la literatura chilena de siglo XX*, Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico, 1989.
- CONCHA, Jaime: *Poesía chilena 1907-1917*, Santiago de Chile, Nascimento, 1971.
- _____: *Vicente Huidobro*, Madrid, Júcar, 1980.
- _____: “Función histórica de la vanguardia: el caso chileno”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 48, XXIV, 1998.
- CONTRERAS, Francisco: *El mundonovismo*, Santiago, Ed. Minerva, 1919.
- CORREA, Carlos René: *Quince poetas de Chile*, Santiago de Chile, Ed. Orbe, 1941.
- _____: *Poetas chilenos del siglo XX*, dos tomos, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1972.
- CORREA LARRAÍN, Magdalena: *Grandes escritores chilenos*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1989.
- COSTA, René de: *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- _____: *The Poetry of Pablo Neruda*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- _____: *En pos de Huidobro, siete ensayos de aproximación*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1980.
- _____: *Vicente Huidobro, the Careers of a Poet*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- CUEVAS ESTIVIL, José Ángel: “El lenguaje y mi obra: soy un buscador de lugares”, *Temas y Matices*, n. 12, 2007.
- DÉLANO, Luis Enrique: “Esquema de la joven poesía chilena”, *Atenea*, n. 113, 1934.
- DÍAZ ARRIETA, Hernán (Alone): *Nuestros poetas. Antología chilena moderna*, Santiago de Chile, 1924.
- _____: *Panorama de la literatura chilena durante el siglo veinte*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1931.
- _____: *Las cien mejores poesías chilenas*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1949.
- _____: *Historia personal de la literatura chilena (desde Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda)*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1954.
- _____: *Los cuatro grandes de la literatura chilena durante el siglo veinte: Augusto D’Halmar, Pedro Prado, Gabriela Mistral y Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1963.
- EDWARDS, Jacques: *Metamorfosis*, París, 1921.
- EMETH, Omer: *Estudios críticos de literatura chilena*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1940.

- ESPINOZA, Januario: “La carrera literaria I, II, III, IV, V”, *Atenea*, n. 199, 201, 206, 207, 1942, pp. 321-344.
- ETCHEVERRY, Jorge: “Hacia una comparación entre ‘Arte poética’ de Vicente Huidobro y el poema homónimo de Pablo Neruda: dos versiones del yo”, *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, n. 2, 1990, pp. 17-30.
- FEIN, John: *Modernism in Chilean Literature: the Second Period*, Durham, Duke University Press, 1965.
- FERNÁNDEZ, Ariel: *Visión crítica de la poesía chilena*, Santiago de Chile, Ediciones Tamarugal, 1995.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: *Diez años de poesía chilena: 1915-1925*, Madrid, Orígenes, 1991.
- GALINDO, Óscar: “Darío y Huidobro: del modernismo a la estética del surgimiento”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 27, 1998, pp. 211-223.
- _____: “Poesía chilena de mediados de siglo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 28, 1999, pp. 589-610.
- _____: “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fin de siglo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. XXIX, n. 58, septiembre 2003.
- _____: “Antología e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX”, *Estudios Filológicos*, n. 41, septiembre 2006, pp. 81-94.
- _____: “Palabra e imágenes, objetos y acciones en la posvanguardia chilena”, *Estudios Filológicos*, n. 42, septiembre 2007.
- _____: “Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)”, *Estudios Filológicos*, n. 43, 2008, pp. 101-114.
- GARCÍA OLDINI, Fernando: *Doce escritores hasta el año 1925*, contiene “La estética de Pablo de Rokha”, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1929.
- GIORDANO, Enrique, Pedro LASTRA, Jaime GIORDANO: *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico, 1987.
- GODOY, Juan: “Breve ensayo sobre el roto”, *Atenea*, n. 163, 1939, pp. 34-35.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Marco: “Las representaciones de los comunistas chilenos a través de la revista Principios, 1935-1947”, *Revista Idea*, n. 11, 2011, pp. 54-69.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, Juan VILLEGAS: *Tradición y marginalidades, la literatura chilena del siglo XX*, Los Ángeles, Ediciones de la Frontera, 1984.
- GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo: *El espacio de la crítica: Estudios de literatura chilena moderna*, Madrid, Orígenes, 1989.
- HAHN, Óscar: *Animales literarios de Chile*, Santiago de Chile, Ed. de La Fourcade, 1981.
- _____: “Altazor, el canon de la vanguardia y el recuerdo de otras vidas más altas”, *Hispanérica*, año XX, n. 59, 1991, pp. 11-21.

- _____: *Vicente Huidobro o el atentado celeste*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1998.
- JOFRÉ, Manuel: *Pablo Neruda: de los mitos y el ser americano*, Santo Domingo, Ferilibro, 2004.
- LAGO, Tomás: *8 poetas chilenos*, Santiago de Chile, 1938.
- _____: *Tres poetas chilenos*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1942.
- LASTRA, Pedro: *Leído y anotado, letras chilenas e hispanoamericanas, imágenes / encuentros*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000.
- LATCHAM, Ricardo: “Diagnóstico de la nueva poesía chilena”, *Sur*, n. 1, 1931.
- LIZAMA, Patricio, María Inés ZALDÍVAR: *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- LOYOLA, Manuel: “Primera época de la revista *Principios* (1933-1934) y la construcción del espacio intelectual marxista en Chile”, *Izquierdas*, n. 13, agosto 2012, pp. 29-46, obtenido en <http://www.izquierdas.cl/revista/wp-content/uploads/2012/07/Rev.-Principios-mejorada2.pdf>, consultado el 14/6/2013.
- MACÍAS, Sergio: *Poesía y pueblo en Chile*, Centro de Estudios Salvador Allende, 1986.
- MELFI, Domingo: *Estudios de literatura chilena*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1938.
- _____: *El viaje literario*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1945.
- MENGOD, Vicente: *Historia de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967.
- MERINO REYES, Luis: *Panorama de la literatura chilena*, México, Estela, 1959.
- _____: *Perfil humano de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Orbe, 1967.
- _____: *Escritores chilenos laureados con el Premio Nacional de Literatura*, Santiago de Chile, Arancibia, 1979.
- _____: *Escritores chilenos de ayer y de hoy*, Santiago de Chile, Ediciones Rumbo, 1997.
- MIRANDA, Paula: “Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en *Ecuatorial* de Huidobro”, *Acta Literaria*, n. 44, 2012, pp. 105-120.
- MONTES, Hugo: *Antología de medio siglo*, Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1956.
- _____: *Historia y antología de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1965.
- _____: *La lírica chilena de hoy*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1967.
- _____: *A manos llenas*, Santiago de Chile, Departamento de Literatura Chilena e Hispanoamericana del Instituto de Literatura, Universidad Católica de Chile, 1972.
- _____, Julio ORLANDI: *Historia de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1974.

- MORALES, Andrés: “Walt Whitman en la poesía chilena del siglo XX”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 55, Nov. 1999, pp. 179-188.
- MORALES, Leonidas: “El lugar del *flâneur* en la antipoesía”, *Atenea*, 485, 2002.
- _____: “Nicanor Parra y el proyecto antipoético”, *Anales de Literatura chilena*, 13, n. 17, junio 2012, pp. 147-167.
- MORGADO, Benjamín: *Poetas de mi tiempo*, Santiago de Chile, Talleres Gráficos Periodística Chile, 1961.
- _____: *60 años de literatura chilena 1926-1986*, Santiago de Chile, La Noria, 1986.
- MÜLLER-BERGH, Klaus: “De agú y anarquía a la mandrágora: notas para la génesis, la evolución, y el apogeo de la vanguardia en Chile”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 31, abril 1988, pp. 33-61.
- MUSSY, Luis G. de: *Mandrágora: la raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Santiago de Chile, Universidad Finnis Terrae, Escuela de Historia, 2001.
- NOLASCO CRUZ, Pedro: *Estudios sobre literatura chilena*, tres tomos, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926-1940.
- NÓMEZ, Naín: “Literatura, cultura y sociedad: el modernismo y la génesis de la poesía chilena contemporánea”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 42, 1993, pp. 157-164.
- _____: “La poesía chilena del novecientos y el sujeto moderno”, *Literatura y Lingüística*, n. 10, 1997.
- _____: “Identidad y mito en la poesía moderna: otra mirada sobre lo mismo”, *Atenea*, n. 487, 2003, pp. 51-67.
- OSORIO TEJADA, Nelson: “Cuatro textos para el estudio de la vanguardia en Chile”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. VIII, n. 15, 1982, p. 172.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles: *Narrativa y modernidad en Vicente Huidobro (1929-1942), claves para un acercamiento*, dos tomos, tesis doctoral dirigida por la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca, 1996.
- _____: *Los signos infinitos, un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 1998.
- _____: “Dramaturgia y modernidad en *Gilles de Raiz* de Vicente Huidobro”, *Anales de Literatura Chilena*, año 2, n. 2, diciembre 2001, pp. 163-175.
- _____: “La autotextualidad en Nicanor Parra: acortar/agotar/reciclar”, *Anales de Literatura Chilena*, año 4, n. 4, diciembre 2003, pp. 165-175.
- PINO SAAVEDRA, Yolando: *Antología de poetas chilenos*, Santiago de Chile, 1940.
- PROMIS OJEDA, José: *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*, Santiago, Nascimento, 1977.

- RICHARD, Nelly: *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo: *Ensayos sobre poesía chilena: de Neruda a la poesía nueva*, Roma, Bulzoni, 1994.
- RODRÍGUEZ MONARCA, Claudia: “Del Parnaso a la Cordillera. Metatextos fundacionales (1842)”, *Estudios Filológicos*, n. 42, septiembre 2007, pp. 203-214.
- _____: “Metatextos literarios de la vanguardia chilena”, *Estudios Filológicos*, n. 43, 2008. pp. 169-178.
- ROJAS, Manuel: *Historia breve de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1964.
- ROJAS, Waldo: *Poesía y cultura poética en Chile, aportes críticos*, Santiago, Ediciones Universidad de Santiago, 2001.
- SABELLA, Andrés: “Crónica mínima de la gran poesía”, *Atenea*, n. 189, marzo 1941, pp. 322-353; Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1941.
- SANTANA, Francisco: *Evolución de la gran poesía chilena*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1976.
- SCHOPF, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía; ensayos sobre la poesía en Chile*, Roma, Bulzoni Editore, 1986; Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000.
- SEPÚLVEDA, Magda: “Para una entrada en la imaginación poética alimentaria chilena”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 86, abril 2014, pp. 199-213.
- SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel: *Aproximaciones estéticas a la literatura chilena*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984.
- SILVA CASTRO, Raúl: *Antología general de poesía chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1959.
- _____: *Evolución de las letras chilenas: 1810-1960*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1960.
- _____: *Panorama literario de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1961.
- _____: *La literatura crítica de Chile. Antología con estudio preliminar*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1969.
- SOLAR, Hernán del: *Premios nacionales de literatura*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1975.
- SOLER BLANCH, Carmen: *Antología de poesía chilena*, Barcelona, Instituto de Artes Gráficas, 1964.
- SUBERCASEAUX, Bernardo: *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*, Santiago de Chile, Documentas, 1991.
- _____: *Genealogía de las vanguardias en Chile*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1998.
- _____: *Historia del libro en Chile*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000.

- _____: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El centenario y las vanguardias*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004.
- _____: “Raza y nación: el caso de Chile”, *A Contracorriente*, v. 5, 2007, pp. 29-63.
- _____: “Chile es mi segunda patria. Vanguardia heroica y recepción nacionalista”, *Atenea*, n. 501, primer semestre, 2010, pp. 53-71.
- TAIBO SQUELLA, Eduardo: *Diario de un guerrillero*, Santiago de Chile, Talleres gráficos ALEPH, 1967.
- TORRES-RIOSECO, Arturo: *Ensayo de bibliografía de la literatura chilena*, Cambridge, Harvard University Press, 1935.
- _____: *Breve historia de la literatura chilena*, México, Ediciones de Andrea 1956.
- UNDURRAGA, Antonio de: *Archipiélago de poetas, 101 poetas vivientes en 1981*, precedida de “Ensayo sobre la naturaleza de la poesía lírica y el mito del siglo XX”, Santiago de Chile, Biblioteca del Congreso Nacional, 1981.
- URRUTIA RASPALL, Antonio: *Antología de la poesía chilena*, Madrid, 1964.
- URZÚA, Macarena: “Poesía chilena del paisaje y la ciudad: cartografía de una tradición poética. Hacia una estética de la poesía postdictatorial”, *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. 8, 2013, pp. 108-126, obtenida en http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-macarena-urzua-opazo-orgnl.pdf, consultado el 13/6/2014.
- VALDIVIESO, Jaime: *Escritura encadenada*, Santiago de Chile, Universidad Nacional Andrés Bello, RIL Editores, 1999.
- _____: *Señores y ovejas negras: Chile un mito y su ruptura*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000.
- VERGARA, Sergio: *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*, Concepción, Ediciones de la Universidad de Concepción, 1994.
- VIDELA de RIVERO, Gloria: “El runrunismo chileno (1927-1934), el contexto literario”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 18, 1981, pp. 73-87.
- VILLEGAS MORALES, Juan: *Interpretación de textos poéticos chilenos*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1977.
- _____: *Estudios sobre poesía chilena*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1984.
- _____: “Oyente lírico y clases sociales en la poesía chilena”, *Revista Iberoamericana*, v. LII, n. 135-136, abril-sept. 1986.
- ZALDÍVAR, María Inés: “Winétt de Rokha y la vanguardia literaria en Chile”, *Anales de Literatura Chilena*, año 6, n. 6, dic. 2005, pp. 199-232.
- ZAMBELLI, Hugo: *13 poetas chilenos*, Valparaíso, Imprenta Roma, 1948.

VIII.4. VANGUARDIA Y MODERNIDAD

- AGUILAR, Gonzalo: *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada vanguardista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- ALEGRÍA, Fernando: “Élite y contracultura. Proyecciones políticas de la vanguardia hispanoamericana”, *Nueva Sociedad*, n. 85, sept.-oct. 1986, pp. 60-66.
- ALONSO, Carlos: *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*, New York, Oxford University Press, 1998.
- ANDERSON, Perry: “Modernity and Revolution”, en Cary NELSON, Lawrence GROSSBERG: *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 317-338.
- ANSÓN, Antonio: *El istmo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1994.
- AULLÓN de HARO, Pedro: *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 2000.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo: *El vanguardismo poético en América y España*, Buenos Aires, Nuevo Mundo, 1957.
- BARBEITO, Manuel: *Modernity, Modernism, Postmodernism*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- BAYLY, Christopher Alan: *The Birth of Modern World 1780-1914*, Malden, Blackwell Publishing, 2004.
- BEIJEL, Fernanda: *El itinerario y la brújula: el vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- BENJAMIN, Walter: “The work of art in the age of mechanical reproduction” en *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969
- _____: “El surrealismo. La última instantánea de la vanguardia europea”, en *Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1980.
- _____: *The writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- BENN, Gottfried: *El yo moderno*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en aire: la experiencia de la modernidad*, México, Siglo Veintiuno, 1989.
- BERMAN, Russell: *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989.
- BORGES, Jorge Luis: “Un caudaloso manifiesto de Breton”, *El Hogar*, 1938.
- BOSI, Alfredo: “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Jorge SCHWARTZ: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BRETON, André: *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1979.

- _____: *Conversaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____, Diego RIVERA, León TROTSKY: *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, *Partisan Review*, 1938.
- BRONNER, Stephen E.: *Modernism at the Barricades: Aesthetics, Politics, Utopia*, New York, Columbia University Press, 2012.
- BUENO, Raúl: *Poesía hispanoamericana de vanguardia: procedimientos de interpretación textual*, Lima, Latinoamericana Editores, 1985.
- _____: “Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana”, *Hispanérica*, año XXIV, n. 71, 1995, pp. 35-48.
- _____: “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 48, 1998, p. 25.
- BÜRGER, Peter: *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- CALDERÓN, Fernando, Martín HOPENHAYN, Ernesto OTTONE: *Esa esquivia modernidad; desarrollo, ciudadanía y cultura en América Latina y el Caribe*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996.
- CALINESCU, Matei: *Five Faces of Modernity: Modernity, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CANO BALLESTA, Juan: “La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años 30”, *Centro Virtual Cervantes*.
- CASULLO, Nicolás: *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- _____: *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial de Buenos Aires, 1999.
- CLAYTON, Michelle: *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*, Berkeley, California University Press, 2011.
- COLLAZOS, Óscar: *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Península, 1977.
- COMPAGNON, Antoine: *Les cinq paradoxes de la modernité*, París, Éd. du Seuil, 1990.
- CÓZAR, Rafael de: *Vanguardia o tradición*, Sevilla, Mergablum, 2005.
- CRANE, Diana: *The Transformations of the Avant-garde*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- CRUZ, Jacqueline: “Discurso de la modernidad en las culturas periféricas: la vanguardia latinoamericana”, *Hispanérica*, año XXVI, n. 76-77, 1997, pp. 19-34.
- DALY, Selena, Monica, INSINGA (ed.): *The European Avant-Garde: Text and Image*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- DAWES, Greg: *Poetas ante la modernidad. Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*, Caracas, Fundamentos, 2009.
- DIEZ de REVENGA; Francisco Javier: *La poesía de vanguardia*, Madrid, Cuatro Vientos, 1995.

- DOYLE, Laura, Laura WINKIEL: *Geomodernism: Race, Modernism, Modernity*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- DUTEURTRE, Benoît: *Requiem pour une avant-garde*, Paris, R. Laffont, 1995.
- EGBERT, Donald Drew: "The idea of 'avant-garde' in art and politics", *Leonardo*, v. 3, n. 1, 1970, pp. 75-86.
- _____: *Social Radicalism and the Arts*, New York, Knopf, 1970.
- ENJUTO RANGEL, Cecilia: *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*, West Lafayette, Purdue University Press, 2010.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: "Las aporías de la vanguardia", *Sur*, n. 285, 1963.
- ESPINOSA, Ángela Cecilia: *El origen de los espacios: género, urbe e ideología en textos vanguardistas de Latinoamérica*, tesis doctoral, University of California, Irvine, 2009.
- ESTRYPEAUT BOURJAC, Marie: "Los nuevos como vanguardia: lenguaje generacional, historia e imaginario", *Thesaurus*, LIV, n. 3, 1999, pp. 729-773.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: "Vanguardia artística, subdesarrollo y revolución", en Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ: *Estética y marxismo*, México, Ed. Era, 1970.
- FERRADA ALARCÓN, Ricardo: "La vanguardia literaria: una instancia formativa del discurso crítico latinoamericano", *Literatura y Lingüística*, 18, 2007, pp. 121-133.
- FERRO, Hellén: *Del modernismo al compromiso político*, Buenos Aires, Cuarto Poder, 1976.
- FORSTER, Merlin H.: "Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology", en *Tradition and Renewal*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.
- _____, K. David JACKSON: *Vanguardism in Latin America Literature: an Annotated Bibliography Guide*, New York, Greenwood, 1990.
- FOSTER, David William; *Modern Latin American Literature*, New York, Ungar, 1975.
- FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain BOIS: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2008.
- FRANCO, Jean: *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- FRIEDRICH, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FRISBY, David: *Fragments of Modernity; Theories of Modernity in the Works of Simmel, Kracauer, and Benjamin*, Cambridge, MIT Press, 1986.
- FUENTE, José Alberto de la: "Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?", *Literatura y Lingüística*, n. 16, 2005, pp. 31-50.
- FUENTES, Víctor: "De la vanguardia a la posmodernidad: hitos configuradores en la literatura en español", *Centro Virtual Cervantes*.

- GARCÍA PINTO, Magdalena: “La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica”, en Saúl YURKIEVICH: *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986, PP. 102-110.
- GAY, Peter: *Modernism: the lure of heresy: from Baudelaire to Beckett and beyond*, New York, W. W. Norton, 2008.
- GELADO, Viviana: *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007.
- _____: “Un arte de la negación: el manifiesto de vanguardia en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n. 224, julio-sept. 2008, pp. 649-666.
- GÓMEZ de la SERNA, Ramón: *Ismos*, edición facsimilar, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- GOTTLIEB, Carla: *Beyond Modern Art*, New York, Dutton, 1976.
- GRÜNFELD, Mihai: “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”, *Revista Iberoamericana*, v. LV, n. 146-147, 1989.
- _____: *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, Madrid, Edaf, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *In 1926; Living on the Edge of time*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- GUTKIN, Irina: “The Legacy of the Symbolist Aesthetics Utopia: From Futurist to Social Realism”, en *Creating life: The Aesthetics of Russian Modernism*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994.
- _____: *The Cultural Origins of the Socialist Realistic Aesthetics, 1890-1934*, Evanston, Northwestern University Press, 1999.
- HAMBURGER, Michael: *The Truth of Poetry: Tensions in Modernist Poetry since Baudelaire*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1968.
- HAUTAMAKI, Irmeli: *The Origin of the Avant-garde: Modern Aesthetics from Baudelaire to Warhol*, 2003.
- HOBSBAWM, Eric: *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2009.
- HUGHES, Robert: *The Shock of the new*, New York, Knopf, 1980
- JASPERS, Karl: *Man in the Modern Age*, New York, Henry Holt, 1933.
- JITRIK, Noé: “Papeles de trabajo: notas sobre el vanguardismo latinoamericano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 8, n. 15, 1982, pp.13-24.
- _____: “Las dos tentaciones de la vanguardia”, en Ana PIZARRO: *América Latina: palavra, literatura e cultura*, Sao Paulo/Campinas, UNICAMP, 1993.
- KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

- KRZYWKOWSKI, Isabelle: *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920: poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006.
- LEENHARDT, Jacques: "El vanguardismo y sus contradicciones", en Ana PIZARRO: *Modernidad, postmodernidad y vanguardia*, Santiago de Chile, Mineduc, Fundación Vicente Huidobro, 1993.
- LEFEBVRE, Henri: *Introduction à la modernité*, Paris, Éd. de Minuit, 1962.
- LYOTARD, Jean-François: *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.
 ____: "Lo sublime y la vanguardia", en *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 79-86.
- LLANO, Aymará de: *No hay tal lugar: literatura latinoamericana del siglo XX*, Mar del Plata, EUDEM, 2009.
- LLARENA, Alicia: "Proyecciones de la vanguardia: función y contenidos de la contracultura en América Latina", *Philologica Canariensis*, n. 2-3, 1996-1997, pp. 149-162.
- MAERHOFER, John W.: *Rethinking the Vanguard: Aesthetic and Political Positions in the Modernist Debate, 1917-1962*, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- MARIACA ITURRI, Guillermo: *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1993.
- MARIÁTEGUI, José Carlos: "Arte, revolución y decadencia", *Amauta*, n. 3, 1926.
 ____: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1928.
 ____: "El balance del suprarrealismo", *Variedades*, 1930.
- MARINO, Adrian: "L'Avant-garde et la révolution du langage poétique", *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, v. 13, n.2, 1975.
 ____: "L'avant-garde, la poésie et l'image poétique", *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n.33-34, 1977.
- MATA, Rodolfo: "La vanguardia silenciosa", *Revista Iberoamericana*, n. 224, julio-sept. 2008, pp. 635-648.
- MATAIX, Remedios: "De la revolución vanguardista al estallido de la revolución", *América sin nombre*, n. 2, 2000, pp. 72-83.
- MAURO, Evan: "The Death and Life of the Avant-Garde: Or, Modernism and Biopolitics", *Meditations*, vol. 26, n. 1-2, 2012-2013, pp. 119-142.
- MAYAKOVSKY, Vladimir: "¿Por qué cosa se bate la LEF?", en Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ: *Estética y marxismo*, México, Ed. Era, 1970.

- MENDONÇA TELES, Gilberto, Klaus MÜLLER-BERGH: *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*, seis tomos, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- MESCHONNIC, Henri: "Modernity Modernity", *New Literary History*, v. 23, n. 2, 1992, pp. 401-430.
- MICHELLI, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- MIGNOLO, Walter: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana*, v. 48, n. 118-119, 1982, pp. 131-148.
- MONEGAL, Antonio: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- MORALES, Leonidas: *Figuras literarias, rupturas culturales: modernidad e identidades culturales tradicionales*, Santiago de Chile, Pehuén, 1993.
- MÜLLER-BERGH, Klaus: "El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas", *Revista Iberoamericana*, v.48, n. 118-119, 1982, pp. 149-175.
- MURPHY, Richard: *Theorizing the Avant-garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy, Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ: *Nacionalismo y vanguardias en las letras hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- NOUDELDMANN, François: *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.
- OLCOZ, Nieves: "La era Lezama: *Paradiso* y las vanguardias latinoamericanas", *Estudios Públicos*, n. 81, 2001, pp. 289-335.
- OLEA, Hector: *Versions and Inversions Perspectives on Avant-garde*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- ORTEGA, Julio: "La escritura de la vanguardia", *Revista Iberoamericana*, v. 45, n. 106-107, 1979, pp. 187-198.
- OSBORNE, Peter: *The Politics of Time: Modernity and Avant-garde*, London, Verso, 1995.
- OSORIO TEJADA, Nelson: "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", *Revista Iberoamericana*, n.114-115, 1981.
- _____: *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
- _____: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- OVIEDO, José Miguel: "Vallejo entre la vanguardia y la revolución", *Hispanérica*, v. 2, n. 6, abril 1974.

- PAZ, Octavio: *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- _____: *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- _____: *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona Seix Barral, 1974.
- PACHECO, José Emilio: "Nota sobre la otra vanguardia", *Revista Iberoamericana*, v. XLV, n. 106-107, 1979, pp. 327-334; en Saúl SOSNOWSKY, *Lectura crítica de la literatura americana, vanguardias y tomas de posesión*, tomo III, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- PERLOFF, Marjorie: *The Futurist Moment: Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- POGGIOLI, Renato: *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.
- PIZARRO, Ana: "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", *Araucaria de Chile*, 13, 1981, pp. 81-96.
- _____: "América Latina: vanguardia y modernidad periférica", *Hispanamérica*, año XX, n.59, 1991, pp. 23-35.
- _____: *Modernidad, postmodernidad y vanguardia*, Santiago de Chile, Mineduc, Fundación Vicente Huidobro, 1993.
- _____: "Vanguardia y modernidad en el discurso cultural" en *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Sao Paulo / Campinas, UNICAMP, 1993, pp. 21-28.
- PUCHNER, Martin: *Poetry of the revolution: Marx, manifestos, and the avant-gardes*, New Jersey, Princeton University Press, 2006.
- RAMA, Ángel: "Las dos vanguardias latinoamericanas", en *La riesgosa navegación del escritor exilado*, Montevideo, Arca, 1998.
- RAMOS, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.
- REAL RAMOS, César: "El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la Generación del 27", *Centro Virtual Cervantes*, obtenido en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_163.pdf, consultado el 13/6/2014.
- RÓDENAS, Domingo: *Poéticas de las vanguardias históricas*, Madrid, Mare Nostrum, 2007.
- ROCHBERG, George: "The Avant-garde and the Aesthetics of Survival", *New Literary History*, vol. 3, n. 1, 1971.
- ROSENBERG, Fernando: *The Avant-garde and Geopolitics in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2006.
- ROSENBERG, Harold: *The Tradition of the New*, New York, Da Capo, 1994.

- RUSSELL, Charles: *Poets, Prophets, and Revolutionaries; the Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- SALVATORE, Ricardo: *Los lugares del saber. Contextos locales, redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
- SANGUINETI, Edoardo: "Pour une avant-garde révolutionnaire", entrevista con Ferdinando Camon, *Tel Quel*, n. 29, 1967, pp. 76-95.
- _____: *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- SARLO, Beatriz: *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- SAVRAN, David: "The Death of the Avant-garde", *TDR*, vol. 49, n. 3, 2005, pp. 10-42.
- SCHOLZ, László: *Ensayos sobre la modernidad literaria en Hispanoamérica*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- SCHOPF, Federico: "Figura de la vanguardia", *Revista Chilena de Literatura*, n. 33, abril 1989, pp. 133-138.
- SCHWARTZ, Jorge: "Estética comparada entre los movimientos de vanguardia en América Latina", en *Proceedings of the 10th Congress of International Comparative Literature Association*, tres tomos, New York, 1985, pp.51-58.
- _____: *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte, O. Gironde y O. de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- _____: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002; Madrid, Cátedra, 1991.
- SEBRELI, Juan José: *El asedio a la modernidad; crítica al revisionismo cultural*, Barcelona, Ariel, 1992.
- _____: *Las aventuras de la vanguardia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.
- SHATTUCK, Roger: *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*, New York, Vintage Books, 1968.
- SHAW, Donald: "The Paradox of Spanish American Vanguardism", *A contracorriente*, v. 1, n. 2, 2004.
- SHERIDAN, Guillermo: "Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario", en Roberto BLANCARTE: *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 384-415.
- SIEBENMANN, Gustav: "El concepto de 'vanguardia' en la literatura hispanoamericana", en Cedomil GOIC: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 1988.
- SONÍ SOTO, Araceli: "César Vallejo y la vanguardia literaria", *Argumentos*, v. 20, n. 55, sept.-dic. 2007, pp. 185-207.

- SOSNOWSKI, Saúl: *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardismos y tomas de posesión*, tomo III, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- STROM, Kirsten: "Avant-Garde of What? Surrealism Reconceived as Political Culture", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, 1, 2004, pp. 37-49.
- SUBIRATS, Eduardo: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1984.
- _____: *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- SZABOLCSI, Miklos: "Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: Questions and Suggestions", *New Literary History*, vol. 3, n. 1, 1971, pp. 49-70.
- _____: "La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional", *Casa de las Américas*, n. 13, 74, sept.-oct. 1972, pp. 4-17.
- TEIGNE, Karel: "Progreso, decadencia, vanguardia", en Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ: *Estética y marxismo*, México, Ed. Era, 1970.
- TOLLINCHI, Esteban: *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.
- TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
- TIMMS, Edward, Peter COLLIER: *Visions and Blueprints: Avant-garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth-Century Europe*, New York, St Martin's, 1988.
- UNRUH, Vicky: *Latin American Vanguardists; the Art of the Contentious Encounters*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- VALCÁRCEL, Eva: *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- VALLEJO, César: *Arte y revolución*, en *Obras completas*, tomo II, Lima, Editora Perú, 1992.
- VERANI, Hugo: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Roma, Bulzoni, 1986.
- VERES CORTÉS, Luis: "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura", *Sphera Pública*, n. 10, 2010, pp. 103-122.
- VIDELA de RIVERO, Gloria: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994.
- YÚDICE, George: "Rethinking the theory of avant-garde from the periphery", en A. L. GEIST, J. B. MONLEÓN: *Modernism and its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, New York, Garland Publishing, 1999.

- YURKIEVICH, Saúl: “Los avatares de la vanguardia” *Revista Iberoamericana*, v. 48, n. 118-119, 1982, pp. 35-66; en Cedomil GOIC: *Historia y crítica de la literatura Hispanoamericana, época contemporánea*, Barcelona, Crítica, 1988.
- _____: *A través de la trama: sobre vanguardia literaria y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik, 1984.
- _____: *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986.
- _____: *La moviediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.
- WALL, Catherine: *The Poetics of Word and Image in the Hispanic Avant-garde*, Newark, Juan de la Cuesta, 2010.
- WEBBER, Andrew: “Writing the City. Urban Technology and Poetic Technique”, en *The European Avant-garde 1900-1940, Cultural History of Literature*, Cambridge, Polity Press, 2004.
- WEISGERBER, Jean: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Kiadó, 1984.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald: *Las literaturas hispánicas de vanguardia*, Francfort, Veuvvert, 1991.
- WINKIEL, Laura: *Modernism, Race, Manifestos*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

VIII.5. GEOCRÍTICA

- AÍNSA, Fernando: *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- ANZALDÚA, Gloria: *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute, 1987.
- AZIZ, Kyoumars: "Space, Geography and Literature; A Geocritical Perspective", *International Research Journal of Applied and Basic Sciences*, v. 6, 5, 2013, pp. 641-643.
- BACHELARD, Gaston: *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- BAKHTIN, MIHAIL: *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARON, Christine: "Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures", *Fabula-LhT*, n. 8, mayo 2011, obtenido en <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>, consultado el 13/6/2014.
- BESSE, Jean-Marc: *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.
- BISSELL, Norman, "Open World Poetics", *Edinburgh Review*, 88, 1992, pp. 179-181.
- BHABHA, Homi: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- BOUVET, Rachel: "Pour une approche géopoétique du récit de voyage", *Arborescences*, n. 3, 2013, obtenido en <http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar>, consultado el 14/11/2013.
- BRANDT, Joan: *Geopoetics. The Politics of Mimesis in Poststructuralism French Poetry and Theory*, Palo Alto, Stanford University Press, 1997.
- BRISTOW, Tom: *The Anthropocene Lyric: An Affective Geography of Poetry, Person, Place*, New York, Palgrave-Macmillan Press, 2014.
- BUTOR, Michel: "Le voyage et l'écriture", *Romantisme*, n. 4, 1972, pp. 4-19.
- CACCIARI, Massimo: *Déclinaisons de l'Europe*, Combas, L'Éclat, 1996.
- CASEY, Edward: *The Fate of Place*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- CERTEAU, Michel de: "Marches dans la ville", en *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.
- COLLOT, Michel: "Pour une géographie littéraire", *LHT*, n. 8, 2011, obtenido en <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>, consultado el 24/10/2013.
- COOKE, Stuart: "Orpheus in the New World: poetry and landscape in Australia and Chile", *Antipodes: The North American Journal of Australian Literature*, v. 24, n. 2, 2010.

- _____: "Echo-Coherence: moving away from dwelling", *Cultural Studies Review*, v. 17 n. 1, 2011, pp. 230-246.
- _____: *Speaking the Earth's Languages: a theory for Australian-Chilean postcolonial poetics*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2013.
- Épistemocritique. Littérature et Savoirs* vol. IX, automne 2011, número especial dedicado en su integridad a la geocrítica, consultado en <http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique60&lang=fr>, obtenido el 24/10/2013.
- DELEUZE, Gilles: *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- _____: "Pensée nomade", en *Nietzsche aujourd'hui ?*, Paris, UGE, 1972.
- _____: *Foucault*, Paris, Éd. de Minuit, 1986.
- _____: *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.
- _____, Félix GUATTARI: *L'anti-Œdipe*, Paris, 1972.
- _____: *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.
- DOMÍNGUEZ, César: "Literary Geography and Comparative Literature", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, 5, 2011, obtenido en <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss5/>, consultado el 24/10/2013.
- EUBANKS, Philip: "The Story of Conceptual Metaphor: What motivate Metaphoric Mappings?", *Poetics Today*, v. 20, n. 3, 1999, pp. 419-442.
- FEDER, Helena: *Ecocriticism and the Idea of Culture*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2014.
- FOUCAULT, Michel: *La Pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1966.
- _____: *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- _____: *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- _____: "Des espaces autres", *Empan*, 2, n. 54, 2004, obtenido en <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>, consultado el 24/10/2013.
- GACHE, Belén: "Literaturas nómades: ciudades, textos y derivas", *Cuadernos del Limbo*, 1, 1, 2003.
- _____: *Escrituras nómades*, Gijón, Ed. Trea, 2006.
- GASILLÓN, María Lourdes: "La escritura del viaje: desde el testimonio a la expresión poética", *Estudios de Teoría Literaria*, año 2, n. 4, 2013.
- GLOTFELTY, Cheryll, Harold FROMM: *The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.
- GÓMEZ, Pierre: *Territoire, mythe, représentation dans la littérature gambienne*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- GREGORY, Derek: *Geographical Imaginations*, Cambridge, Blackwell, 1994.
- HARVEY, David: *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989.

- HEIDEGGER, Martin: "Building Dwelling Thinking", en *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper Colophon Books, 1971.
- HEISE, Ursula K.: *Sense of Place and Sense of Planet: The Enviromental Imagination of the Global*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- ITALIANO, Federico: "Defining Geopoetics", *Trans-*, 6, 2008, obtenido en <http://trans.revues.org/299>, consultado el 12/9/2013.
- JAMESON, Fredric: "Cognitive Mapping", en Cary NELSON, Lawrence GROSSBERG: *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 347-360.
- _____: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- _____: *Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System*, Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- _____: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, Verso, 2005.
- JOHANSEN, Emily: *Cosmopolitanism and Place*, London, Palgrave, 2014.
- JUVAN, Marko: "On Literariness: From Post-Structuralism to Systems Theory", *Comparative Literature and Culture*, vol. 2, 2, 2000.
- _____: "Spaces of Intertextuality / The Intertextuality of Space", *Primerjalna književnost*, n. 27, 2004, pp. 85-96.
- _____: "The Spatial Turn, Literary Studies, and Mapping" en *Changing Paradigms in Inter / Disciplinary Humanities*, Academia Europaea Annual Conference, Wroclaw, September 16–19, 2013.
- KUSCH, Rodolfo: *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1976.
- LAHAIE, Christiane: "Éléments de réflexion pour une géocritique des genres", *Épistemocritique*, vol. IX, automne 2011, obtenido en <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article223&lang=fr>, consultado el 24/10/2013.
- LE BERRE, Aline: *De Prométhé à la machine à vapeur*, Limoges, Pulim, 2005.
- LEFEBVRE, Henri: *Du rural à l'urbaine*, Paris, Anthropos, 1970.
- _____: *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.
- _____: *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- _____: *Writings on Cities*, Oxford, Blackwell, 1996.
- LÉVY, Bertrand: "L'empreinte et le déchiffrement: géopoétique et géographie humaniste", *Cahiers de géopoétique*, vol. 1, 1992, pp. 27-35.
- _____: "Ville et littérature : image et expérience des métropoles", *Le Globe*, vol. 152, 2012.

- _____, Alexandre GILLET: *Marche et paysage: les chemins de la géopoétique*, Genève, Éd. Metropolis, 2007.
- LÉVY, Clément: *La Crise du territoire*, Rennes, PU Rennes, 2014.
- MALEVAL, Véronique, Marion PICKER, Florant GABAUDE: *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, Pulim, 2013.
- MALPAS, Jeff: *Place and Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- MIGNOLO, Walter: “The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations”, *Poetics Today*, v. 16, n. 1, 1995, pp. 171-214.
- MORETTI, Franco: *Atlas of European Novels 1800-1900*, London, Verso, 1998.
- _____: *Graphs, Maps, Trees*, London, Verso, 2005.
- MOSLUND, Sten P.: *Literature’s Sensuous Geographies*, London, Palgrave, 2015.
- PRIETO, Eric: “The Uses of Landscapes: Ecocriticism and Martinican Culture Theory”, en Elizabeth M. DELOUGHREY, Renée K. GOSSON: *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2005, pp. 236-246.
- _____: “Paris à l’improviste: Jacques Réda, Jazz, and Sub-Urban Beauty”, *SubStance*, 119, vol. 38, n. 2, 2009, pp. 1-24.
- _____: “Edouard Glissant, Littérature-monde and Tout-monde”, *Small Axe* 33, nov. 2010, pp. 111-120.
- _____: “Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and beyond”, en Robert T. TALLY Jr: *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave-Macmillan Press, 2011, pp. 13-27.
- _____: “Geocriticism Meets Ecocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking”, *Épistémocritique*, vol. IX, automne 2011, obtenido en <http://www.epistemocritique.org/spip.php?auteur83&lang=fr>, consultado el 24/10/2013.
- _____: *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*, New York, Palgrave-Macmillan Press, 2013.
- RAFFESTIN, Claude: *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Librairies Techniques, 1980.
- _____: “Remarques sur les notions d’espaces, de territoire et de territorialité”, *Espace et Sociétés*, n. 41, 1982, pp.167-171.
- _____: “L’imagination géographique”, *Géotopiques*, n. 1, 1983, pp. 25-43.
- _____: “Marxisme et géographie politique”, *Cahiers de géographie du Québec*, v. 29, n. 77, 1985, pp. 271-281.
- _____: “De l’idéologie à l’utopie ou la pratique du géographe”, *Geographica Helvetica*, n. 3, 1986, pp. 133-136.

- _____: "Foucault aurait-il pu révolutionner la géographie ?", en Roger ROTMANN : *Au risque de Foucault*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997. p. 141-149.
- _____: *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture. Special Issue: Spatial Literary Studies*, v. 14, n. 3, 2014.
- RICHARDSON, Bill: *Spatiality and Symbolic Expression*, London, Palgrave, 2015.
- ROSS, Kristin: *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- _____: "Rimbaud and Spatial History", *New Formations*, n. 5, 1988.
- SAID, Edward: *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- _____: "Invention, Memory and Place", *Critical Inquiry*, 26, 2, 2000, pp. 175-192.
- SANSOT, Pierre: *La poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971.
- SCHELLENBERGER-DIEDERICH, Erika: *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*, Bielefeld, Aisthesis, 2006.
- SOJA, Edward: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.
- _____: *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.
- _____: "Writing the City Spatially", *City*, v. 7, n. 3, 2003, pp. 269-281.
- TALLY Jr., Robert T.: "Jameson's Project of Cognitive Mapping", en Rolland G. PAULSTON: *Social Cartography: Mapping Ways of Seeing Educational and Social Change*, New York, Garland, 1996, pp. 399-416.
- _____: "Reason and Revolution Redux: Antonio Negri's *Political Descartes*", *Theory & Event*, 11, 2, 2008.
- _____: *Melville, Mapping and Globalization*, London, Continuum, 2009.
- _____: "Nomadography: The 'Early' Deleuze and the History of Philosophy", *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*, 5, 11, 2010, pp. 15-24.
- _____: "Meta-Capital: Culture and Financial Derivatives", *Cultural Logic*, 2010, obtenido en <http://clogic.eserver.org/2010/Tally.pdf>, consultado el 19/6/2014.
- _____: *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave-Macmillan Press, 2011.
- _____: "On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act", *New American Notes*, 1, 1, 2011.
- _____: "Post-American Literature", *49th Parallel*, vol. 25, spring 2011.
- _____: "This Space that Gnaws and Claws at Us: Foucault, Cartographics, and Geocriticism", *Épistémocritique*, vol. IX, automne 2011, obtenido en <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article234&lang=fr>, consultado el 24/10/2013.
- _____: *Spatiality*, New York, Routledge, 2013.

- _____: *Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World System*, London, Palgrave, 2013.
- _____: *Fredric Jameson: The Project of Dialectical Criticism (Marxism and Culture)*, London, Pluto Press, 2014.
- _____: *Literary Cartographies*, London, Palgrave, 2014.
- _____: *The Geocritical Legacies of Edward W. Said*, London, Palgrave, 2015.
- TUAN, Yi-Fu: *Space and Place*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- WARF, Barney, Santa, ARIAS: *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge, 2009.
- WELLS, Amy: “La cartographie comme outil d’analyse littéraire: des cartes métaphoriques aux cartes SIG”, en Véronique MALEVAL, Marion PICKER, Florant GABAUDE: *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, Pulim, 2013, pp. 169-186.
- WESTPHAL, Bertrand: “Le complexe de Schéhérazade: temps et histoire chez Graham Swift”, *Études Anglaises*, 49, 1996, pp. 56-64.
- _____: *La Géocritique, mode d’emploi*, Limoges, Pulim, 2001.
- _____: “Pour une approche géocritique des textes”, en *La Géocritique, mode d’emploi*, Limoges, Pulim, 2001, pp. 9-39; en www.vox-poetica.org, SFLGC (*Vox Poetica*), obtenido en <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>, consultado el 24/10/2013.
- _____: *Les rivages des mythes: une géocritique méditerranéenne*, Limoges, Pulim, 2001
- _____: “Parallèles, mondes parallèles, archipels”, *Revue de Littérature Comparée*, 298, 2, 2001, pp. 234-245.
- _____: *Roman et Évangile*, Limoges, Pulim, 2002.
- _____: *Littérature et espace*, Limoges, Pulim, 2003.
- _____: *L’Œil de la Méditerranée*, La Tour d’Aigues, Les Éditions de l’Aube, 2005.
- _____: “Le miroir barbare. Géocritique de la Tauride”, en Aline LE BERRE: *De Prométhé à la machine à vapeur*, Limoges, Pulim, 2005, pp. 13-33.
- _____: *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éd. de Minuit, 2007.
- _____: “Atlas et catégories génériques. Une hypothèse de travail”, *Caietele Echinox*, n. 16, 2009, pp. 283-289.
- _____: *Austro-Fictions. Une géographie de l’intime*, Mont-Saint-Aignan, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2010.
- _____: *Espace, tourisme, esthétique*, Limoges, Pulim, 2010.
- _____: “The Canaries. Between Mythical Space and Global Drift”, en Fernando CABO ASEGUINOLAZA, Anxo ABUÍN GONZÁLEZ, César DOMÍNGUEZ: *Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Philadelphia, John Benjamins, 2010 pp. 290-308.

- _____: *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éd. de Minuit, 2011.
- _____: “Notes géocritiques sur la ville créative”, en *Épistemocritique*, vol. IX, automne 2011, _____ obtenido _____ en <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article224&lang=fr>, consultado el 24/10/2013.
- _____: “La métaphore de l’archipel”, *Landemains*, n. 145, 2012, pp. 24-30.
- _____: “Une lecture géocritique des structures anthropologiques de l’imaginaire”, *Iris*, n. 33, 2012, pp. 23-35.
- _____: “Lecture des espaces en mouvement : géocritique et cartographie”, *Etudes de Lettres*, n°1, 293, 2013, pp. 17-32.
- _____: *Géocritique : État des lieux*, Limoges, Pulim, 2014.
- WHITE, Kenneth: “Elements of Geopoetics”, *Edinburgh Review*, 88, 1992, pp. 163-178.
- _____: *Dialogue avec Deleuze: politique, philosophie, géopoétique*, Paris, Isolato, 2007.
- YEUNG, Heather H.: *Spatial Engagement*, London, Palgrave, 2015.
- ZIETHEN, Antje: “La littérature et l’espace”, *Arborescences*, n. 3, 2013, obtenido en <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>, consultado el 17/6/2014.

VIII.6. GENERAL

- ADORNO, Theodor W.: *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1971.
_____: *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975.
_____: *Aesthetic Theory*, New York, Routledge, 1986.
- ALCÁZAR, Joan del, et al.: *Historia contemporánea de América*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.
- ALEGRÍA, Fernando: “La épica en la literatura latinoamericana”, *Atenea*, n. 213, 1943.
_____: *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México, Studium, 1954.
_____: *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
_____, et al.: *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974.
- ALSTON, William P.: *Filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities*, London, Verso, 1991.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, dos tomos, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ANGENOT, Marc: *La Critique au service de la révolution*, Leuven, Peeters Vrin, 2000.
_____: “Théorie du discours social”, *Contexte*, 1, 2006, en línea, <http://contextes.revues.org/51>, consultado el 11/6/2014.
- ARENDT, Hannah: *¿Qué es política?*, Barcelona, Paidós, 1997.
- ARIDJIS, Homero: *Seis poetas latinoamericanos de hoy*, Nueva York, Hartcourt Brace Jovanovich, 1972.
- ARIÑO, Antonio (coord.): “La utopía de Dionisos. Las transformaciones de la fiesta en la modernidad avanzada”, en *Antropología, revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, n. 11, marzo 1996.
- ARNOLD, Mathew: *Culture and Anarchy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- AUSTIN, John L.: *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- BADIOU, Alain: *Théorie du sujet*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
_____: “L’âge des poètes”, en Jacques RANCIÈRE: *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, Paris, Albin Michel, 1992.
_____: *Petit manuel d’inesthétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.
- BACIU, Stefan: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974; Santiago de Chile, Ediciones Universitarias Valparaíso, 1979.
- BADAL, Gonzalo: *Cartografía cultural de Chile: atlas*, Santiago, MINEDUC, 1999.
- BAQUERO, Gastón: *Escritores hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1961.

- BARTHES, Roland: “Éléments de sémiologie”, *Communications*, 4, vol. 4, n. 4, 1964, pp. 91-135.
- _____: *El grado cero de la escritura*, México, Siglo Veintiuno, 1978.
- _____: *El placer del texto*, México, Siglo Veintiuno, 1978.
- _____: “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1984.
- _____: “Semiology and the Urban”, en *The City and the Sign: an Introduction to Urban Semiotics*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 166-172.
- _____, Henri LEFEBVRE, Lucien GOLDMANN: *Literatura y sociedad*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969.
- BEAUGRANDE, Robert de: *Critical Discourse*, New Jersey, Ablex Publishing, 1988.
- BEGEL, Fernanda: “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, v.8, n. 20, 2003, pp.105-115.
- BEJEL, Emilio: “La ‘desviación’ lingüística y el lenguaje poético”, *La palabra y el hombre*, n. 25,1978, pp. 38-49.
- BELIC, Oldrich: “La estructura de la obra literaria”, *Problemas de Literatura*, v. 1, 1972.
- BELLO, Andrés: *Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida*, 1826.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio: *La isla que se repite*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- BENJAMIN, Walter: *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969.
- _____: *Reflections*, New York, Schocken Books, 2007.
- BENNETT, Tony: *Formalism and Marxism*, London, Methuen, 1979.
- _____: *Outside Literature*, New York, Routledge, 1990.
- BENVENISTE, Émile: *Problemas de lingüística general* México, Siglo Veintiuno, 1979.
- BAIGORRI, Artemio: “Perspectivas globales. Tendencias y desafíos planetarios entre los rurales”, *ExtremaDuda, Revista de Ciencias Sociales y del Territorio*, 2, 1992, pp. 49-57.
- _____: “De lo rural a lo urbano. Hipótesis sobre las dificultades de mantener la separación epistemológica entre Sociología Rural y Sociología Urbana en el marco del actual proceso de urbanización global”, *V Congreso Español de Sociología -Granada*, 1995.
- BIGNAMI, Aril: *Notas para la polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- BLOCH, Ernst: *El principio esperanza*, tres tomos, Madrid, Trotta, 2004-2007.
- _____, et al.: *Aesthetics and Politics*, London, NLB, 1977.
- BLOOM, Harold: *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- _____: *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOSSI, Elena: *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

- BOURDIEU, Pierre: *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- _____: *La Distinction; Critique sociale du jugement*, París, Éd. de Minuit, 1985.
- _____: *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, París, Éd. du Seuil, 1994.
- _____: *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BOUVERESSE, Jacques: *La Force de la règle*, Paris, Éd. de Minuit, 1987.
- _____: *Langage, perception et réalité*, Paris, Chambon, 1995.
- _____: *Dire et ne rien dire. L'Illogilisme, l'impossibilité et le non-sens*, Paris, Éd. Chambon, 1997.
- BRADBURY, Malcom, David PALMER: *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974.
- BROTHERSTON, Gordon: *Latin America Poetry, Origins and Presence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
- BROWER, Daniel R.: *Historia del mundo contemporáneo 1900-2001*, Madrid, Pearson Educación, 2002.
- BUENO, Raúl: *Escribir en Hispanoamérica: ensayos sobre teoría y crítica literaria*, Lima, Latinoamericana Editores, 1991.
- BURKE, Kenneth: *Grammar of Motives*, London, Prentice-Hall, 1945.
- _____: *Language as Symbolic Action*, Berkeley, University of California Press, 1966.
- CAILLET BOIS, Julio: *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1958.
- CAMBOTTE, Marie-Claude: *Le Discours mélancolique*, Paris, Anthropos, 1993.
- CAMPRA, Rosalba: *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo Veintiuno, 1987.
- CAMUS, Albert: *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1953.
- CARDOZA y ARAGÓN, Luis: "El humanismo y la pintura mural mexicana", *Casa de las Américas*, 2, n. 6, abril, 1974.
- CARRASCO, Iván: "Notas sobre la poesía apocalíptica hispanoamericana", *Revista Chilena de Literatura*, n. 18, 1981 pp. 139-148.
- _____: "El proyecto del texto absoluto en la poesía hispanoamericana", *Estudios Filológicos*, n. 20, 1985, pp. 97-108.
- CARRIEDO CASTRO, Pablo: "Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el problema del realismo social", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 15, 1, 2007.
- CARVALHO, Amorim de: *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, París, Éd. Klincksieck, 1973.
- CASAS, Arturo: "About Metapoetry and Performativity", *Comparative Literature and Culture*, Vol. 13, 5, 2011.
- CASSIRER, Ernst: *Language and Myth*, New York, Dover Publication, 1953.

- CERDA, Martín: "Sobre literatura comprometida. Respuesta global", *Taller de Letras*, n. 1, 1971.
- CEREZO, María: *The Possibility of Language*, Stanford, CSLI, 2005.
- CÉSAIRE, Aimé: *Esclavaje et colonisation*, 1948.
- _____: *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- CHARTIER, Roger: *Cultural History. Between Practices and Representations*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- _____: *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitude et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998.
- CLEMENTI, Hebe: *Formación de la conciencia americana*, Buenos Aires, Pléyade, 1972.
- CLIFFORD, James: *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- COBO BORDA, Juan Gustavo: *Antología de la poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____: "Poesía: nuevas direcciones (1930-1970)", en Ana PIZARRO: *América Latina, palabra e cultura*, Sao Paulo / Campinas, UNICAMP, 1993.
- COCTEAU, Jean: *Le Rappel à l'ordre*, 1926.
- COHEN, Jean: *Poesía de nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- _____: *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974.
- _____: *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982.
- COLLAZOS, Óscar, Julio CORTÁZAR, Mario Vargas LLOSA: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1979.
- COSERIU, Eugenio: *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*, Madrid, Gredos, 1992.
- CÓZAR, Rafael de: *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- CRAVEN, David: *Art and Revolution in Latin America*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- CUESTA ABAD, José M.: *Las formas del sentido. Estudios de poética y hermenéutica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- CUEVA, Agustín: *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México, Siglo Veintiuno, 1977.
- CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.
- _____: *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- _____: *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.
- CYMERMAN, Claude, Claude FELL: *Historia de la literatura hispanoamericana desde 1940 hasta la actualidad*, Buenos Aires, Edical, 2001.

- DANZIGET, Marlies, W. STACY JOHNSON: *An Introduction to Literary Criticism*, Boston, D. C. Heath and Co., 1961.
- DAY LEWIS, Cecil: *The Poetic Image*, Oxford, Alden Press, 1947.
- DELFOR MANDRIONI, Héctor: *Hombre y poesía*, Buenos Aires, Guadalupe, 1971.
- DESCOLA, Philippe: *Par-delà nature et culture*, Paris, Éd. Gallimard, 2005.
- _____: *La Fabrique des images: visions du monde et formes de représentation*, Paris, Musée Quai Branly, 2010.
- _____: *Les Formes du paysage*, Collège de France, 2012.
- _____: *Ontologie des images*, Collège de France, 2013.
- DÍAZ MÁRQUEZ, Luis: *Teoría del género literario*, Madrid, Partenón, 1984.
- DUBUFFET, Jean: *Asphyxiant culture*, Paris, Pauvert, 1968; Éditions de Minuit, 1986.
- DUCROT, Oswald: *¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en lingüística*, Buenos Aires, Losada, 1975.
- _____: *El decir y lo dicho; polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986.
- _____, Tzvetan TODOROV: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo Veintiuno, 2003.
- DUMÉZIL, George: *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1974.
- DURAND, Gilbert: *Imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- EAGLETON, Terry: *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- _____: *The Ideology of Aesthetics*, Cambridge, Blackwell, 1990.
- _____: *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- _____: *Literary Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1998.
- ECO, Umberto: *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1974.
- _____: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984.
- _____: *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- _____: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- _____: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1995.
- _____: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- _____: *Signo*, Barcelona, Ed. Labor, 1988.
- _____: *Interpretación y sobre interpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- ELIADE, Mircea: *Le Sacré et le profane*, París, Gallimard, 1987.
- ENGELS, Friedrich: *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, Santiago de Chile, Quimantú, 1972.
- ERCILLA, Alonso de: *La Araucana*, 1589.

- EVEN-ZOHAR, Itamar: *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1981.
- _____: "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 1, n. Autumn 1-2, 1990, pp. 287-310.
- FABB, Nigel, Alan DURANT: *Literary Studies in Action*, London, Routledge, 1992.
- FAGG, John Edwin: *Latin America, a General History*, London, Macmillan, 1969.
- FANON, Frantz: *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- _____: *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961.
- FAYE, Jean Pierre: "Idéographie et idéologie", *Tel Quel*, n. 29, 1967, pp. 47-52.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.
- _____, Selena MILLARES, Eduardo BECERRA: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas, 1995.
- FERNÁNDEZ MORENO, César: *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- _____: *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1972.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- FERRADA ALARCÓN, Ricardo: "Aimé Césaire: acción poética y negritud", *Cuaderno de literatura*, n. 13, 1993.
- FERRO, Hellén: *Historia de la poesía hispanoamericana*, New York, Las Américas Publishing, 1964.
- _____: *Antología comentada de la poesía hispanoamericana, tendencias, temas y evolución*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1965.
- FIERRO, Enrique: *Antología de la poesía rebelde hispanoamericana*, Montevideo, Banda Oriental, 1967.
- FONTANILLE, Jacques: *Sémiotique et littérature*, París, PUF, 1999.
- FRANCO, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, Barcelona, Ariel, 1993.
- _____: *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Barcelona, Debate, 2003.
- FRANCO CARVALHAL, Tania: "Intertextualidad: la migración de un concepto", en *Lo propio y lo ajeno. Ensayos de literatura comparada*, Lima, Fondo Editorial, 2006.
- FRAZIER, Lessie Jo: *Salt in the Sand: Memory, Violence, and the Nation State in Chile*, Durham, Duke University Press, 2007.
- FREI, Henri: *La grammaire des fautes*, París, Geuthner, 1929; Ginebra, Slatkine, 1993.
- FRYE, Northrop: *The Critical Path*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.
- _____: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- FUENTE, José Alberto de la: "Literatura latinoamericana", *Pensamiento crítico latinoamericano*, Santiago de Chile, Ediciones USCH, 2005.

- GALLAS, Helga; *Teoría marxista de la literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1977.
- GALLEGOS DÍAZ, Cristián: “Aportes a la teoría del sujeto poético”, *Espéculo*, n. 32, marzo-junio 2006, obtenido en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>, consultado el 16/6/2014.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.
- _____: *Culturas híbridas*, México, Ed. Grijalbo, 1989.
- _____: *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- GARCÍA VIDAL, Hernán: *Chile: esencia y evolución*, Santiago, Universidad de Chile, 1982.
- GENETTE, Gérard: *Lenguaje poético, poética del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- _____: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- _____: *Esthétique et poétique*, París, Seuil, 1992.
- GILMAN, Claudia: *Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.
- GOIC, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 1988.
- _____: *Los mitos degradados*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- GOLDMANN, Lucien: *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando: *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf, 1996.
- GÓMEZ MACKER, Luis: *Introducción al estudio del lenguaje*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971.
- GONZÁLEZ, Mirza: *Literatura revolucionaria hispanoamericana, antología*, Madrid, Betania, 1994.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo: *América Latina: historia de medio siglo*, México, Siglo Veintiuno, 1982.
- GRAMSCI, Antonio: *Cultura y literatura*, Barcelona, Ed. Península, 1967.
- _____: *Introducción a la filosofía de la praxis*, Barcelona, Ed. Península, 1970.
- _____: *Pasado y presente*, Barcelona, Granica, 1977.
- _____: *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.
- GREIMAS, A. J.: *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976.

- GUERRERO, Jorge Carlos: *La literatura en las cartografías regionales del cono sur*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- GUTIÉRREZ, Fernando: *Poesía hispanoamericana*, Barcelona, Sayma, 1964.
- HALL, Stuart: "Quién necesita identidad", en *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones, 2003, pp. 13-39.
- HALLIDAY, M.A.K.: *Exploraciones sobre las funciones del lenguaje*, Barcelona, Editorial Técnica y Médica, 1982.
- _____: *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio: *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- HAMBURGER, Kate: *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- HARTMAN, Geoffrey: *Criticism in the Wilderness*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1978.
- HAWKES, Terence: *Structuralism and semiotics*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- HEIDLER, David S., Jeanne T. HEIDLER: *Manifest Destiny*, Connecticut, Greenwood Press, 2003.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *La utopía de América*, Caracas, Ayacucho, 1978.
- HESPELT, Herman: *An Anthology of Spanish American Literature*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1946.
- HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2003.
- HOLZAPFEL, Cristóbal: *Conciencia y mundo*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Nacional Andrés Bello, 1993.
- HUIDOBRO, Vicente: *Obras Completas*, Santiago, Zig-Zag, 1964.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat: *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco, 1999.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1987.
- JAMESON, Frederic: *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- JAKOBSON, Roman: *Fundamentals of Language*, París, Mouton, 1971.
- _____: *Semiología, afasia y discurso poético*, Buenos Aires, Rodolfo Editor, 1973.
- _____: *Questions de poétique*, París, Éd. du Seuil, 1973.
- _____: *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1981.
- _____: *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- JAUSS, Hans Robert: *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 2002.

- JIMÉNEZ, José Olivio: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- _____, Eugenio FLORIT: *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1968.
- JITRIK, Noé: *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.
- _____: *La vibración del presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- JOLLES, André: *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.
- JOUFFROY, Alain: *De l'individualisme révolutionnaire. Le Gué*, París, Gallimard, 1997.
- JUNG, Karl: *The Man and his Symbols*, New York, Dell Pub., 1964.
- KAHLER, Erich: *La desintegración de la forma en las artes*, México, Ed. Siglo Veintiuno, 1993.
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972.
- KERN, Stephen: *The Culture of Time and Space*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- KINSBRUNER, Jay: *Chile, a Historical Interpretation*, New York, Harper and Row, 1973.
- KOLAKOWSKI, Leszek: *La presencia del mito*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990.
- KOZAK, Claudia: *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites del siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- KRACAUER, Siegfried: *The Mass Ornament*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- KRAKUSIN, Margarita: *Del margen al canon: ensayos críticos sobre escritores hispanoamericanos*, Buenos Aires, Corregidor, 2004.
- KRISTEVA, Julia: "Pour une sémiologie des paragrammes", *Tel Quel*, n. 29, 1967, pp. 57-75.
- _____: "La productivité dite texte", *Communications*, v. 11, 11, 1968, pp. 59-83.
- _____: *Semiótica I*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1978.
- _____: *Le langage, cet inconnu*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.
- _____: *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984.
- LACLAU, Ernesto: *Politics and Ideology in Marxist Theory*, London, NLB, 1977.
- LARRAÍN, Jorge: *Identidad chilena*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001.
- LARSEN, Neil: *Reading North by South: on Latin America Literature, Culture, and Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- LASTRA, Pedro: *Relecturas hispanoamericanas*, Santiago, Editorial Universitaria, 1986.

- LE GUERN, Michel: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- _____: *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1980.
- LEE WHORF, Benjamin: *Language, Thought and Reality*, Cambridge, MIT Press, 1956.
- LEFEBVRE, Henri: *Lenguaje y sociedad*, Buenos Aires, Proteo, 1967.
- LEGRÁS, Horacio: *Literature and Subjection: The Economy of Writing*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2008.
- LEÓN, Rebeca: *América Latina, continente fabulado*, Santiago, Dolmen, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *La Pensée sauvage*, París, Plon, 1962.
- LEVIN, Samuel: *The Semantics of Metaphor*, John Hopkins University Press, 1977.
- _____: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1979.
- LÉVINAS, Emmanuel: *Hors sujet*, París, Fata Morgana, 1987.
- _____: *Totalité et infini*, Paris: Librairie Générale Française, 2008.
- LEZAMA LIMA, José: *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- LODGE, David: *The Modes of Modern Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- LOTMAN, Yuri: *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, Ardis, 1976.
- _____: *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- _____: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- _____: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture (The Second World)*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- _____: *La semiósfera*, tres tomos, Madrid, Cátedra, 1996-2000.
- LOVEMAN, Brian: *Chile*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza: *Una mirada al sesgo; la literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- LUKACS, Gyorgy: *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1968.
- LURIA, Alexander: *Lenguaje y comportamiento*, Madrid, Fundamentos, 1984.
- MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- MALLARMÉ, Stephan: *Poésies*, París, Éd. Gallimard, 1945.
- MANDEL, Ernest: *La teoría leninista de la organización*, 1970.
- MARCO, Joaquín: *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- MARCUSE, Herbert: *El Hombre unidimensional*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- _____: "Art and Revolution", *Partisan Review*, 39, 1972, pp. 174-187.
- _____: "Art as Form of Reality", *New Left Review*, I, 74, 1974.
- _____: *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1978.

- _____: *The Aesthetics Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1978.
- _____: *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe, 1983.
- MÁRQUEZ, Robert: *Latin American Revolutionary Poetry. Poesía revolucionaria latinoamericana, antología bilingüe*, New York, Monthly Review Press, 1974.
- MARX, Karl, Fredrich ENGELS: *Sobre el arte y la literatura*, La Habana, 1965.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix: *Estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- MASIELLO, Francine: *Lenguaje e ideología*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- _____: "La naturaleza de la poesía", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 58, 2003, pp. 57-77.
- MASSÍS, Mahfud, Julio TAGLE: *Revista Polémica, 1953-1955*.
- MATEO del PINO, Ángeles, Victoria GALVÁN GONZÁLEZ: *A contracultura. Insurrectos, subversivos, insumisos*, Valencia, Aduana Vieja Editorial, 2009.
- MATUS, Eugenio: *Poesía hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, La Habana, Ministerio de Educación, 1981.
- McDOUGALL, Walter A.: *Promised Land, Crusader State: The American Encounter with the World since 1776*, New York, Houghton Mifflin, 1997.
- MEMMI, Albert: *Portrait du colonisé*, Paris, Éditions Corr ea, 1957; Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- MESCHONNIC, Henri: *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.
- MIGNOLO, Walter: *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.
- MONEGAL, Antonio: *La metáfora en teoría*, Barcelona, Episteme, 1994.
- MORALES, Ernesto: *Antología de poetas americanos*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1941.
- MORAÑA, Mabel: *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1984.
- _____: *Crítica impura, estudios de la literatura y cultura latinoamericanas*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- _____: *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana, 2010
- MOREIRAS, Alberto: *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999.
- MORIN, Edgar: *Culture et barbarie européennes*, Paris, Bayard, 2005.
- MORRIS, Charles: *Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall, 1946.
- MORO, Tomás: *Utopía*, 1516.
- MUKAROVSKY, Jan: *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

- _____: *The World and Verbal Art*, New Haven, Yale University Press, 1977.
- MUMFORD, Lewis: *Story of Utopias*, Boni and Liveright, 1922.
- NAJENSON, José Luis: “Cultura, ideología y nación en América Latina” *Revista Mexicana de Sociología*, v. 43, n. 2, abril-junio 1982, pp. 727- 755.
- _____: *Culture and Politics in Latin America*, Toronto, Latin America Research Unit, 1982.
- NAVARRO, Desiderio: *La cultura de masas. Semiótica, sociología y praxis social*, Quito, Editorial Universitaria, 1975.
- NEGRÓN, Mara: *De la animalidad no hay salida*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2009.
- NELSON, Cary: *Revolutionary Memory: Recovering the Poetry of the American Left*, New York, Routledge, 2001.
- _____, Lawrence GROSSBERG: *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.
- NERUDA, Pablo: “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo Verde para la Poesía*, 1935.
- _____: *Obras Completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- NIEVES ALONSO, María, Kristov CERDA, Juan CID, Edison FAÚNDEZ, Gerson MORA, Dieter OELKER, Gilberto TREVIÑOS: “Una preferencia bien puede ser una superstición: sobre el concepto de lo clásico”, *Atenea*, n. 488, 2003, pp. 11-30.
- NOEMÍ PADILLA, Cristián: *Teoría lingüística y sociedad*, 1999.
- NÓMEZ, Naín: *Países como puentes levadizos*, Santiago, Ediciones Manieristas, 1986.
- NORRIS, Christopher: *Deconstruction*, London, Routledge, 1991.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael: *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1988.
- ONÍS, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934; New York, Las Américas Publishing, 1961.
- ONFRAY, Michel: *La Raison gourmande*, París, Librairie Générale Française, 1997.
- ORTEGA, Julio: *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo Veintiuno, 1987.
- ORTEGA y GASSET, José: *La rebelión de las masas*, Madrid, Alianza, 1986.
- _____: *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 2004.
- OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura Hispanoamericana*, cuatro tomos, Madrid, Alianza Editorial, 1995-2002.
- PARRA, Nicanor: *Páginas en blanco*, selección y edición de Niall BINNS, introducción de María Ángeles PÉREZ LÓPEZ, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

- PARRA, Violeta: *Décimas: autobiografía en versos chilenos*, Santiago, Editorial Pomaire, 1970.
- PAUL ADAMS, Willi: *Los Estados Unidos de América*, México, Siglo Veintiuno, 2003.
- PAULHAN, Jean: *Les fleurs de Tarbes*, París, Gallimard, 1990.
- PEIRCE, Charles S.: *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. 1-2, Bloomington, Indiana University Press, 1992-1998.
- PELLEGRINI, Aldo: *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- PINKER, Steven: *The Language Instinct*, New York, Harper, 1994.
- _____: *How the mind Works*, New York, W. W. Norton, 1997.
- _____: *Words and Rules*, New York, Harper, 1999.
- _____: *The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature*, New York, Viking, 2007.
- PIZARRO, Ana: *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Biblioteca Universitaria, Centro Editor de América Latina, 1985.
- _____: *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, El Colegio de México, 1987.
- _____: *Pensamiento crítico y crítica de la cultura hispanoamericana*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1990.
- _____: *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 1994.
- POZO, José del: *Historia de América Latina y de Caribe (1825-2001)*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002.
- POZUELO YVANCOS, José: *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- PUTNAM, Hilary: *Representation and Reality*, Cambridge, MIT Press, 1983.
- QUEVEDO, Francisco de: *Política de Dios, gobierno de Cristo*, en *Obras escogidas*, México, W. M. Jackson Editores, 1968, pp. 111-202.
- QUIJANO, Aníbal: *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Lima, Sociedad Política, 1988.
- QUIÑONES ORNELLA, Guillermo: *Poesía combatiente*, Santiago de Chile, Quimantú, 1973.
- RAMA, Ángel: *Literatura y clase social*, México, Folios Ediciones, 1983.
- _____: *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- _____: *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- RAMA, Carlos: *Historia de América Latina*, Barcelona, Bruguera, 1978.
- RAMÓN, Armando de: *Breve historia de Chile*, Buenos Aires, Biblos, 2001.
- RAMONET, Ignacio: *Géopolitique du chaos*, Paris, Galilée, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques: *Aux Bords du politique*, París, Osiris, 1992.

- _____: *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, Paris, Albin Michel, 1992.
- _____: *La Chair des mots: Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- _____: *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- _____: *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- _____: *The Politics of Aesthetics*, New York, Continuum, 2008.
- RAVONI, Marcelo, Antonio PORTA: *Poeti ispanoamericani contemporani, dalle prime avanguardie, Vallejo, Huidobro, Guillén, Borges, Neruda, ai poeti d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- REAL, Elena: *Écrire, traduire et représenter la fête*, Valencia, Universitat de Valencia, 2001.
- RENAUT, Alain: *L'ère de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989.
- RICHARD, Nelly: *La estratificación de los márgenes*, Santiago, F. Zegers, 1989.
- _____: *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis*, Santiago, Cuarto Propio, 1994.
- _____: *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- _____, Pablo OYARZÚN, Claudia ZALDÍVAR: *Arte y política*, Santiago, Universidad Arcis, 2005.
- RICHARDS, I. A.: *Fundamentos de la crítica literaria*, Buenos Aires, Huemul, 1976.
- RICOEUR, Paul: *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XIX, 1970.
- _____: *Ideología y utopía*, Madrid, Ed. Gedisa, 1989.
- _____: *From Text to Action*, Evanston, Northwestern University Press, 1991.
- _____: *Metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.
- _____: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo Veintiuno, 2006.
- RIFFATERRE, Michael: *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- _____: *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- _____: *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- ROCHFORT, Desmond: *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, San Francisco, Chronicle Books, 1998.
- RODÓ, José Enrique: *Ariel*, Montevideo, Impr. de Dornaleche y Reyes, 1900.
- ROJAS, Manuel: *De la poesía a la revolución*, Santiago, Ercilla, 1936.
- ROKHA, Winétt de: *Suma y destino, antología*, Santiago, Editorial Multitud, 1951.
- ROMERO, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1986.
- ROSENBERG, Bernard: *Mass Culture*, New York, Free Press, 1957.

- ROSENBERG, Fernando: "La sinrazón poética en tiempos de globalización", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 58, 2003, pp. 39-55.
- _____: "Afecto y política de la cosmópolis latinoamericana", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, n. 215-216, 2006, pp. 467-479.
- ROSMAN, Silvia: *Dislocaciones culturales. Nación, sujeto y comunidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- ROVIRA, José Carlos: *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid, Síntesis, 2005.
- ROWE, William: *The Cosmological Argument*, Princeton, Princeton U. Press, 1975.
- _____: *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.
- _____: *Poets of Contemporary Latin America: History and the Inner Life*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- SÁEZ RUEDA, Luis: "Praxis lingüística y crisis de la razón", en *El conflicto entre continentales y analíticos*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 271-340.
- SÁINZ de MEDRANO, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana desde el modernismo*, Madrid, Taurus, 1989.
- SALAZAR, Gabriel, Julio PINTO: *Historia contemporánea de Chile*, Santiago, LOM Ediciones, 1999.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1965.
- _____: *Estética y marxismo*, México, Ed. Era, 1970.
- _____: "La filosofía de la praxis como nueva práctica de la filosofía", *Cuadernos Políticos*, n. 12, abril-junio 1977, pp. 64-68.
- _____: *La filosofía de la praxis*, México, Siglo Veintiuno, 2003.
- SANTÍ, Enrico Mario: *Por una politeratura: literatura hispanoamericana e imaginación política*, México, Ediciones del Equilibrista, 1997.
- SAPIR, Edward: *Language*, New York, Hartcourt, Brace and World, 1921.
- _____: *Culture, Language and Personality*, Berkeley, University of California Press, 1966.
- SARLO, Beatriz, Carlos ALTAMIRANO: *Literatura, sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- SARTRE, Jean Paul, Simone de BEAUVOIR: *¿Para qué sirve la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1966.
- SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte: *Pragmática lingüística*, Madrid, Gredos, 1987.
- SCHMIDT, Siegfried: *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm: *Ficciones y silencios fundacionales*, Madrid, Iberoamericana, 2003.

- SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005.
- SCHULMAN, Iván: *El proyecto inconcluso, la vigencia del modernismo*, México, Siglo Veintiuno, 2002.
- _____, Evelyn PICÓN GARFIELD: *Las literaturas hispánicas. Introducción a su estudio*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.
- SEARLE, John: *Speech Acts*, London, Cambridge University Press, 1969.
- SEGRE, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SELDEN, Raman: *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993.
- SERRANO PONCELA, Segundo: *Introducción a la crítica literaria*, Caracas, Ministerio de Educación, 1967.
- SIEBENMANN, Gustav: *Poesía y poética del siglo XX en la América hispana y el Brasil: historia, movimientos, poetas*, Madrid, Gredos, 1997.
- SNYDER, Louis L.: *El mundo en el siglo XX, 1900-1950*, Barcelona, Labor, 1973.
- SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- SOZA, Ignacio: *Conciencia y proyecto nacional en Chile*, México, UNAM, 1981.
- SPITZER, Leo: *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1995.
- STALLYBRASS, Peter, Allon WHITE: *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- STAROBINSKI, Jean: *L'oeil vivant. La Relation critique*, París, Gallimard, 1970.
- _____: *Les Mots sous les mots*, París, Gallimard, 1971.
- SUBERCASEAUX, Bernardo: *Nación y cultura en América Latina: diversidad, cultura y globalización*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002.
- SUCRE, Guillermo: *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975.
- TABAROVSKY, Damián: *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- TAPSCOTT, Stephen: *Twentieth Century Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- TIBOL, Raquel: *Diego Rivera, arte y política*, México, Grijalbo, 1979.
- TODOROV, Tzvetan: *Les genres du discours*, París, Éd. du Seuil, 1978.
- _____: *Introduction to poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.
- TOLLINCHI, Esteban: *Los trabajos de la belleza modernista*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.
- TORRES-RIOSECO, Arturo: *The epic of Latin American Literature*, Palo Alto, Stanford University Press, 1942.
- _____: *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- TROTSKY, León: *Literatura y revolución*, Ediciones Digitales Izquierda Revolucionaria, 2006, obtenido en www.marxismo.org, consultado el 23/7/2009.

- UNDURRAGA, Antonio de: *Manifiesto de Caballo de Fuego y poesías*, Santiago de Chile, Ediciones Acanto, 1945.
- VALÉRY, Paul: “Poésie pure. Notes pour une conférence”, en *Essais sur la poétique et le poète*, Paris, Bertran Guégan, 1928.
- VALVERDE, José María: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, México, Renacimiento, 1962.
- _____, Dámaso SANTOS: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- VARELA IGLESIA, Fernando: *Poesía e imagen*, Frankfurt am Main, P. Lang, 2003.
- VIDAL, Hernán: *Poética de la población marginal. Fundamentos materiales para la historiografía estética*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1987.
- VILLALOBOS, Sergio, et al., *Historia de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1982.
- VILLANI, Pasquale: *La edad contemporánea 1914-1945*, Barcelona, Ariel, 1997.
- VUILLEMIN, Jules: *L'Être et le travail*, Paris, PUF, 1949.
- _____: *Philosophie de la connaissance*, Collège de France, 1962-1990.
- WAHNÓN, Sultana: *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Octaedro, 1995.
- WELLEK, René, Austin WARREN: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.
- WHITMAN, Walt: *Leaves of Grass*, New York, CRW, 2004.
- WILLIAMS, Raymond: *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin, 1961.
- _____: *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- _____: *Politics and Letters*, London, NLB, 1979.
- _____: *Culture and Society*, New York, Columbia University Press, 1983.
- _____: *The Politics of Modernism: Against the New Conformist*, New York, Verso, 1989.
- _____: *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- _____: *Culture and Materialism*, London, Verso, 2005.
- WILDE, Oscar: *The Soul of Man under Socialism*, London, 1891.
- WINEGARTEN, Renee: *Writers and Revolution; the Fatal Lure of action*, New York, New Viewpoints, 1974.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973.
- YURKIEVICH, Saúl: *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima*, Barcelona, Edhasa, 2002.
- ZEA, Leopoldo: *Dialéctica de la conciencia americana*, México, Alianza, 1976.
- ZURITA, Raúl: “Literatura, lenguaje y sociedad”, *CENECA*, 1983.

IX. APÉNDICE

En el apéndice proponemos un listado de libros, poemas, antologías, prólogos y ensayos de Pablo de Rokha. Este listado abarca todos los libros de poesía y ensayo de De Rokha, así como las antologías preparadas por él. El listado incluye además el contenido específico de cada libro. Entre paréntesis ponemos el año de publicación y si se trata de obra ensayística. La lista incluye todos los poemas rokhianos publicados en revistas, publicaciones de otros autores o que aparecieron de forma independiente y todos los prólogos. En cuanto a las antologías de la obra rokhiana realizadas por el autor, incluimos el contenido para, en los casos de divergencias, poder contrastarlo. Las diferencias entre las versiones se señalan en la entrada de la obra o del poema en cuestión. Incluimos también la lista de los poemas de Pablo de Rokha que integraron la *Antología de poesía chilena nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Integramos a nuestro listado la obra póstuma que ha sido publicada. De igual manera, los ensayos que aparecen fueron publicados en libros y algunos de la revista *Multitud*. Debido al difícil acceso de las fuentes primarias, fue imposible realizar una lista completa de los ensayos rokhianos aparecidos en revistas y periódicos. Por tal razón y debido en parte también a la gran cantidad de ensayos dispersos del autor y temiendo que la lista de ensayos quedara incompleta, no incluimos la lista de los ensayos publicados en revistas y periódicos.

IX.1. LISTADO DE LIBROS Y POEMAS DE PABLO DE ROKHA

Versos de infancia (1917, en la antología *Selva lírica*)

La pobrecita de los ojos tristes

Carne triste

Sobre el cuerpo que todavía se mueve, ahí

Apunte (Genio y figura en *Antología 1916-1953*)

Sátira (1918)

El folletín del diablo (1920, en *Claridad, Revista de la Federación de Estudiantes*)

Los gemidos (1922)

Balada de Pablo de Rokha

Epitafio en la tumba de Juan, el carpintero

Yanquilandia

Retrato de mujer

Imprecación a Satanás

Canción del poeta zarrapastroso

Del sportman

Estética del ideal

Epitalamio

Iniciación en los nocturnos

Poema del automóvil

Box

Elogio de las rosas

Sensación del invierno en la tierra

Dios

El saludo a los pájaros artificiales

Los pálidos conquistadores

Elegía del hombre soltero

Oración a la belleza.

Mar

Paradoja del mercader contemporáneo.

La ciudad

Égloga

Trova

Toná

Lamento
Canción
Treno
Tonada del tiuque
Cantar
Canto de las novias perdidas
Cueca de otoño
Estribillo
Versos
Marina
Paya de los rotitos diablos
Cántico
Aire de los pueblinos
Aria de la niña ingenua
Plática de los desencantados
El paisaje irremediable
Apología del hombre de acción
Arenga del revolucionario
Himno al héroe
Muerte
Cristianismo
Salmo al estiércol
Idilio
Bendición
Pablo de Rokha por Pablo de Rokha

Cosmogonía (1925-1927)

Tonada del iluminado
Poema sin nombre
Círculo
La idolatrada
Aventurero
Ciclo de Piedra
Autorretrato de adolescencia
Viejo canto nuevo
Talca a la espalda
Premonitorio en 1913
Surlandia mar afuera

Poeta de provincia
La forma épica del engaño
Nocturno muy oscuro
El viajero de sí mismo
A la manera de antaño
Blas, el atrabiliario
Canción de las tierras chilenas

U (1926)

Señales al hombre futuro
1
2
3

Satanás (1927)

Suramérica (1927)

Heroísmo sin alegría (1927, ensayos)

Acción, dolor
El hombre enfrente
Ensayo de estética
Plataforma de extranjeros: la raza oscura
Acerca del mundo
Tragedia del individuo
Subterráneo

Ecuación, canto de la fórmula estética (1929)

Escritura de Raimundo Contreras (1929)

Bandera de luto
Jesucristo uva de otoño albahacas amarillas gran novela
Todos los caminos
Alcohol el miedo y el fuego la locura imaginaria
El descubrimiento de la alegría
Geometría del razonamiento Kant la lógica transatlántica
Bodega de vinos y chichas
Juguete de diamante

El hombre que se olvidó de todas las cosas antiguo dios abandonado
Cruz de lo único
A la manera de los sentidos desparramados
Matemática del destino
Imagen
Peligros del Poema hoy la curva oscura en despoblado

Canto de trinchera (1933)

Jesucristo (1933 y 1936)

Cadena de pretérito
Enigma a ella
Sublimación del drama humano
Mundo al héroe
Matemática del espíritu
Momento a los Proletarios emancipados y sus mujeres
Corolario dedicado a José Stalin

Los 13 (1935)

Lenin
Marx
León Trotzky

Antología de poesía chilena nueva (1935, editada por E. Anguita y V. Teitelboim)

Selección de Pablo de Rokha:
Estimativa y método (ensayo)

Versos de infancia

 Apunte

Los gemidos

 Elegía del hombre soltero

Cosmogonía

 Círculo

U

 2

Satanás

Suramérica

Escritura de Raimundo Contreras

El descubrimiento de la alegría

Juguete de diamante

Imagen

Ecuación, canto de la fórmula estética

Los poemas accidentales (El canto de hoy, sólo con Mitología de la mujer embarazada en Antología 1916-1954)

Mitología de la mujer embarazada

Jesucristo

Enigma a ella

Sublimación del drama humano

Matemática del espíritu

Momento de los proletarios emancipados y sus mujeres

Canto de trinchera

Los 13

Karl Marx

León Trotzky

Lenin

Romancero proletario (1936)

Los inquilinos

El entierro de Pedro León Ugalde

Décimas del roto-choro

Oda a la memoria de Gorki (1936)

Imprecación a la bestia fascista (1937, en Madre España. Homenaje de los poetas chilenos)

Moisés (1937)

Gran temperatura (1937)

Obsesión del matrimonio provinciano

Alegoría del tormento

Canción de adiós

Poesía funeraria

Canto de tribu

Empresa nocturna

Alegato contra la tiniebla

Religión de los antepasados
Elegía de todos los tiempos
Estilo del fantasma

Cincos cantos rojos (1938)

Juramento a las masas obreras de Chile
Oda a la URSS
Apóstrofe al fascismo
Himno sacro al frente popular
Epopéya española
Abrazo a la internacional

Epopéya del individuo (1939, en *Multitud*)

Exaltación del hombre mediocre, (1939, ensayo, en *Multitud*)

Teoría de la diatriba y exégesis del humor, el sarcasmo, la sátira, el panfleto, y lo pornográfico (1940, ensayo, en *Multitud*)

Tragedia del artista contemporáneo (1940, ensayo, en *Multitud*)

El destino de la América del Sur (1940, ensayo, en *Multitud*)

Morfología del espanto (1942)

Teoría del arte proletario (ensayo)
Lengua y sollozo
El huaso de Licantén arrea el infinito contra el huracán de los orígenes
Únicamente
Sancho Rojas, capitán del sur, define los actos mágicos
Grito de masas en el oriente
Demonio a caballo
Los días y las noches subterráneas
Yo contra yo

Requisitoria y abominación popular del falso profeta (1942, en *Multitud*, Enjuiciamiento y abominación popular del falso profeta en *Antología 1916-1953*)

Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile 1910-1943 (1943, preparada por De Rokha)

Contiene del autor:

Prólogo del prólogo

Prólogo (1943, en *Orinomancia* de Winétt de Rokha)

Canto al ejército rojo (1944)

Los poemas continentales (1945)

Epopeya a Norteamérica

Sinfonía mexicana

Interpretación dialéctica de América; los cinco estilos del Pacífico: Chile, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia (1947, ensayos)

Arenga sobre el arte (1949, ensayos y poemas)

Prólogo a una amiga

Ensayos:

Difamación, martirio, crucifixión y resurrección del gran artista en la sociedad burguesa

La gran tragedia de lo bello

Los términos antagónicos de la dialéctica en función del origen de la materia y de la naturaleza

El ser consciente y el yo subterráneo. Poetas y profetas

Arte y hambre. Dios-sexo, dios-belleza, dios-muerte

Ejemplo del judío

Introducción a una técnica del espíritu desde el arte

El arte como lenguaje social y expresión histórica de lo humano y “lo divino”

La gran batalla por la forma: contenido y continente

Formas arcaicas, formas caducas, formas pasadas, formas precoces, formas contemporáneas, formas frustradas, insurgentes, revolucionarias, precursoras, subversivas, belicosas, formas de clase y régimen, formas líderes, formas heroicas, formas mártires o demagógicas

El fenómeno político de la belleza

El arte de los sirvientes

La URSS y la sociedad sin clases (el “gran arte comunista” de Lenin “realismo popular constructivo”)

La bestia herida
La épica social americana
Terror-sueño-dolor-mito-amor-verso

Poemas:

El valle pierde su atmósfera (poemario escrito por Winétt de Rokha)

3 poemas por Pablo de Rokha (*Carta magna de América* en *Antología 1916-53*):

Lenguaje del continente (título eliminado en *Carta magna de América*)

I. Retrato furioso

II. Surlandia, pulso del mundo o lamento americano de las colonias

III. Gran oda clásica a Hispanoamérica

El llanto de los llantos

Inmenso nocturno antiguo

Anecdotario completamente desafortado

Epopéya de las peripecias

Quinquenio de invierno

Balazo al estado nazifascista

Carta magna de Chile (*Cara y sello de Chile* en *Antología 1916-1953*)

Oratoria estupenda de la república

Teogonía y cosmología del libro de cocina (ensueño del infierno)

(Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile (ensueño del infierno) en *Antología 1916-1953*)

Apocalipsis del hambriento

Misterio y proceso de sublimación democrática de los líderes y de los héroes en los complejos económicos

Caballos de acero

La dual hazaña humano-geográfica. Gente grande

Apología de lo nacional y lo internacional chileno

Aventuras y desventuras de *Arenga sobre el arte* (ensayo)

Un libro y un pueblo contra el nazi-fascismo (1950, ensayo, en *Multitud*)

Fusiles de sangre (1950 y 1954)

Primera versión (1950, en *Democracia*):

Parlamento a la ciudadanía por el pan, la paz y la libertad del mundo

Estrofa del sur

Segunda versión (1954, en *Antología 1916-1953*):

Paño de lágrimas

Parlamento a la ciudadanía por el pan, la paz y la libertad del mundo

Estrofa del sur

Funeral por los héroes y los mártires de Corea (1950, en *Multitud*)

Winettgonía (1951, ensayo, en *Suma y destino* de Winét de Rokha)

Lamento en piedra (1952, en *Multitud*)

Teoría del realismo (1952, ensayo, en *Multitud*)

Fuego negro (1953 y 1954)

Primera versión (1953, en *Multitud*):

Gran cadena del destino

Fuego negro

Segunda versión (1954, en *Antología 1916-1953*):

I. Gran marcha heroica

II. Apoteosis

III. Lamento en piedra

Arte grande o ejército del realismo (1953 y 1954)

Primera versión (1953, en *Multitud*):

Gran marcha heroica

Monumento funerario a Stalin

Discurso-poema de adiós a las delegaciones

Emplazamiento por asesinato a Yanquilandia

Segunda versión (1954, en *Antología 1916-1953*)

Monumento funerario a Stalin

Discurso-poema de adiós a las delegaciones

Emplazamiento por asesinato a Yanquilandia

Escrito mayor
Grano de pólvora a una cigarra

Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile (1953, en *Multitud*)

Rectificación-ratificación y autocrítica (1954, ensayo)

Antología 1916-1953 (1954, antología de Pablo de Rokha, preparada por el autor)

Selección:

Versos de infancia

Genio y figura

El folletín del diablo

Los gemidos

Balada

Yanquilandia

Walt Whitman

Retrato de mujer

Epitalamio

Poema del automóvil

Box

Elogio de las rosas

Sensación de invierno en la Tierra

Dios

Quejido del hombre soltero

Mar

Las grúas

La ciudad

Bolsa de comercio

Los suburbios

La fábrica

Égloga

Himno al héroe

Oda de sombras a los solitarios

Winétt de Rokha (1917)

Cosmogonía

U

Satanás

Suramérica

Ecuación (Canto de la fórmula estética)

Escritura de Raimundo Contreras

El canto de hoy

Mitología de la mujer embarazada

Canto de trinchera

Jesucristo

Cadena de pretérito

I. Enigma de ella

II. Sublimación del drama humano

III. Mundo al héroe

IV. Momento a los proletarios emancipados y sus mujeres

Los 13

Oda a la memoria de Gorki

Moises

Gran temperatura

Imprecación a la bestia fascista

Cinco cantos rojos

Morfología del espanto

Canto al ejército rojo

Los poemas continentales

Carta magna de América

Fusiles de Sangre

Paño de lágrimas de Chile (inédito)

Parlamento a la ciudadanía por el pan, la paz y la libertad del mundo

Estrofa del sur

Funeral por los héroes y los mártires de Corea

Fuego negro

I. Gran marcha heroica

II. Apoteosis

III. Lamento en piedra

Arte grande o ejercicio del realismo

Monumento funerario a Stalin

Discurso-poema de adiós a las delegaciones

Emplazamiento por asesinato a Yankilandia

Escrito mayor (inédito)

Grano de pólvora a una cigarra (inédito)

Colofón:
Égloga (fragmento de *Los gemidos*)
Romancero proletario
Enjuiciamiento y abominación popular del falso profeta

Cronografía (selección de fotografías y reproducciones de recortes periodísticos,
portadas y escritos de Pablo de Rokha)

Tres poemas de *Epopéya del universo* (1954, en *Multitud*)

Neruda y yo (1955, diatribas)
Prólogo: diálogo a la manera de Sócrates
Bastiones de Ganímedes
El falso profeta o los desintegrados
El imperio mular de Cantinflas
Acotaciones
Bacalao y la banda negra
Siglas del prontuario

Idioma del mundo (1958)
Prólogo (por Juan de Luigi)
Romance de emigraciones
La república asesinada
El sollozo internacional de las especias
La gran congoja o el lenguaje inexorable
Los prólogos premonitorios a la caída del imperialismo
La oceánida
El clan de las banderas despavoridas
Escrito en acero
El canto de la era cósmica (en las solapas del libro)
Los arrieros cordilleranos (fuera del texto)

Genio del pueblo (1960)
Prólogo póstumo a *Genio del pueblo* (ensayo)
Encadenamiento
Genio del pueblo (diálogo poético)

Acero de invierno (1961)

Oleaje de eternidades
Rotología del poroto
La épica social de los analfabetos
Canto del macho anciano
Poesía del mundo socialista
El gran asesinato
 I. Lenguaje de catástrofes
 II. El drama cósmico del sur
 III. Bosque de cruces
Elegía a Elías, hijo del pueblo
Colofón a las equivalencias
Oda a Cuba
Vieja epopeya negra
Yuri Gagarin (en la contraportada)
Epitafio a una tragedia, Juan de Luigi (en la contraportada)

Oda a Cuba (1963)

Canto de fuego a China Popular (1963, en *Multitud*)

La gran comuna (1963, en *Multitud*)

China roja (1964)

La ovación universal

Estilo de masas (1965)

Carta perdida a Carlos de Rokha
Los rotos chilenos
Oceanía de Valparaíso
Campeonato de rayuela
Tonada a la posada de don Lucho Contardo
San Juan de la Costa
Heroína de antaño

Tercetos dantescos a Casiano Basualto (1966)

Mundo a mundo: Epopeya popular realista. Estadio primero: Francia (1966)

La página oceánica

Estadio primero: Francia

Los borrachos dionisiacos (1966, en *Boletín de la Universidad de Chile*)

La gran apoteosis (1967, prólogo a *Diario de un guerrillero* de E. Taibo Squella)

La hoja caída (1968, en *Árbol de Letras*)

Mis grandes poemas (1969, antología de Pablo de Rokha, preparada por el autor)

Selección:

Genio y figura

Balada de Pablo de Rokha

Sensación de invierno en la Tierra

Yanquilandia

Círculo

Soy el hombre casado

Satanás

Escritura de Raimundo Contreras (fragmentos)

Matemática del espíritu (fragmentos de *Jesucristo*)

Moisés

Poesía funeraria

Demonio a caballo

Unicamente

Sancho Díaz, capitán del sur define los actos mágicos

Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile

Los arrieros cordilleranos

Canto del macho anciano

Oceanía de Valparaíso

Tonada a la posada de don Lucho Contardo

Vocabulario (glosario de coloquialismos chilenos usados en los poemas)

Presentación a Violeta Parra (1970, poema en *Décimas* de Violeta Parra)

El amigo piedra. Autobiografía (1990)

Sandra de Rokha (1995, en *Atenea*)

Sonetos del amor perdido (1995, en *Homenaje a Pablo de Rokha* de Susana Santos)

Pablo de Rokha. Obras inéditas (1999)

Poesía:

Infinito contra infinito

Llanto del mundo agonizante

El ataúd de oro

Los héroes materialistas

Paño de lágrimas de Chile

Saqueo y asesinato de la araucanía

La ovación internacional

El día inmenso

Rugido en Latinoamérica

Prolegómeno

Odiseas guerrilleras

Grande hombre

Fantasma del genocidio

La gran apoteosis

Ho Chi Minh

Los líderes materialistas

Retrato de la “Bestia humana”

Una gigante hembra

Historia de piojos

Douglas Bravo

Régis Debray

A bala pasada

Estética (ensayos):

La intuición poética

Introducción polémica a la estética de Pablo de Rokha

Crítica y autocrítica

Adiós al corazón magallánico

Escritos varios:

Entrevistas y autoentrevistas

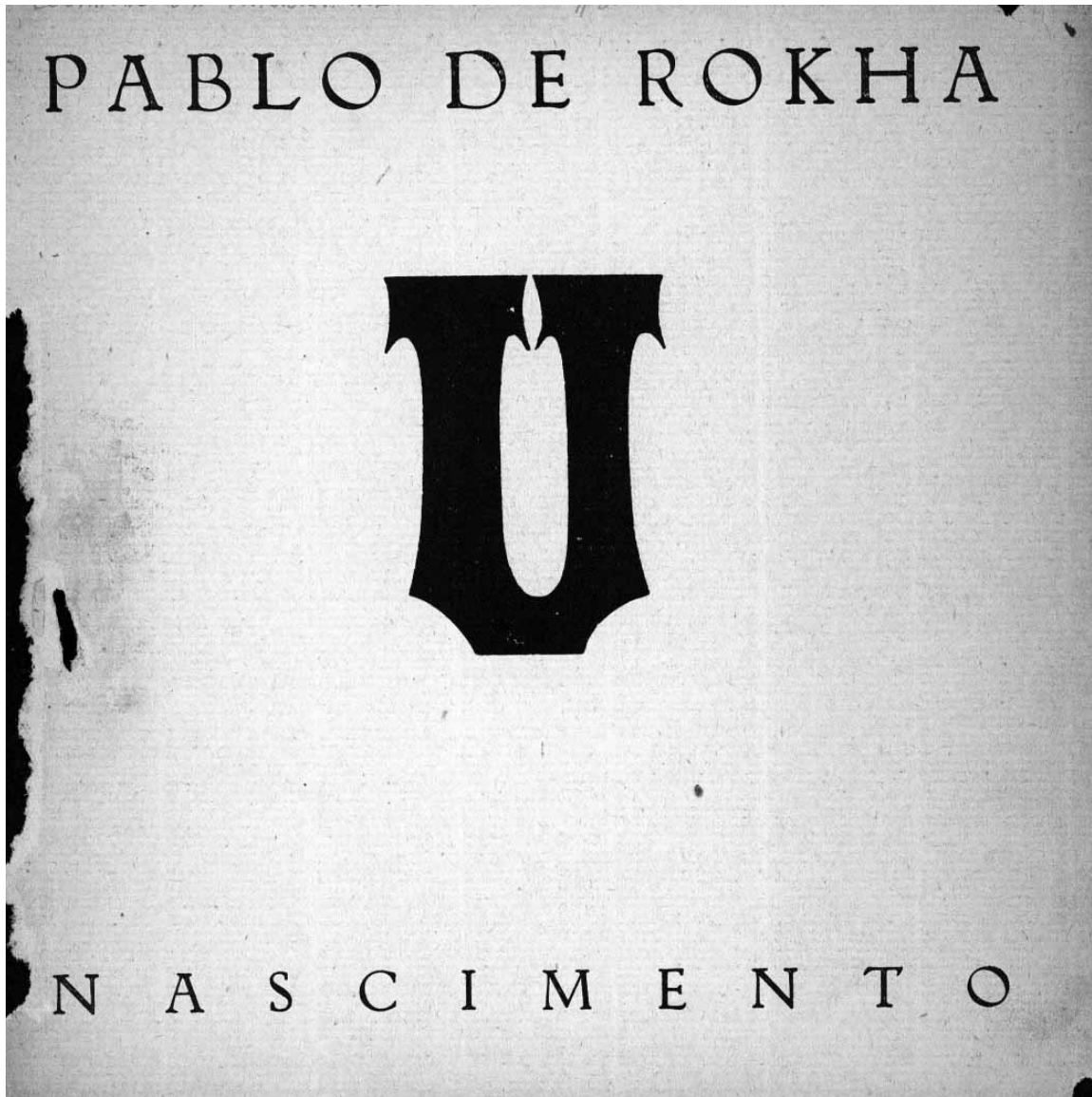
Epopeya del universo

Carta al fantasma

Anito se confiesa
Farsa del espanto: hombre, mentira, muerte
El gran desorden
Enjuiciamiento del oportunista: el éxito por el éxito
“Neruda y yo” afirma y comprueba
Abrazo a Ricardo Marín
Carta chusco-trágica al Dr. Delbés, en Santiago

X. ANEXOS

X.1. U: PORTADA Y PRIMERAS PÁGINAS



*Es propiedad
Inscripción N.º 423*

*Impreso en los talleres de
la Editorial Nascimento
Arturo Prat 1430
Santiago de Chile.—1926*

SEÑALES AL HOMBRE FUTURO

Sin embargo, es mi ausencia quien inventa las sabandijas y las telarañas del siglo.

Jamás.

Palanca de aluminio, galope de máquina en trances fatales, geografía de lo inaudito y lo estupendo, gran figura, horizonte de navío cosmopolita, he ahí, yo arrojo la llamada aclaratoria e inactual, el golpe de bronce alucinado, la campanada-llamarada encima de los cinco ladridos de la tierra: América, Europa, Asia, Africa y Oceanía.

5

P A B L O D E R O K H A

Ay! Ay! Ay!...

Domino todos los triángulos de la soledad clamorosa, las arañas, los presentimientos, las finajas de la sombra, la última luz del luto, hasta los gallos caídos.

Venía mi voz andando por la nada y se enredó mi voz en mi voz. Por eso soy eco de mi tristeza. No obstante, hay tanta altura de comba de cielo o de vientre de madre salvaje, todavía, en mi gran lazada al Infinito. Cosecha de aventurero, guiso mi guiso de palomas.

Agua de hierro teñida de azules incontestables, Dios atrabiliario.

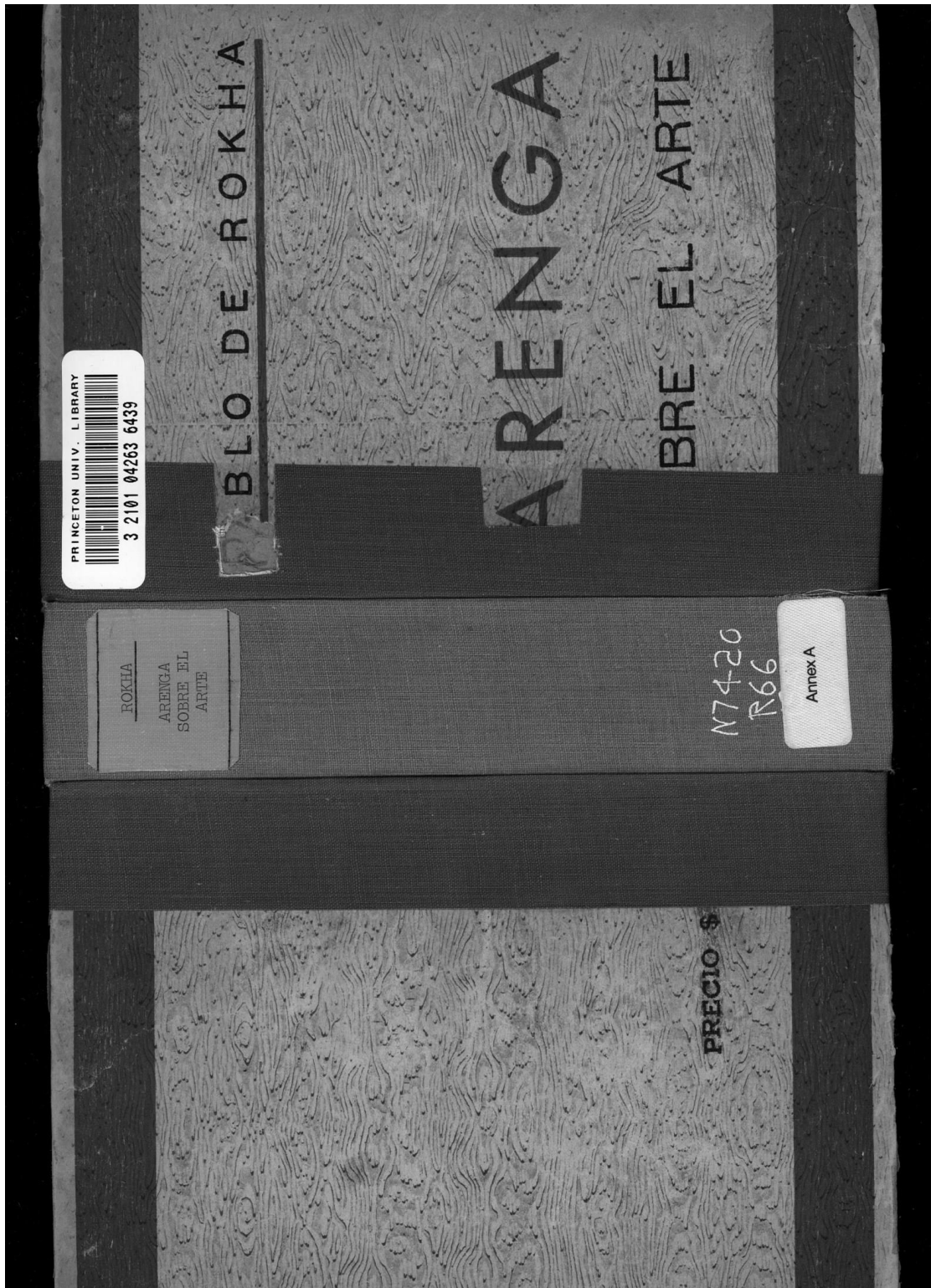
Toda la joroba del Continente se me cuelga de las palabras, semejante a una inmensa costumbre de lluvias. Levanto, oh! levanto mi plumero de cigarras y hago montañas de libertad. O bien, agarro la esquina de mi esqueleto de amatista y rompo el saco de los vinos cornudos y obligatorios, como la muerte la bola del mundo. Como murciélagos, como metáforas y escupo filosofía. Y remezco con gritos las estrellas y los campanarios, y derrumbo con gestos las naciones y las verdades adoquinadas. Ferretería de cúpula, geometría de pólvora,

cemiterio con poemas culebreros, ferretería de sepultura en despoblado, y también la casa vacía y los países y las guitarras y los parientes.

Si.

¿O ando jugando con esmeraldas y con elegías de acuario a in-

X.2. ARENGA SOBRE EL ARTE: PORTADA Y PRIMERAS PÁGINAS



Entrego toda mi obra al juicio del pueblo de Chile. mi
pueblo, a la memoria de sus héroes: O'Higgins, Carrera,
Rodríguez c Recabarren, el gigante; y a la conciencia po-
pular de América, como expresión del mundo, por la paz
y la libertad del hombre.

Pablo de ROKHA.

PABLO DE ROKHA

A R E N G A
SOBRE EL ARTE

PROPIEDAD DEL AUTOR
COPYRIGHT BY
PABLO DE ROKHA

Printed in Chile

INSCRIPCIÓN N.º 12876

QUEDA HECHO EL DEPOSITO QUE MARCA
LA LEY

El mandato social de los grandes poetas marxistas de hoy, no consiste en transformarse en políticos de la literatura y suplantarse a los líderes, sino en dar a las masas obreras y al pueblo inmortal, una poesía y una teoría correspondientes como forma, mito y planteamiento a la gran ansiedad heroica de un mundo que trae la Revolución en las entrañas del super-industrial capitalismo, cuya faz maldita es el imperialismo invasor, contra el cual luchan mundialmente, los trabajadores manuales e intelectuales unidos.

F. de R.

EDITORIAL "MULTITUD"

SANTIAGO DE CHILE

1 9 4 9



Obras de Pablo de Rokha

(Annexa)

N7420

R66

547

10-3-66-154-V

- “VERSOS DE INFANCIA”, 1913-1916.
- “EL FOLLETIN DEL DIABLO”, 1916-1922.
- “LOS GEMIDOS”, poemas, 1922, Ed. Córdor, agotada.
- “COSMOGONIA”, poemas, 1922-1927.
- “U”, poema, 1927, Ed. Nascimento, agotada.
- “HEROISMO SIN ALEGRÍA”, ensayos, 1927, agotada.
- “SATANAS”, poema, 1927, Klog, Ed., agotada.
- “SURAMERICA”, poema, 1927, edición limitada, numerada, de 150 ejemplares, agotada.
- “EUVACION”, canto de la fórmula estética, 1929, Klog, Ed., agotada.
- “ESCRITURA DE RAIMUNDO CONTRERAS” 1929, Klog, Ed. a cargo de la Empresa Editorial “Orbe”.
- “EL CANTO DE HOY”, poemas, 1929.
- “CANTO DE TEINCHERA”, poema, 1933, Editorial Weston, agotada.
- “JESUCRISTO”, poemas, 1930-1933, 1a. edición agotada, 2a. Edición, Editorial “Antares”, agotada.
- “LOS 13”, poemas, 1934-1935.
- “ODA A LA MEMORIA DE GORKI”, 1936, agotada.
- “MOISES”, poema, 1937.
- “GRAN TEMPERATURA”, poemas 1937, Editorial Encilla.
- “CINCO CANTOS ROJOS”, poemas, 1938, agotada.
- “MORFOLOGIA DEL ESPANTO”, epopeyas, 1942, edición limitada, numerada, de 500 ejemplares, agotada.
- “CANTO AL EJERCITO ROJO”, epopeya, 1944, 2a. edición, México, Editorial Sudamericana, 1944, 3a. edición, “Espiral”, Colombia, 1945.
- “LOS POEMAS CONTINENTALES”, 1944-1945.
- I. “INTERPRETACION DIALECTICA DE AMERICA”. Bolivia, Ecuador, Colombia, 1947, Ediciones “Liber-tad”, de Antonio Zamora, Buenos Aires.
- “ARENGA SOBRE EL ARTE”, Ed. “Multitud”, 1946-1949.

Prólogo a una amiga

Próximamente:

- II. "INTERPRETACION DIALECTICA DE AMERICA", "EL ESTADIO SOLAR FRENTE A LA ATLANTIDA" (Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Venezuela).
- III. "DIEZ FAISES ENTRE TRES MARES" (Cuba, Haití, Santo Domingo, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá).
- IV. "EL COLOSO DEL NORTE Y LAS AGUILAS", (Canada, México, EE. UU. de Norteamérica). Ediciones "Libertad", de Antonio Zamora, Buenos Aires.
- "ANTOLOGIA DE PABLO DE ROKHA", 1913-1950. Editorial "Multitud", Santiago de Chile.
- "EL AMIGO PIEDRA", autobiografía.

Bibliografía

- Oscar Chavez: "El poeta crucificado y la jauría". (Estampa heroica de una gran soledad genial).
- Mahfud Massis: "Los 3", (Huldobro, De Rokha, Neruda).
- Antonio de Undurraga: "El arte poética de Pablo de Rokha", Editorial Nascimento.
- Fernando García Oidini: "Doce poetas".
- Bernardo Cruz: "Veinte poetas".
- "Antitegía a Pablo de Rokha", por José Sanjurjo. La Habana. Cuba, 1949.
- Traducciones principales: al ruso de Fedor Kélin y Timofei Rokotov, y al inglés de H. E. Hays, Rachel Loughridge, Dudley Fitts y Renee Tallantyre.

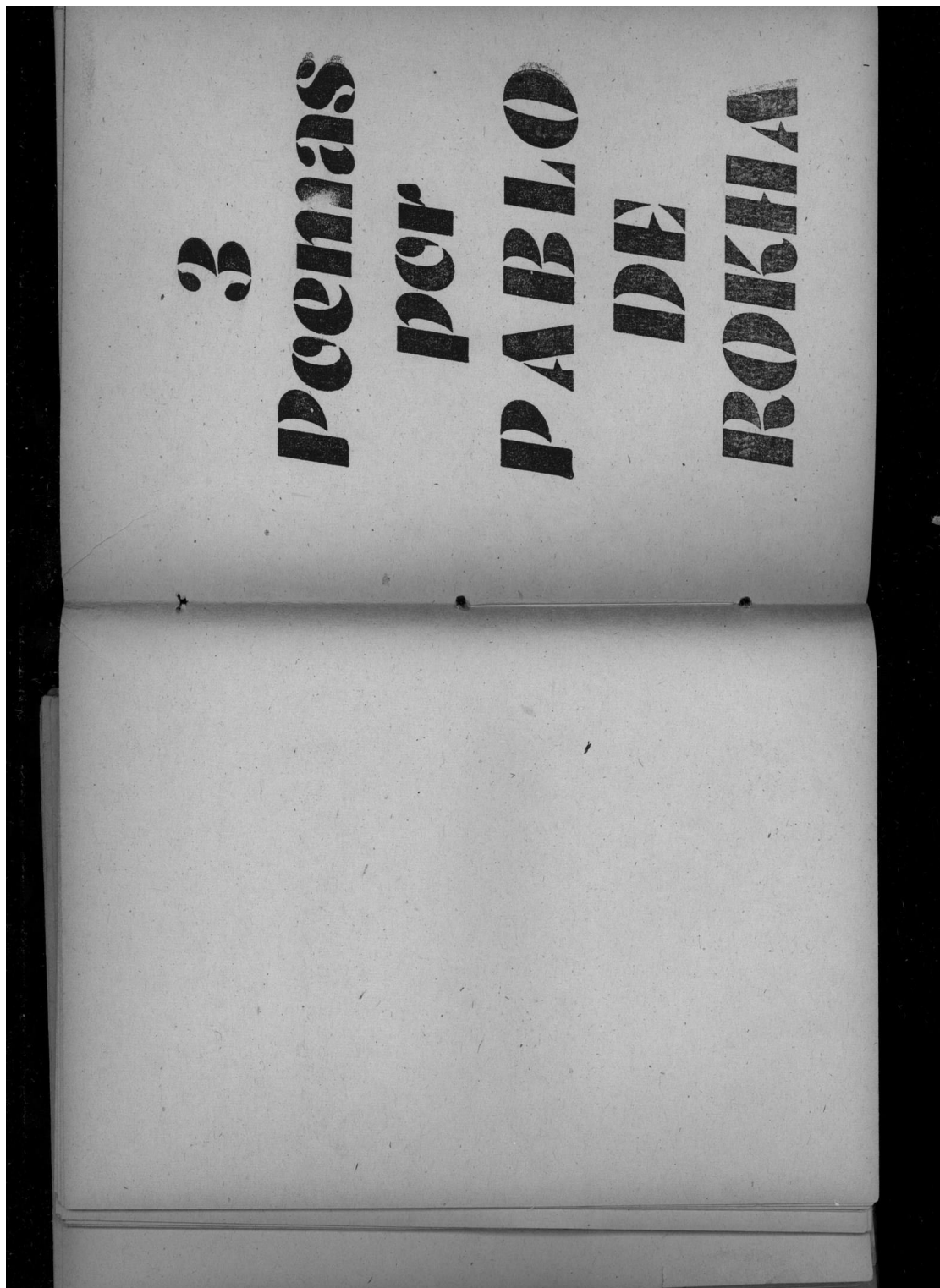
TU que viviste siempre conmigo, en el corazón de la tragedia contemporánea. Winétt, has de comprender el incendio acento de alegato de esta obra mía, de mis cincuenta años.

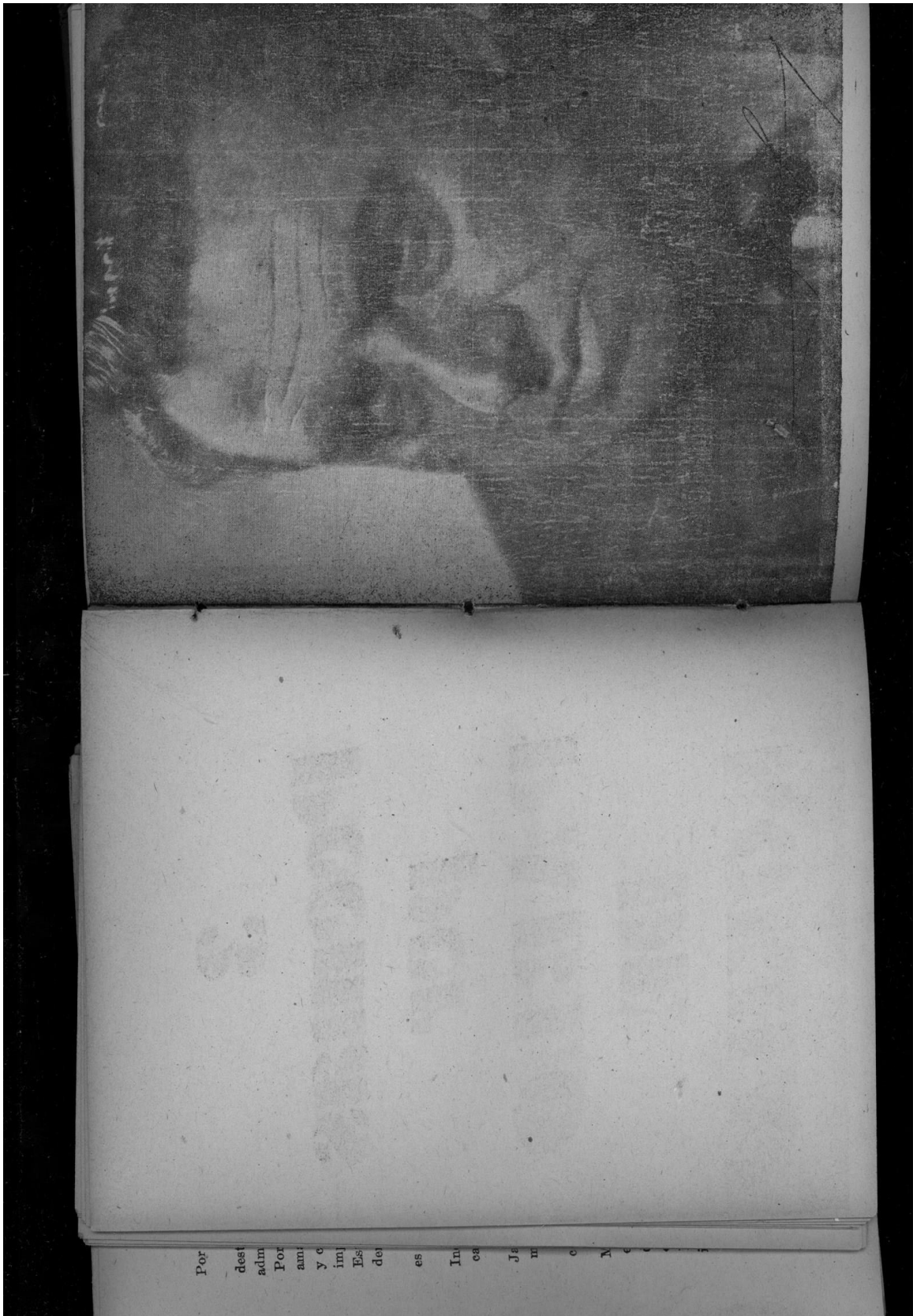
No ignoras, porque me conoces, cómo todos los problemas de la razón son problemas de la pasión, en mí que, cuando los planteo es todo el hombre quien se está jugando con sangre y médulas y huesos, por lo cual estallan en el ser consciente, con el ímpetu de las catástrofes, y que si los escribo, los escribo por desgarramiento de peripeicia que deviene epopeya, en virtud de que soy yo mismo quien se amasa las entrañas con todos los pueblos adentro.

Indiscutiblemente, me salva del dogma el estupor de la lengua-espada, pues más verdades son pasiones organizadas en la conciencia por don sublimatorio: soy un escritor político y no un político escritor y el creador del poema del pueblo y su tesis exacta.

No desmiento mi condición de poeta del marxismo y risono en nieve caliente, acometido por mi propia fe roja, estreñando contra las murallas de la personalidad política, combatiente e insobornable. Si mi cultura existe, es porque es la formación humana de un programa sobrepajado por un sistema arterial de ideas, que se hicieron criatura, existencia, aventura, emergencia y dramatismo, en las entrañas de quien escribe nó porque tenga algo o mucho que decir, sino porque el expresar es la ley de su estilo y él es su imagen ensangrentada. Además, no estoy situado frente a una audiencia local o mundial, sino adentro de los siglos. Así, es morir equivocarse, porque la propia cuchilla se vuelve contra las gargantas de aquellos que no van armados, porque son armas. Es jugarse entero y, entero, perderse o madurar la propia victoria, como humana y definitiva.

**X.3. 3 POEMAS POR PABLO DE ROKHA EN CARTA MAGNA DE AMÉRICA:
PRIMERAS PÁGINAS**





Por dest adm Por am: y c im: Es der es In ca Ja m c N e

LENGUAJE DEL CONTINENTE

I

RETRATO FURIOSO

Empaño tu nombre como una canción nunca escrita como pañuelo de viajero, en este instante alto y ancho con la altura y la anchura total de un atand y un sudor popular de muchedumbre a las médulas agarradas como el mamotazo del atardecer surge en galope horripilante de tabla de náufrago desde el ser espinal del orbe a la criatura de peripezia que soy yo solo, exacto, indescriptible, con el puñal a la altura del corazón.

Si enormes congojas me azotan como grandes puños hinchados por añejos vientos con olor a agua y a sombra, por látigos de 'salvación', u oro boreal y las vacas cristianas de la Dictadura de la Burguesía me escarban las entrañas encadenadas a la desesperación desde la antigüedad polvorosísima con cuchillos de niebla y de piedra.

el pueblo me defiende de mí mismo envolviéndome en su frazada de acero y mi jornada de peón colosal de la legataria da categoría a mi estilo continental, que va

Por
dest
admi
Por
ama
y ec
imp
Estu
dem
es u
Inq
eart
Jam
mec
con
Ma
ent
dor
en
Ma
ins
! O
ma
de
pal
Pe

mi destino universal y mi abismo o lenguaje de amante enfurecido, un airón inmortal me chorrea de sangre las metáforas y confemplo todas las cosas y su sombra como si me fuese a morir de repente...

Retumba el sol arando los sueños a la vertical del tiempo lleno de banderas mojadas, ineluctablemente grito con rugidos de dios vencido en los ritos, inmensos llantos impresos en la grada de los altares violados y pisoteados por caballos de maldición, sin que acaso nadie me escuche sino la multitud y las últimas formas, solo como "roto", difunto, Winétt, aunque te ande trayendo como adentro de un panal de miel y me responda la memoria y el eco completamente muerto y lleno de volcanes apagados de mi vocabulario, porque yo estoy hablando ya para el porvenir del mundo.

Como los dos llenamos el siglo de hijos, grandes canas verdes echan materias muertas como llanto de estirpor sobre estos dos espejos de sol poniente y lágrimas con los que yo, combatiéndolo, reflejo desde adentro el gran huracán capital-imperialista, que es como el huevo de un erepúsculo, y estamos desplumados bramando debajo del Plan criminal de los Monopolios lo mismo que una gran pareja de leones de antaño en aqueste hoguero de espanto o matrimonio de carácter asombroso, por la U. R. S. S. inmortal, que es el vino de oro de la Humanidad, con los huesos ardiendo de criterio y congoja como el primero

de los últimos discípulos de Marx; la política atómica siembra la guerra vomitándola y el hambre se abre de fauces mordiendo la población mundial escarneida, pateada en el vientre, meada y ensangrentada por el neo-fascismo

y cruje como tren fantasma la sombra inmensa del verdugo; el lenguaje social lo encuentro aquí comiendo dolor y ferros de multitudes con cucharas de desgracia a la orilla de un estupor que desapareció y la tragedia capitalista se me refleja en cantos de barro como espanto y sangre,

porque es la sociedad mi lengua y soy un comunista que monologa en franco-tirador despedazándose contra el explotador y contra el cómplice del explotador en el poema, como un volcán que se sublima y se derrumba, precisamente en virtud de la gran llama lanzada al pie de los sepulcros.

Resnenan los aceros de los hidalgos entrechocándose contra mi familia en los sótanos de la heráldica, el espadón mandón del segundón de solar y portalón herrado que aspira a la Caballería y los pendones de los Señores de Aldea y Villorrio que decían con don Inigo: "Las letras nos embotan el fierro de las lanzas", llorados de moscas, de años, de pulgas feroces con polvareda dentro del alma o de la trágica chinche del erepúsculo en donde Job la allandó, en la soledad de los despoblados y los extramuros y los cementerios, contra el Dios Oficial y los Caballeros Cruzados de Santiago que van a saquear el Santo Sepulcro, a comerciar en especias y a controlar los Orientales Dardanelos para la España tan piojosa como inmortal, tan hedionda como remota y católica, echanda-

llave con el Cinturón de Castidad al espullo de rosa de sus amores,

Y el Señor Feudal implanta la horca en mis antepasados empobreciéndose y emputeándose en un callejón sin salida en donde fusilan a un héroe;

La escritura de asombro soy y espanto, por eso entiendo la noche y todo lo que se le parece: como por ejemplo la miseria y la calumnia, comprendo la tarde a la caída de los Emperadores y aprecio los lagartos embalsamados de las ruinas, las viejas y negras espadas, los fusiles ensangrentados y enmohecidos en cuyo cañón todo el horror de la guerra resuena y la Poesía Española del Siglo de Oro tanto y cuanto la fanfarriada soldadil y apollada de Quevedo,

Es por aquello por lo que Manrique y Cervantes, que son como peñascos de la literatura, me ofrecen la espada y la posada y el licor colosal

El cual está forjada y cruzada y condecorada la epopeya que yo compongo montado a caballo desde mi montura —ataud, entre arañas y piratas, mujeres y corceles, santos, héroes, locos, descubridores, aventureros, conquistadores y fundadores— conductores de ciudades en las que fueron Alcaldes o Notables de la pena inmensa y en la cual los aborrecaron;

¡Qué enorme pelo de pueblos voy cargando a la espalda de la palabra!

¡Cómo las cadenas de los presidios resuenan en lúgubra trompeta de condenados y de fusilados en la ilegalidad de mi literatura,

cuando yo levanto mi voz a la cabeza de los calabozos de la libertad política, alto como un parto al amanecer!... porque el marxismo no lo aprendo, lo encuentro coincidente son los grandes clásicos materialistas, como la intu-

ción de mi rebelión milenaria! y el trotzkismo lo vomito como el alcohol falsificado, mi lenguaje de Chile es lenguaje rajado de mundo y el mundo levanta' como un estabón su pabellón de sombra en mi interior que es público y notorio, porque en él rugen los pobres del mundo, porque cuando me duele el corazón, le duele el corazón al pueblo,

y calumnian a la Humanidad cuando me calumnian como cuando calumnian a cualquiera de los desventurados mundiales y mi llanto es el llanto del siglo;

soy un caserón de provincia lluvioso y telarañoso, con cabe-llos de difunto y letreros obseños ardiendo en las murallas

y adentro del cual, entre candelabros degollados, como la cosecha en el grano de trigo o el amor en el vientre rugiente de la tempestad, que es la flor de acero del invierno,

estalla la sociedad comunista.

Probablemente no he nacido nunca, por eso escupo mi retrato

y estoy hundido hasta las entrañas en la memoria de la tierra mordido y transido de larvas, cuando me escuchan roncar en cien leguas a la redonda,

en el llanto de toro del universo por el funeral de la vivienda, reflejando sus catástrofes, su historia social, sus huracanes y sus tempestades, el nacimiento inmemorial de los océanos y el hundimiento de los Continentes, entre volcanes verdes y montañas que paren oscuros dioses que echan fuego y tiempo por la boca, el surgimiento del sol en el sistema planetario terriblemente resonando como un carro de barro y de relámpagos,

X.4. ARENGA SOBRE EL ARTE: ÍNDICE

Pgs.	I N D I C E	7
	PROLOGO A UNA AMIGA	7
11	DEFAMACION, MARTIRIO, CRUCIFICACION y Resurreccion del Gran Artista en la Sociedad Burguesa	11
20	LA GRAN TRAGEDIA DE LO BELLO	20
23	LOS TERMINOS ANTAGONICOS DE LA DIALECTICA en funcion del Origen de la Materia y de la Naturaleza	23
32	EL SER CONSCIENTE Y EL YO SUBTERRANEO. — Poetas y Profetas	32
38	ARTE Y HAMBRE. — Dios-Sexo, Dios-Belleza, Dios-Muerte	38
53	EJEMPLO DEL JUDDIO	53
58	INTRODUCCION A UNA TECNICA DEL ESPIRITU, DESDE EL ARTE	58
87	EL ARTE COMO LENGUAJE SOCIAL Y "LO DIVINO" HISTORICA DE LO HUMANO Y "LO DIVINO"	87
90	LA GRAN BATALLA POR LA FORMA: CONTENIDO Y CONTINENTE	90
	FORMAS ARCAICAS, FORMAS CADUCAS, FORMAS PASADAS, FORMAS PRECOCES, FORMAS CONTEMPORANEAS, FORMAS FRUSTRADAS, INSURGENTES, REVOLUCIONARIAS, PRECURSORAS, SUBVERSIVAS, BELICOSAS, FORMAS DE CLASE Y REGIMEN, FORMAS LIDERES, FORMAS HEROICAS, FORMAS MARTIRES O DEMAGOGICAS	103
122	EL FENOMENO POLITICO DE LA BELLEZA	122
137	EL ARTE DE LOS SIRVIENTES	137
	LA U. R. S. S. Y LA SOCIEDAD SIN CLASES. — (El "Grande Arte Comunista" de Lenin. — "Realismo Popular Constructivo")	142
152	LA BESTIA HERIDA	152
160	LA EPICA SOCIAL AMERICANA	160
175	TERROR — SUEÑO — DOLOR — MITO — AMOR — VERSO	175
179	"EL VALLE PIERDE SU ATMOSFERA", por Winétt De Rokha	179
217	3 POEMAS DE PABLO DE ROKHA	217
221	LENGUAJE DEL CONTINENTE	221
267	EL LLANTO DE LOS LLANTOS	267
285	CARTA MAGNA DE CHILE	285
363	Aventuras y desventuras de "ARENKA SOBRE EL ARTE"	363

La crítica "oficial" trafica pero delira y cuando un tonito cualquiera se ehorrea empuetado, refleja un proceso general adentro del cual el sistema de las equivalencias de la crisis burguesa se produce en "la crítica oficial", como se produce en el desarrollo anormal, espantoso de la criminalidad degenerada, extrayendo de los pantanos subterráneos un criminal que enjuician y desprecian los criminales y el crítico junto con ser un burro de iglesia, negativo y caponado, es un jalón de horror de la agonía capitalista.

Es entonces un fenómeno absolutamente político que se disfrazo de fenómeno absolutamente artístico. Por eso, libros y panfletos se requieren ardientemente, en los planos más altos de la polémica, y el sarcasmo es el rifle del hombre creador que defiende el pan y la libertad del mundo. Sangre y guano remueven las bayonetas de la controversia y eso es justo. Ahora, como no cantamos para divertimento de "la clase rectora", sino para elavar la verdad estética como un pufal en el pecho de los explotadores del destino con nuestras verdades, hagamos los vocabularios del destino con nuestras verdades y con nuestras pasiones universalizándolas ardiente y políticamente como la Catedral Gótica. Pues nada existe más suéio que lo más puro y virginal de quien no fornica por que está castrado.

Ahora ya "Arenga sobre el Arte" estará condecorada de eontratamientos y sufrimientos humanos y por humanos fundamentalmente artísticos y va a encontrar lo humano del auditorio, a fin de continuar desarrollándose entre la baba heusada del "intelectual" mercenario o simoníaco y las anchas banderas del pueblo!...

Pablo de Rokha

Santiago de Chile, 25 de Octubre de 1949.

**X.5. CARTA MAGNA DE AMÉRICA EN ANTOLOGÍA 1916-1953: PRIMERAS
PÁGINAS**

Carta Magna de América

1941 - 1948

I

RETRATO FURIOSO

Empuño tu nombre como una canción nunca escrita o como pañuelo
de viajero, en este instante alto y ancho con la altura y la
anchura total de un ataúd
y un sudor popular de muchedumbre a las médulas agarrado como el
manotazo del atardecer surge en galope horripilante de tabla de
náufrago desde el ser espinal del orbe a la criatura de peripecia
que soy yo solo, exacto, indescriptible, con el puñal a la altura del corazón.

Si enormes congojas me azotan como grandes puños hinchados por
añejos vientos con olor a agua y a sombra,
por látigos de "salvación" u oro boreal y las vacas cristianas de la Dicta-
dura de la Burguesía me escarban las entrañas encadenadas a
la desesperación
desde la antigüedad polvorosísima con cuchillos de niebla y de piedra,
el pueblo me defiende de mi mismo envolviéndome en su frazada de acero
y mi jornada de peón colosal de la literatura da categoría a mi
estilo continental, que es mi destino universal y mi abismo o
lenguaje de amante enfurecido,
un airón inmortal me chorrea de sangre las metáforas
y contemplo todas las cosas y su sombra como si me fuese a morir de
repente...

Retumba el sol arando los sueños a la vertical del tiempo lleno de
banderas mojadas,
ineluctablemente grito con rugidos de dios vencido en los riñones, inmensos
llantos impresos en la greda de los altares violados y pisoteados
por caballos de maldición, sin que acaso nadie me escuche sino
la multitud y las últimas formas, sólo como "roto" difunto,
Winétt, aunque te ande trayendo como adentro de un panal
de miel

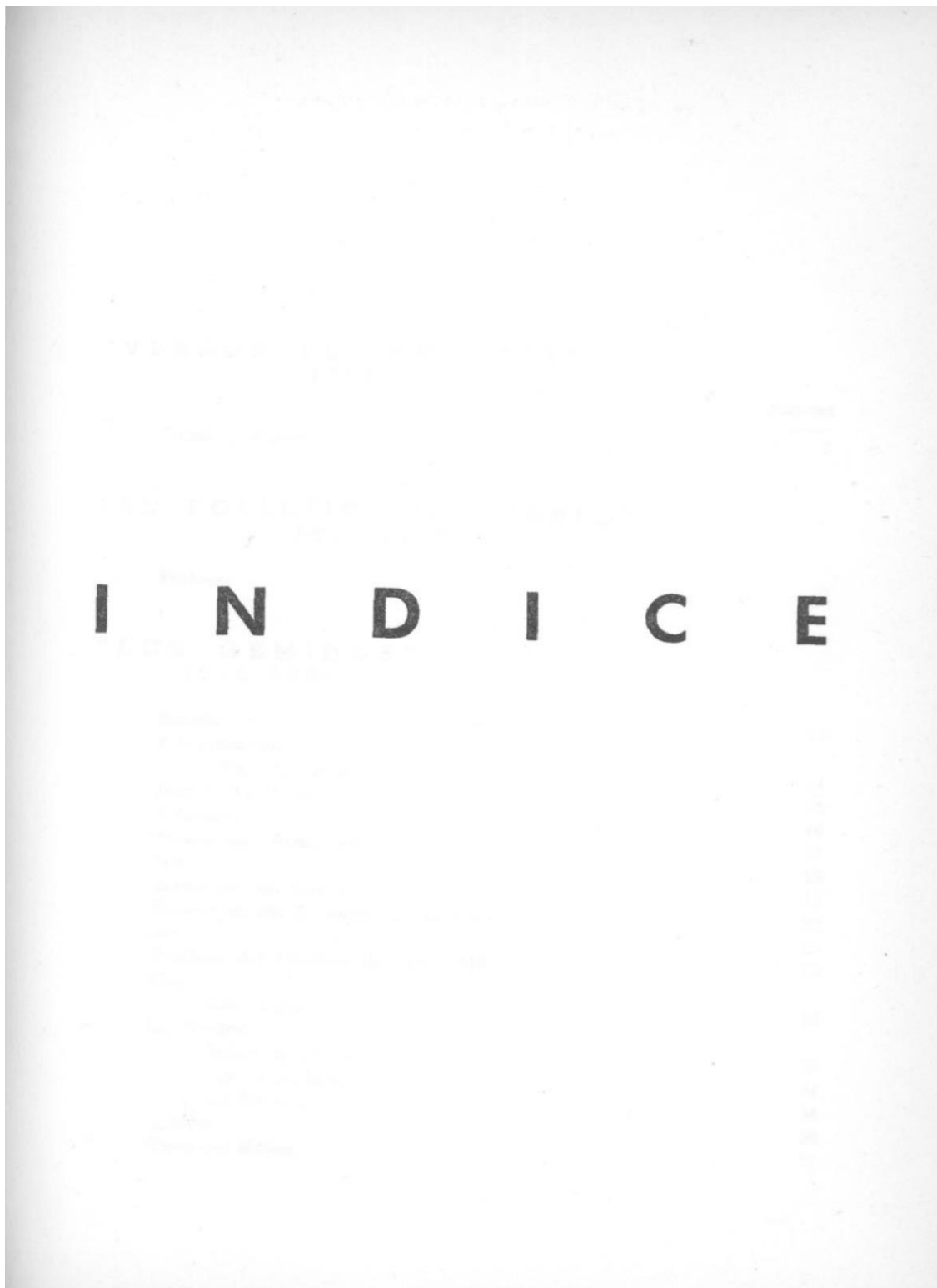
y me respondan la memoria y el eco completamente muerto y lleno de volcanes apagados de mi vocabulario, porque yo estoy hablando ya para el porvenir del mundo.

Como los dos llenamos el siglo de hijos, grandes canas verdes echan materias muertas como llanto de estupor sobre estos dos espejos de sol poniente y lágrimas con los que yo, combatiéndolo, reflejo desde adentro el gran huracán capital-imperialista, que es como el huevo de un crepúsculo, y estamos desplumados bramando debajo del Plan criminal de los Monopolios, lo mismo que una gran pareja de leones de antaño en aqueste hogaño de espanto o un matrimonio de carácter asombroso, por la U. R. S. S. inmortal, que es el vino de oro de la Humanidad, con los huesos ardiendo de criterio y congoja como el primero de los últimos discípulos de Marx;

la política atómica siembra la guerra vomitándola y el hambre se abre de fauces mordiendo la población mundial escarnecida, pateada en el vientre, meada y ensangrentada por el neofascismo y cruje como tren fantasma la sombra inmensa del verdugo; el lenguaje social lo encuentro aquí comiendo dolor y terror de multitudes con cucharas de desgracia a la orilla de un estupor que desapareció y la tragedia capitalista se me refleja en cantos de barro con espanto y sangre, porque es la sociedad mi lengua y soy un comunista que monologa en francotirador despedazándose contra el explotador y contra el cómplice del explotador en el poema, como un volcán que se sublima y se derrumba precisamente en virtud de la gran llama lanzada al pie de los sepulcros.

Resuenan los aceros de los hidalgos entrechocándose con mi familia en los sótanos de la heráldica, el espadón mandón del segundón de solar y portalón herrado que aspira a la Caballería y los pendones de los Señores de Aldea y Villorrio que decían con don Iñigo: "*Las letras nos embotan el fierro de las lanzas*", llorados de moscas, de años, de pulgas feroces con polvo adentro del alma o de la trágica chinche del crepúsculo en donde Job la allanó, en la soledad de los despoblados y los extramuros y los cementerios, contra el Dios Oficial y los Caballeros Cruzados de Santiago que van a saquear el Santo Sepulcro, a comerciar en especias y a controlar los Oriente-Dardanelos para la España tan piojosa como inmortal, tan hedionda como remota y católica, echando llave con el Cinturón de Castidad al capullo de rosa de sus amores, y el Señor Feudal implanta la horca en mis antepasados empobreciéndose y emputeciéndose en un callejón sin salida en donde fusilan a un héroe;

X.6. ANTOLOGÍA 1916-1953: ÍNDICE



"VERSOS DE INFANCIA"
1916

Página

Genio y Figura 9

"EL FOLLETIN DEL DIABLO"
1916-1922

Prólogo 10

"LOS GEMIDOS"
1919-1922

Balada	12
Yanquilandia	
Walt Whitman	14
Retrato de Mujer	15
Epitalamio	16
Poema del Automóvil	17
Box	18
Elogio de las Rosas	19
Sensación del Invierno en la Tierra	22
Dios	23
Quejido del Hombre Soltero (1916)	24
Mar	
Las Grúas	32
La Ciudad	
Bolsa de Comercio	32
Los Suburbios	34
La Fábrica	34
Egloga	36
Himno al Héroe	37

	<u>Página</u>
Oda de Sombra a los Solitarios	38
Winétt de Rokha (1917)	39
Pablo de Rokha por Pablo de Rokha	40
 " COSMOGONIA "	
1922-1927	
Tonada del Iluminado	41
Poema sin Nombre	45
Círculo	46
La Idolatrada	48
Aventurero	51
Ciclo de Piedra	
Autorretrato de Adolescencia	52
Viejo Canto Nuevo	52
Talca a la Espalda	53
Premonitorio en 1913	53
Surlandia Mar Afuera	54
Poeta de Provincia	54
La Forma Epica del Engaño	55
Nocturno muy Oscuro	55
El Viajero de sí mismo	56
A la Manera de Antaño	56
Blas, el Atrabiliario	57
Canción de las Tierras Chilenas	58
 " U "	
1927	
Señales al Hombre Futuro	60
1	62
2	63
3	76
 " SATANAS "	
1927	
"YO EXISTO, etc.	78
 " SURAMERICA "	
1927	
"santo de plata, etc.	98

"ECUACION"
 (Canto de la Fórmula Estética)
 1927-1929

	Página
1, 2, 3 y 4	105
5, 6, 7, 8 y 9	106
10, 11, 12, 13, 14 y 15	107
16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23	108

**"ESCRITURA DE RAIMUNDO
 CONTRERAS"**
 1929

Bandera de Luto	109
Jesucristo-Uva de Otoño-Albahacas Amarillas-Gran Novela	110
Todos los Caminos	113
Alcohol-El Miedo y el Fuego-La Locura Imaginaria	115
El Descubrimiento de la Alegría	119
Geometría del Razonamiento-Kant-La Lógica Transatlántica ..	122
Bodega de Vinos y Chichas	124
Juguete de Diamante	126
El Hombre que se Olvidó de Todas las Cosas-Antiguo Dios Abandonado	129
Cruz de lo Único	130
A la Manera de los Sentidos Desparramados	132
Matemática del Destino	133
Imagen	135
Peligros del Poema-Hoy-La Curva Oscura en Despoblado ..	137

"EL CANTO DE HOY"
 1930-1932

Mitología de la Mujer Embarazada	139
--	-----

"CANTO DE TRINCHERA"
 1929-1933

Fragmento	141
-----------------	-----

"JESUCRISTO"
1930-1933

	<u>Página</u>
Cadena del Pretérito	142
I Enigma a Ella	143
II Sublimación del Drama Humano	147
III Mundo al Héroe	168
IV Matemática del Espíritu	176
V Momento a los Proletarios Emancipados y sus Mujeres	190

"LOS 13"
1933-1934

Lenin	192
Marx	193
León Trotzky	194

"ODA A LA MEMORIA DE GORKI"
1936

"Desnudo y despavorido, etc.	197
-----------------------------------	-----

"MOISES"
1937

"En grandes, terribles aguas, etc.	202
---	-----

"GRAN TEMPERATURA"
1937

Obsesión del Matrimonio Provinciano	219
Alegoría del Tormento	221
Canción del Adiós	223
Poesía Funeraria	225
Canto de Tribu	229
Empresa Nocturna	231
Alegato contra la Tiniebla	235
Religión de los Antepasados	237
Elegía de Todos los Tiempos	241
Estilo del Fantasma	243

**"IMPRECACION A LA BESTIA
FASCISTA"
1937**

	Página
"Contra el pueblo y su ley, etc.	245

**"CINCO CANTOS ROJOS"
1938**

Juramento a las Masas Obreras de Chile	250
Oda a la U. R. S. S.	252
Apóstrofe al Fascismo	254
Himno Sacro al Frente Popular	259
Epopéya Española	261
Abrazo a la Internacional	266

**"MORFOLOGIA DEL ESPANTO"
1942**

Lengua y Sollozo	269
El Huaso de Licantén arrea el Infinito contra el Huracán de los Orígenes	270
Unicamente	280
Sancho Rojas, Capitán del Sur, define los Actos Mágicos	286
Grito de Masas en el Oriente	299
Demonio a Caballo	305
Los Días y las Noches Subterráneas	316
Yo contra Yo	319

**"CANTO AL EJERCITO ROJO"
1944**

"¿A cuál entraña de virgen le vaciaste, etc.	325
---	-----

**"LOS POEMAS CONTINENTALES"
1944-1945**

Epopéya a Norteamérica en 1944	340
Sinfonía Mexicana	346

" CARTA MAGNA DE AMERICA "
1941-1948

	<u>Página</u>
I Retrato Furioso	354
II Surlandia, Pulso del Mundo o Lamento Americano de las Colonias	361
III Gran Oda Clásica a Hispanoamérica	376
El Llanto de los Llantos	
Inmenso Nocturno Antiguo	380
Anecdótico Completamente Desafortado	383
Epopéya de Peripecias	384
Quinquenio de Invierno	387
Balazo al Estado Nazifascista	388
Cara y Sello de Chile	
Oratoria Estupenda de la República	390
Epopéya de las Comidas y las Bebidas de Chile	
Ensueño del Infierno	396
Apocalipsis del Hambriento	409
Misterio y Proceso de Sublimación Democrática de los Líderes y de los Héroes en los Complejos Económicos	410
Caballos de Acero	419
La Dual Hazaña Humano-Geográfica	
Gente Grande	424
Apología de lo Nacional y lo Internacional Chileno	435

" FUSILES DE SANGRE "
1950

Paño de Lágrimas de Chile (inédito)	437
Parlamento a la Ciudadanía por el Pan, la Paz y la Libertad del Mundo	443
Estrofa del Sur	447

" FUNERAL POR LOS HEROES Y LOS MARTIRES DE COREA "
1950

"La lengua de las derrotas victoriosas, etc.	450
---	-----

" FUEGO NEGRO "
1951-1953

I Gran Marcha Heroica	457
-----------------------------	-----

	<u>Página</u>
II Apoteosis	463
III Lamento en Piedra	499

**"ARTE GRANDE" O "EJERCICIO DEL
REALISMO"
1953**

Monumento Funerario a Stalin	511
Discurso-Poema de Adiós a las Delegaciones	514
Emplazamiento por Asesinato a Yanquilandia	519
Escrito Mayor (inédito)	522
Grano de Pólvora a una cigarra (inédito)	536

COLOFON

"Egloga" (Framento de "Los Gemidos")

Toná	541
Lamento	541
Canción	542
Treno	542
Tonada del Tiuque	543
Cantar	543
Cueca de Otoño	544
Estríbillo	545
Buenos Versos	545
Marina	545
Paya de los Rotitos Diablos	546
Cántico	547
Aire de los Pueblinos	547
Plática de los desengañados	548

"Romancero Proletario"

Los Inquilinos	549
El Entierro de Pedro León Ugalde	551
Décimas del Roto-Choro	552

"Enjuiciamiento y Abominación Popular del Falso Profeta"

"Payaso de sepulcro, etc.	556
--------------------------------	-----

