

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Final de Màster

Estudiant: Rodrigo Andrés Castro Rodríguez

La lucha para que nazca un lenguaje nuevo:
Pablo de Rokha y *Los gemidos* contra la palabra

Dirigit per: Dr. Max Hidalgo Nácher

Curs 2019-2020
(juliol 2020)

Rodrigo Castro R.

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

*Soy gesto, soy violencia, soy mundo elocuente;
Además, no tengo sentido conceptual*

Pablo de Rokha – “U”

*Se nace rokhiano, con amarditamiento y lozanía
se nace rokhiano, sin estridencia, pensando
piedra y dignidad se nace rokhiano comiendo esa pobreza
acomodada que es la pobreza más pobreza
de todas la pobrezas, nadando
mundo, germinando
mujer, hablando
de hombre a hombre con el callamiento, apartado a
la órbita única de ser
sílabas en el Mundo, vertiente. De Rokha
fue vertiente.*

Gonzalo Rojas – “Pablo de Rokha”

A mi madre y a mi padre, que, si bien se fueron demasiado temprano para leer estas páginas, son quienes realmente las escribieron.

Índice

0. Introducción.....	5
1. La situación chilena: nacionalismo imperante y nacimiento de las vanguardias.....	10
2. El problema del lenguaje desde América Latina.....	21
3. Nietzsche y Whitman: los dos quiebres.....	26
4. Pablo de Rokha y <i>Los gemidos</i> : la lucha contra la palabra.....	31
4.1 Denunciar la palabra: liberar a la lengua del concepto.....	35
4.2 Hacia el nacimiento de un lenguaje nuevo.....	44
4.3 Mundo inabarcable, palabra inevitable. El fracaso del poeta.....	61
5. Conclusiones.....	65
6. Bibliografía.....	69

0. Introducción.

Si hay en Chile un escritor que supo de derrotas, ese fue Pablo de Rokha. Con esa afirmación tajante se puede marcar la vida del poeta chileno, que conoció, tanto en su vida personal como profesional, un sinnúmero de fracasos que decantaron en un destino marcado por la tragedia y en una obra mayormente desconocida fuera de su propio país. Sin embargo, algunas derrotas, especialmente cuando se trata de literatura, nunca son definitivas. Años después de su muerte, gracias al trabajo del crítico Naín Nómez, su extensa obra poética ha comenzado a salir del desconocimiento y a mostrarse a Chile y al mundo como lo que es: una propuesta contradictoria y problemática, pero también atrevida, radical y valiente, que legó a los poetas que vinieron después de él un espíritu revolucionario que subterráneamente fue marcando generaciones. Sus libros son en la historia de la literatura chilena un grito desgarrador que encontró muchos detractores, quienes no lograban soportar el quiebre absoluto que de Rokha clamaba contra el tradicionalismo literario y el conservadurismo social imperante. Pero también, en las sombras, en el silencio, fueron surgiendo seguidores que mantendrían ese espíritu vivo: ese que recuerda la virtud de la impertinencia y del buscar incesantemente. Y si hay una palabra que puede definir a Pablo de Rokha es esa: búsqueda, una búsqueda incansable de expresión propia dentro de un mundo atiborrado de significaciones ajenas.

Esta búsqueda pintó gran parte de lo que fue su biografía. Desde su juventud se encuentran registros de una conducta que no se conforma con recibir pasivamente lo entregado, sino que se dirige hacia los caminos alternativos del conocimiento: aquellos que ponen en jaque, que cuestionan, que piensan fuera de la norma. Ya a los 17 años, en 1911, es expulsado del Seminario Conciliar San Pelayo de Talca, por la lectura y difusión de textos de Voltaire y Rabelais, considerados como libros blasfemos y prohibidos (Nómez: 2005, 6). Es en este mismo lugar donde Carlos Ignacio Díaz Loyola deja de ser su nombre, su definición primera, para pasar a llamarse Pablo de Rokha, etiqueta que se entregó él mismo debido a que “sus discípulos lo apodaban el Amigo Piedra” (Nómez: 2005, 6). Ya en el ámbito literario, sus primeros poemas, aunque tímidamente, muestran ese espíritu de rebeldía, ese impulso por escapar del esquemático encierro de lo establecido. En 1917, se dice que sus “poemas atrevidos, con tendencias a un corte libérrimo, escandalizaron a los «tesoreros de la lengua», a los tradicionalistas momificados ya” (Araya y Núñez, 218).

Desde ese punto su búsqueda iría en aumento para alcanzar su primer hito: la publicación del libro *Los Gemidos* en el año 1922.

Hoy en día, este libro es considerado por algunos críticos como “una de las obras vanguardistas más importantes del continente, tanto por la fecha de su edición como por las rupturas estéticas que incorpora frente a la tradición” (Nómez: 2005, 5). La fecha de publicación no es un tema menor. Se conoce a 1922 como el *annus mirabilis* de las vanguardias a nivel internacional. *Ulysses* de Joyce, *The Waste Land* de Eliot, *Trilce* de Vallejo, *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* de Gironde, *Os condenados* de Oswald de Andrade, *Desolación* de Mistral, entre otros, dibujan este año como uno del que surgieron algunas de las obras rupturistas más importantes de la literatura del siglo XX. Sin embargo, en ese momento el poeta no contaría con suerte ni apoyo: “Cuando de Rokha publica *Los gemidos*, se venden sólo siete ejemplares, y los críticos conocidos lo ignoran o hablan negativamente de la obra” (Zerán 149). En otros testimonios se dice que sirvió “para envolver carne en el matadero” (Nómez: 2005, 5). Tanto el público en general como la crítica oficial chilena no vieron en aquel momento el valor que este libro podía entregar al ambiente literario tanto chileno como internacional. Esto no cambió con sus libros posteriores. Pese a que el poeta no ha carecido de seguidores, no ha conseguido traspasar fronteras como otros escritores de la vanguardia chilena. El mismo Naín Nómez señala que hasta la década de los 90’ era prácticamente “desconocido fuera de Chile” (1995, 22). Pero, como se dijo, no le han faltado alabanzas. Carlos Droguett dice que la voz del poeta “es la voz lírica más grande después de Walt Whitman” (cit. en Coddou 150). Por otro lado, León Felipe dice que de Rokha es “el más gran poeta de la lengua castellana del siglo veinte” (cit. en Coddou 150). A pesar del desprecio que ha primado sobre su propuesta, no se puede afirmar que el poeta no tuviera quienes los admiraban.

En cuanto a *Los gemidos*, quizás es el libro que muestra de forma más clara aquella dualidad en la recepción de las obras del poeta. Es importante entender que, a pesar de su desconocimiento posterior, a inicios de los años 20’ de Rokha ya era un “poeta conocido” (Zerán 55). Este libro no pasó desapercibido en su momento, sino que llevó a una discusión en un ambiente literario chileno que se encontraba bastante encendido y activo. Uno en los

primeros en disparar es Hernán Díaz Arrieta, más conocido como Alone¹, quien era probablemente el crítico literario más importante de aquel momento. Sus palabras son las siguientes: “Su libro *Los Gemidos* constituye uno de los documentos de literatura patológica aparecidos después de la guerra en los países no afectados por este fenómeno de modo directo. Ochocientas páginas (sic) delirantes en formato mayor indican una agitación interna considerable... Después ha repetido la misma nota, añadiéndole algunas obscenidades” (cit. en Nómez: 2005, 8-9). No es el único que dice que su literatura es de corte patológico. Silva Castro menciona en esos años que de Rokha es un “innovador terrible y patológico” (4). Luego señala que *Los gemidos* “es un libro mal escrito, pésimamente escrito, y con una pretensión abortada de trascendentalismo” (Silva Castro 4), que además podría inaugurar una escuela que sólo trajera al mundo inmundicia, fealdad y negación de la belleza. De opinión similar es Bunster, quien agrega que la propuesta del poeta es una mera copia de modelos del vanguardismo europeo que han llegado a Latinoamérica: “la obra de De Rockha [sic] no ha sido más que una imitación constante del modelo” (5), rematando al decir que el libro es sólo “gelatina verbal” (5).

Sin embargo, aparecerían también los primeros defensores de las propuestas rupturistas del poeta. Uno de ellos es un joven y aún desconocido Pablo Neruda, quien comenta que *Los gemidos* presenta “un lenguaje exacerbado, casi siempre sabio, de hombre que grita, que gime, que aúlla” (6), y reconoce que “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” (6). Otros señalan que “estamos ante algo rotunda e integralmente nuevo” (Oldini 2), y que “Pablo de Rokha ha roto los moldes que asfixiaban su personalidad de escritor. Se ha libertado de las invisibles amarras que cada espíritu cree tener. Ha roto los diques que las formas usuales ponían a su audacia juvenil” (Campino 5). Así, comienza a reconocerse una invitación: la de la búsqueda que no se ciñe a patrones establecidos sino que quiere ser libre de cualquier ahogo. Sería este ideal el que comenzaría a teñir lentamente el futuro de la literatura chilena: “la influencia de Pablo de Rokha se refiere más a una actitud frente al arte que a una apropiación de su estilo por parte

¹ En la respuesta a esta crítica, de Rokha lo describe de la siguiente manera: “Hay en la sucursal de la botica literaria francesa en América, un frasquito pequeño, rosado y oloroso. Este frasquito, éste dulce frasquito, a pesar de lo que pudiera creerse, no está lleno con nada” (de Rokha: 1922, 2)

de otros poetas. La crítica en general no aceptó sus vituperios y diatribas y lo relegó a un lugar secundario” (Nómez: 1995, 22). Ahora bien, aunque su espíritu logró años más tarde calar hondo en algunos escritores, la crítica oficial e imperante termina hundiéndolo. Esta crítica tiene un rostro claro para los defensores de *Los gemidos*: “La digestión de los buenos burgueses ha sido perturbada por la aparición de un libro audaz y desafiante” (Campino 5). Más elocuente al respecto es Fernando Oldini, para quien sería “absurdo pretender que las señoritas quejumbrosas y los lamidos peluqueros de nuestra cofradía literaria, se pusiesen de su lado. Hay bastante diferencia entre un sendo erudito cualquiera y un Pablo de Rokha” (2). Para él, todos los críticos del momento funcionan en base a “una católica ignorancia de la materia sobre la cual versan sus encíclicas” (2), para finalmente concluir que sus argumentos son seniles, que consideran “lo bello y lo feo como existentes en sí. Es el milenario crítico platónico” (8). Eran los años en que nacía una disputa en el campo literario chileno entre aquellos que querían mantener un status quo conservador y quienes pretendían abrir todas las puertas que el sistema operante cerraba. Algunos de los que se situarían en este bando, se definirían como rokhianos.

Ahora bien, como ya se dijo, la vida y obra de Pablo de Rokha se tiñe por la derrota. No fue masacrado sólo por la crítica, sino que, por ejemplo, el escritor Pedro Prado (quien había publicado su obra magna, *Alsino*, en 1920) “vitupera al poeta llamándolo loco, extraño y estafalario” (Nómez: 2015, 95). Todo parece reducirse a eso: “salvo un grupo muy reducido de rokhianos, ¿lo conoce la gente? ¿Lo han leído realmente?” (Zerán 142). Pero esta derrota no sólo se daría en la vida del poeta. También cada una de sus obras parece ser una lucha en la cual el poeta es derrotado. La propuesta que quiere formar de Rokha es la que lo lleva al fracaso quizás más doloroso: el no poder llevar a cabo la tarea que él mismo se había impuesto. Él parece no aceptarlo nunca, pero a partir de la lectura de sus libros se puede intuir que nunca pudo lograr aquello que se exigía. Mientras muchos aspectos del ámbito biográfico² permiten entender la derrota en el posterior conocimiento de su obra, en este trabajo se analizarán los textos, en particular *Los gemidos*, para ver cómo este resulta un

² Por ejemplo, el no viajar a Europa en la forma que lo hicieron Neruda o Huidobro para así obtener un mayor prestigio. También el sacrificio que fue para él poder publicarse y vender: “tenía que autoeditarse y arrastrarse por los caminos, por el campo, a carreta y a caballo, llevando sus libros y cuadros (...) y así poder comer y vivir” (Zerán 151)

paralelo de la vida del poeta: una ambición que pretende buscar, crear y transformar la realidad misma, pero que se deshace por la imposibilidad de su propio deseo.

El propósito de este trabajo será ir a la fuente de aquel deseo, conocer en qué consiste, cuáles son sus motivaciones y cómo trata de llevarlo a cabo. Nómez señala que toda la obra posterior del poeta se encuentra “en germen en esta obra magna” (2005, 16), por lo que el análisis de *Los gemidos* sería un punto de inicio importante para poder comprender cuál es esa aspiración que parece volverse imposible para de Rokha. Para esto, se vuelve necesario entender que el poeta se sitúa en un campo determinado, en una época en extremo relevante para el porvenir de la literatura chilena. Como punto de partida para adentrarse lentamente en aquel deseo que parece surgir de cada obra del poeta, se relatarán brevemente las discusiones de la época en que de Rokha se forma. Él se enmarca derechamente en algunas, pero hay otras problemáticas que el poeta parece pensar de forma constante y que (salvo contadas excepciones) parecen quedar excluidas del acontecer cultural chileno. El objetivo de esta contextualización no es guiar el análisis ni mucho menos definirlo. Lo central será *Los gemidos*, será el texto, pero para comprender la pretensión que se persigue en el libro, resulta pertinente conocer estos aspectos que tiñen lentamente el pensamiento y la escritura del poeta. Así comprender el fracaso, porque, como se señaló al inicio de esta introducción, “Pablo de Rokha fue un perdedor. Siempre pierde. Incluso en su existencia personal, que es una tragedia” (Zerán 150-151). Pero a veces esas derrotas, cuando están llenas de entrega, de rebeldía y de valentía, también están llenas de poesía, de literatura.

1. La situación chilena: conservadurismo imperante y nacimiento de las vanguardias.

Cerca de la celebración del primer centenario de Chile como república independiente, las aguas estaban lejos de estar tranquilas. Un interesante relato de este proceso lo realiza el historiador de la cultura Bernardo Subercaseaux, por lo que esta breve presentación se basará, en gran medida, en sus lecturas de esta época. Este explica que, por un lado, se encuentra un pensamiento social operante, que gravita de forma potente en lo real. Se trata de “una postura arraigada en la tradición, que pretende -por la posición que ocupan sus personeros y líderes- controlar y regir la conciencia moral en el país; se trata de un sector que tiene como ejes al Partido Conservador y a la jerarquía eclesiástica” (Subercaseaux: 2011, 101). Se reproduce en este espacio un discurso más que nada nacionalista, de amor a lo patrio y a lo propio que se traduce en mantener un determinado status quo, utilizando figuras arquetípicas de lo chileno para ir formando una conciencia más desarrollada de lo nacional. Por otro lado, en las primeras décadas del XX también hay quienes miraban con desencanto ese proyecto de país. Principalmente desde jóvenes universitarios y obreros, comienza a articularse un movimiento contra el espíritu de la celebración del centenario de una patria supuestamente libre, pero que no era tal. El país seguía estancado en un neocolonialismo que parecía asentarse y validarse más con esta conmemoración. Se fue gestando, entonces, “un movimiento cultural que indica claramente que un modelo de sociedad y de modernización se agota y que de sus propias entrañas comienza a surgir otro distinto” (Subercaseaux: 2011, 59). Comienza a fraguarse una lucha que tiene un correlato literario: hay quienes buscan mantener una identidad nacional estática, y quienes pretenden buscar nuevas sensibilidades de expresión para salir de los cánones de lo establecido. Por un lado, estaría principalmente el criollismo naturalista; por el otro, donde debería haber un proyecto vanguardista potente, aún no puede nacer del todo. El afán de superar lo tradicional-nacional parece encontrarse estancado en una sensiblería modernista de la cual no se puede escapar, y que va volviéndose cada vez más añeja.

La literatura naturalista chilena hasta casi mediados del siglo XX se encontró arraigada en un ideal de definir lo nacional y enmarcarlo en aspectos prototípicos que celebren una determinada definición de país. Es menester volver a señalar que, en ese momento, en “el espacio público y comunicativo campean, sin embargo, la complacencia y

el entusiasmo nacionalista” (Subercaseaux: 2011, 38), por lo que no es de extrañar que “el nacionalismo literario era percibido entonces como una sensibilidad dominante y canónica” (Subercaseaux: 2007, 36). La forma de escribir, por lo mismo, remitía a crear una perspectiva de lo chileno arraigado en el campo y la vida rural. Sin embargo, estas estampas se forman a partir de personaje arquetípicos que no permiten un mayor desarrollo. Estos son vistos “por una mirada afín a los sectores medios (la necesidad de preservar la vida rural o indígena pero también ‘educarla’) o de elite (la nostalgia por el campo, por el vasallaje y por los antiguos valores de la sangre y de la tierra)” (Subercaseaux: 2007, 7). Así, en la novela o la poesía de aquella época, se pueden ver de forma recurrente personajes como el peón, el capataz, el patrón, la criada, etc. Estos representan estereotipos que homogenizan y simplifican cualquier diferencia que pueda existir, para ser así más fácilmente reconocibles. Esto se traspasa al habla de cada uno de ellos, que es un “dialecto campesino artificial, estandarizado, que funciona sobre todo como una marca de chilenidad, pero que no se corresponde con el lenguaje y los modismos que realmente se usaban en el campo” (Subercaseaux: 2007, 31). Así, se funda una idea cerrada de lo nacional, que no tiene su asidero en la realidad, sino en los intereses de una determinada clase.

Existe, entonces, un afán por lo típico, por lo chileno en un sentido simple y plano. En el concurso literario del Centenario, llegaría a la final la novela *Hogar Chileno*, de Senén Palacios. Esta “presenta como modelo de chilenidad un hogar de sectores medios, un hogar inserto en paisajes y estampas típicas, una narración plagada de lugares emblemáticos de la chilenidad” (Subercaseaux: 2011, 38). Así también, uno de los escritores más importantes de aquella época, como Mariano Latorre, señalaría que “La literatura que no habla sobre su paisaje y sus caracteres no existe” (cit. en Subercaseaux: 2007, 20). El arte del país debe representar a su tierra y a su gente, a través de descripciones largas de espacios naturales del mundo rural, y la creación de personajes que sean representativos de la identidad chilena. En este aspecto destacan principalmente dos “estereotipos literarios concebidos como signos de identidad. Las figuras del *huaso* y del *roto*, personajes emblemáticos e íconos de lo nacional” (Subercaseaux: 2007, 9). El primero “fue el símbolo del mundo rural, defendido por criollistas” (Subercaseaux: 2007, 10), y además un paradigma de posible integración, ya que este podía ser tanto patrón como peón. Por otra parte, estaba la figura del “roto típico, con ojotas, sombrero de paja y poncho al hombro, figura híbrida de campo y urbe”

(Subercaseaux: 2007, 9), personaje mayormente picaresco³. Se destaca, de esta forma, una identidad chilena centrada en un carácter patriarcal que sería característico del nacionalismo.

Subyace a toda esta problemática la idea de una cultura chilena dualista, que se constituiría, por un lado, del factor externo y extranjero considerado inferior, y por otro un componente endógeno que es más valorado, “contraponiendo así lo local y lo foráneo, lo propio y lo ajeno, lo chileno y lo europeo” (Subercaseaux: 2007, 17). La literatura que persigue ratificar el valor de lo propio en forma esquemática y cerrada, es la que finalmente triunfa entre el público y gran parte de la crítica. Incluso sucede que “algunos escritores que, como Pedro Prado, se identificaban más bien con las pulsiones vanguardistas o simbolistas, tuvieron que recurrir a la estética vigente” (Subercaseaux: 2007, 36). Así se reafirma esta expresión artística de la mano de algunos críticos como Emilio Vaisse⁴, quien “como crítico, patrocinó y consagró a los escritores criollistas, regionalistas” (Subercaseaux: 2007, 33), y “calificó algunos aspectos del modernismo como próximos a la pornografía. Fue un enemigo acérrimo de las vanguardias” (Subercaseaux: 2007, 33). Lo nacional confirma su valor y lo popular también se empieza a representar en un cambio de la imitación lingüística, de la mano de Orrego Barros, quien en *Alma criolla* “fue tal vez el primer poeta culto capitalino que publicó un poemario completo, imitando léxica y onomatopéyicamente el habla campesina” (Subercaseaux: 2007, 30). Así, se rescata también el habla del campo chileno, y el lenguaje no es más que otra estrategia para representar lo nacional y contraponerlo a un contexto exógeno. Rescatar lo patrio y encasillarlo en determinadas estructuras que sean fácilmente reconocibles.

Contra esta cultura que mira lo propio como aquello que se debe describir, exaltar y rescatar, aparece otra literatura que se fija, principalmente, en componentes foráneos y los plantea desde la literatura nacional⁵. Esta se enmarca en mayor medida en la línea del modernismo rubendariano, con su propuesta de pensar en francés y escribir en castellano. En este discurso forma parte una sociedad “que corresponde a la oligarquía afrancesada, al ocio, la especulación, la raza latina, los inmigrantes, la poesía modernista, el parlamentarismo

³ Sólo Edwards Bello, en su novela *El roto*, podría deconstruir un poco esta figura, mostrando aspectos que se alejaran del estereotipo y mostraran más complejidad.

⁴ Quien, por lo demás, adoptó el seudónimo bíblico de Omer Emeth, que significa “yo soy la verdad”.

⁵ Se sigue, por lo tanto, pensando en el dualismo cultural.

ineficiente y los juegos de azar” (Subercaseaux: 2011, 48). Opuesta al criollismo, entonces, se presenta una línea en la cual se busca una literatura fuera del propio país en términos tanto temáticos como formales. Ante el afán nacionalista de rescatar las formas de habla típicas del campo chileno, o de los estratos sociales más bajos, aparece un habla que mira hacia Europa y sus referencias. “La filiación americana de la renovación modernista no depende de elementos aborígenes, locales o indigenistas. Movimiento esencialmente cosmopolita, refinado, el modernismo renegó de la realidad ambiente” (Bareiro 27). Así, el modernismo se plantea como una contracorriente que permite pensar de forma diferente la relación con el país y con la propia lengua. Mirar hacia afuera, buscar en lo exótico, en una sensibilidad que no nace en el mundo rural chileno que miran de forma casi obsesiva los escritores criollistas. Y esto hacerlo fijándose más que nada en la musicalidad de la palabra. Señala el mismo Subercaseaux sobre los años juveniles de Pablo de Rokha, que “la poesía modernista y tardorromántica -por su virtualidad mnemotécnica- debido a su métrica y sonoridad, era el paradigma de lo poético; ésa era la poesía favorita para ser recitada y memorizada en colegios, escuelas y eventos sociales” (2011, 128).

Sobre el desarrollo del modernismo en Chile no vale la pena desarrollar mucho más, ya que en “este cuadro, y considerando el carácter hegemónico de la tendencia naturalista-realista, el modernismo canónico aparece en las preferencias de la crítica especializada como una sensibilidad más bien epigonal y de vigencia relativa.” (Subercaseaux: 2011, 124)⁶. Las constantes críticas a su deseo de aclimatar en Chile temas externos y su literatura que fue catalogada “de museo”, o de “galicursilería” parecen sólo ir creciendo a medida que avanza el siglo XX. Son creaciones que no logran realmente calar hondo en el espíritu de la población y generar un movimiento que pueda oponerse de forma seria al criollismo. Se queda en un contexto más escolar que otra cosa. Aún así, comienzan a desarrollarse en el país otras líneas que, de una u otra forma, siguen la senda del modernismo, pero sin alcanzar tampoco a lograr establecer una literatura potente. Estos son, por ejemplo, el mundonovismo o el

⁶ Esta es la visión de Subercaseaux y que se comparte en este trabajo. Nómez, por ejemplo, señalará que *Los gemidos* “no es sólo un libro de ruptura con la poesía anterior; sino también con la poesía del momento en Chile. Con la excepción de Huidobro, esta seguía siendo romántico-modernista” (Nómez: 2015, 97). Por lo tanto, este autor ve una prevalencia de cierto modernismo en las letras del país. Más allá de querer discutir esto, en este trabajo vale más entender este dualismo: la literatura estancada entre el modernismo y el naturalismo.

espiritualismo de vanguardia, que fueron importantes en el desarrollo de escritores como Vicente Huidobro o Pedro Prado, pero cuya importancia fue más testimonial que efectiva en la lucha contra el nacionalismo imperante. Finalmente, el proyecto que podría nacer como una superación de una idea chilena tradicional se terminó estancando en escrituras que no pudieron incidir de forma importante ni en lo político ni en lo estético. Es decir, la literatura se dividía entre un realismo naturalista con un afán mimético, centrado en personajes arquetípicos y paisajes campestres, y un exotismo espiritualista que parecía querer imitar un habla afrancesada y pulcra que no pudo gravitar más allá de sí misma. El problema parece ser el mismo que José Martí describía para Latinoamérica años atrás, en 1891: “se imita demasiado y la solución está en crear” (Martí 165) Lo americano y, por extensión, lo chileno no puede alcanzar una expresión realmente propia, que nazca del espíritu de sus pueblos más allá de los estereotipos culturales.

Cabe mencionar que existieron escritores que, a su manera, quisieron salir de estas casillas que cerraban las posibilidades de expresión literaria. Son los casos, por ejemplo, de Baldomero Lillo, de Pezoa Véliz, de Pedro Prado junto con el grupo Los Diez, o de José Santos González Vera, quienes, a pesar de ser voces interesantes y complejas, “no alcanzan a determinar un nuevo rumbo para la literatura chilena” (Subercaseaux: 2007, 7). Finalmente, las escrituras del país no podían escapar de un dualismo que no permitía mayor proyección y que parecía, además, dar por ganadora a una forma de escritura en pos de un pensamiento nacionalista, que no ponía en jaque bajo ninguna circunstancia un proyecto de país basado en el conservadurismo. Finalmente, se constata “en el imaginario social y en el lenguaje de comienzos de siglo la presencia de dos campos semánticos opuestos, en los que a través de un proceso de metaforización simbólico-expresiva se contraponen lo femenino y lo masculino. (Subercaseaux: 2011, 48). Así también, las discusiones por el lenguaje parecían determinarse en la pregunta ¿cómo hablar?, más que en cuestionar el estatuto del lenguaje como representación de la realidad.

Ahora bien, se dijo en unos inicios que estas no eran épocas tranquilas. Subterráneamente iba creciendo un fuerte descontento hacia estas formas de articulación social, y también a sus representaciones. Principalmente a medida que se acercaba la década del 20’, nuevos actores sociales fueron cobrando relevancia en el plano nacional. Como se

dijo, principalmente estudiantes y obreros cercanos a idearios anarquistas comienzan a organizarse en pos de un proyecto político alejado del conservadurismo y que proponía una modernización del país tanto en términos ideológicos como culturales.

La idea de que la inercia ante la vida es cobardía y de que la energía de la juventud engendra la grandeza de los pueblos, serán motivos recurrentes en los años venideros. Con la lectura de textos anarquistas y revolucionarios, el tono de arenga y de combate se hace cada vez más ferviente. La bohemia estudiantil antioligárquica y el anarquismo (con participación de obreros y artesanos) fue una marea ascendente, convirtiéndose en un destacado actor político y social junto al movimiento obrero en formación. Particularmente fue así a partir de 1918” (Subercaseaux: 2011, 64)

Así comenzaron a desarrollarse lecturas de autores como Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Kropotkin, Nietzsche, Marx, Rimbaud, entre otros, que mostraban la posibilidad de salirse de determinados cánones establecidos. Más allá de sus ideas particulares, aparecía un espíritu que clamaba por la renovación de los conceptos, por la necesidad del nacimiento de nuevas prácticas.

En esta circulación de textos destaca el rol que jugó la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), y sus revistas Juventud y Claridad (en la que se dio la discusión sobre *Los gemidos* mostrada en la introducción). En estas se hablaba de las nacientes sensibilidades y se les daba espacio a autores nuevos para promulgar escritos tanto literarios como políticos, para luego discutir públicamente estas ideas y otras actuales. “Claridad no sólo representa a la FECH sino a toda una generación joven de cuyo espíritu crítico surge, según el historiador Mario Góngora, la que más adelante se denominará *el arquetipo del intelectual de izquierda*” (Zerán 54). Así, se articula un espacio de resistencia donde ideas socialistas y anarquistas comenzarán a circular e irán generando nuevas discusiones en un país que parecía arraigado en pensamientos arcaicos. En este contexto comienzan a circular nuevas poesías, que apelaban en cierta medida a este espíritu nuevo, “son versos rudos, tan rudos, que bordean la arenga o el panfleto, versos que, sin embargo, no logran desembarazarse ni en la adjetivación ni en el léxico de la influencia rubendariana” (Subercaseaux: 2011, 70). Es decir, a pesar de esta ansia de renovación, los poemas que circulaban no parecían poder escapar del mismo dualismo que tenía enmarcado el panorama cultural del país.

Entonces, en el año en que se publicó *Los gemidos*, no parece existir aún, a nivel tanto chileno como continental, ni una literatura ni un pensamiento que reflexionara sobre el lenguaje más allá de lo representacional. La discusión estaba entre imitar o no el habla campesina o el habla francesa, más allá de cuestionar la real capacidad que tiene la palabra para dar a conocer el mundo⁷. Es en este punto cuando surge la necesidad imperiosa de una nueva literatura, más allá del criollismo y del modernismo, que pudiera ser la expresión novedosa y potente que desarticule, desarme y deconstruya las prácticas literarias y lingüísticas llevadas hasta entonces en el país. Aparecen entonces los tres grandes nombres de la vanguardia: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda. Si bien este trabajo se centra en Pablo de Rokha y su escritura, para entender el análisis propuesto más adelante resulta muy interesante la relación que se vivió entre él y estas otras dos grandes figuras de la literatura nacional. “Los tres se sienten maestros de escuelas literarias. Se saben grandes. Luego, excluyentes” (Zerán 72), por lo que aquello que dice el nacido en Licantén de sus contemporáneos puede dar luces de su proyecto poético y de su idea de lenguaje. Son los primeros que comienzan a alzarse contra los cánones estáticos en que se sumía el país y que logran, de una u otra forma, generar un cambio real en sus letras.

No se puede hablar de una vanguardia latinoamericana como tal antes de 1922. Si bien estaba Huidobro como figura importante, no existían grandes textos antes de este año que pudieran abrir las puertas a la innovación. “En Chile Huidobro no es la norma, sino la excepción” (Concha 25). Además, al ser un movimiento extremadamente heterogéneo, su posible teoría no nacería sino años después. Como señala Bosi, “nuestras vanguardias literarias no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas. Es difícil al historiador actual intentar una exposición sintética de esos movimientos, pues la búsqueda de líneas comunes, a cada paso, choca con posiciones y juicios contrastados” (14). Concha, por otro lado, menciona que “es casi imposible hallar un común denominador para las múltiples formas que adopta la vanguardia entre nosotros.” (25) Si hay algo que pudo realmente definir este movimiento vendría ser el afán de libertad, de subvertirse contra cualquier orden o tradición establecida: “Antirracional, antiburguesa, antiartística: la triple antítesis,

⁷ Este tema se desarrollará en el siguiente capítulo de forma más elaborada, para observar realmente cómo el pensamiento sobre el lenguaje y sus problemáticas en Latinoamérica tiene cierto desarrollo, pero que no logró incidir demasiado profundo ni articularse en un discurso o filosofía que se discuta en el continente.

fundamental en sus inicios, proyecta la ambición de la vanguardia hacia una meta decididamente utópica” (Concha 19). Entonces, la “libertad estética constituye el *a priori* de todas las vanguardias literarias” (Bosi 18 – 19). Expresar libremente, liberarse de las formas opresoras heredadas y permitirse, como artista, lo que se quiera. Ese espíritu es el que va naciendo estos años y que explota en 1922 con las publicación de grandes libros mencionados anteriormente. Por lo tanto, antes de Pablo de Rokha sólo se puede hablar de cierto espíritu revolucionario tomándose el pensamiento, pero aún no la literatura.

Se señaló antes a Vicente Huidobro. Sus manifiestos y su ideal creacionista sí perseguían un afán que se asemeja al del escritor tratado en este trabajo, por lo que resulta interesante la relación que tuvieron, y también el desprecio mutuo mantenido hacia Pablo Neruda. Estos serían los grandes compañeros de la vanguardia para de Rokha. Compañeros que, sin embargo, mantenían una lucha descarnada y descalificadora. Registros de esto hay muchísimos, que indican que entre el nacido en Licantén y Huidobro habría cierta amistad más allá de las polémicas: “entre Vicente Huidobro y Pablo de Rokha la sangre nunca llegó al río, porque ambos se tenían simpatía. No así con Neruda, de quien habitualmente se hablaba en las reuniones de amigos, riéndose, como de ‘el bacalao’” (Zerán 28). Ahora bien, esto no quitaría que tratara al creador de *Altazor* como un “señorito millonario, heredero de la Viña Santa Rita, que escribe *Adán* jugando a la literatura por lujo ocioso de rico (...) con la misma actitud exacta y equivalente con que extrae esos billetes nuevos y rosados como él” (de Rokha en Zerán 58), para tratarlo, además, de “carajo, pije y señorito” (Zerán 32)⁸.

Más allá del innegable placer que genera la farándula literaria, interesan los comentarios que realiza de Rokha sobre los escritos realizados por sus contemporáneos. Como se dijo, entre él y Huidobro hay algo de respeto tanto personal como hacia su obra⁹, pero esto no impide que realice declaraciones como la siguiente: “Yo te he dicho, Vicente Huidobro, que tu arte parece un PASTICHE, es decir, un producto de farmacia, elaborado según las últimas fórmulas de los cenáculos de París del años diez al año treinta, un calco, un

⁸ La condición de burgués de Huidobro, que sería en gran medida un apoyo para su éxito internacional, es acusada en muchas ocasiones por de Rokha. El mismo hecho de que él haya viajado a Europa y él no, es respondido de forma irónica y burlesca: “Yo no le contesté nada a Huidobro, porque Huidobro ha viajado, y ha leído y ha hecho COSAS, y yo me lo he pasado rascándome la cabeza como los tontos. Bueno, bueno, sírvame un trago, señora.” (de Rokha: 1927, 35).

⁹ Ver cita de la página 59. En esta dice que Huidobro dio “bastante en el clavo”.

cliché, un tipo standard de artoide” (cit. en Zerán 256). Por otro lado, señala sobre él que “COMO HA IDO DE LA PROVINCIA A LA CAPITAL, retorna refiriéndonos COSAS NUEVAS que nosotros, pequeños-burgueses de barrio de pueblo, ya conocíamos” (cit. en Zerán 237). Finalmente, lo que prevalece en la crítica de Pablo de Rokha es que el poeta no está trayendo realmente nada nuevo al mundo de las letras nacionales. Más allá de los viajes a Europa, de las amistades con los grandes vanguardistas occidentales, lo que ha propuesto Huidobro (por lo menos hasta *Altazor*, cuya publicación final fue en 1931) no ha sido una verdadera renovación de las letras del país como la que puede traer él. Ahora bien, estas frases deben entenderse dentro de un contexto de polémica entre los grandes poetas del momento. No es posible saber si estos comentarios eran totalmente honestos, pero sí es interesante la acusación hecha: el no poder, realmente innovar, crear algo nuevo. Es una poesía inflada, cargada con sonoridades que resultan, a la postre, inútiles. Que no pueden calar en el espíritu de los nuevos escritores.

Contra Neruda las acusaciones son más despiadadas¹⁰. Más allá de las polémicas personales entre estos dos poetas (que culminaría en un libro llamado *Neruda y yo*, en el que Pablo de Rokha se dedica a destruir la vida y obra del Premio Nobel), las críticas hacia los libros de este son tajantes. Hay comentarios a plagios y copias: “La crónica psicológica que Pablo Neruda tituló *El habitante y su esperanza*, es equivalente a todo lo hecho en Europa, en los últimos años por todos los pastichistas” (cit. en Zerán 218), pero además trata a su literatura de, derechamente, mediocre. Sobre los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* menciona que es un “deleite bobino, ovejuno, bobino y caballar de aquel libro mediocre, ordinárisimo, sin ninguna altura, vieja bicicleta tuerta, de pedales en compases lamentables, sin audacia, sin figura, sin grandeza, sin llamados universales” (cit. en Zerán 217). Luego dice sobre él que es “la biblia típica de la mediocridad certificada. Silva Castro y Meza Fuentes timbraron, marcaron con sus elogios al naciente poeta a la moda” (cit. en Zerán 216). Es decir, si bien en Huidobro por lo menos hay un espíritu que apunta hacia cierto ideal renovador, Neruda estaría con la crítica oficial, la misma que despreció a de Rokha. El mismo Alone que, como se vio, destruyó *Los gemidos*, expresa: “la poesía no es

¹⁰ Huidobro no se queda atrás, y también acusa de plagiar a Neruda: “‘Ese bacalao lo único que ha hecho es copiar’, decía Vicente Huidobro de Neruda” (Zerán 137)

el cerebro, ni es el brazo, ni es siquiera el corazón humano herido: la poesía es Neruda... Ése es el poeta no sólo entre los cuatro, sino entre los diez y los diez mil.” (Díaz Arrieta en Zerán 97). Así, por lo menos en la mente de Pablo de Rokha, en sus primeros años Pablo Neruda no sería nada más que un escritor acomodaticio, que lograría los aplausos fáciles de la crítica y que no sería nunca un verdadero rupturista de la literatura.

Esta polémica, tratada muy escuetamente acá, puede resumirse de la siguiente forma: los tres querían ser los grandes rupturistas, y acusaban al resto de copiones y plagiarios para ser cada uno el gran revolucionario de la poesía chilena. En este punto, puede encontrarse la acusación quizás más rica que realiza Pablo de Rokha (aunque, reconociendo ahora, valor en los otros dos): “En Chile habemos tres grandes poetas. Huidobro, Neruda y yo. Neruda ataca por el fondo, Huidobro por la forma, y yo, por el fondo y por la forma” (cit. en Zerán 28). En esta breve frase está expresado el espíritu de este trabajo y el rescate de la obra del autor de *Los gemidos*: entiende el problema lingüístico no sólo como un recurso formal, sino que cada lenguaje constituye también una (o, más bien, la) forma de ver y relacionarse con el mundo. El quiebre de la forma, por lo tanto, no sería sólo formal, sino que conllevaría a una revolución en la manera de enfrentarse, como escritor, a cada temática y, como sujeto, a la vida misma. No basta con hablar de nuevas cosas o hacer experimentos lingüísticos: lo que se debe hacer es cuestionar el lenguaje como institución, desarmar las formas tradicionales de expresión humana, para poder alcanzar una nueva manera de entender la realidad. En un contexto literario marcado por las discusiones de cómo imitar el habla (el campo o Francia, el chileno o el galicismo mental), acá se plantea el lenguaje mismo como problemática que conlleva una forma diferente de mirar y descubrir el mundo. El mismo poeta señala en los años 40’:

¿Anhelaríamos espantar los monstruos y los fantasmas, hablando la lengua tremenda de los monstruos y los fantasmas? Nó. Como los monstruos y los fantasmas son lenguaje, lenguaje que se azota y se destaca y se derrumba, entre eclipses y puñales, contra las águilas, este lenguaje no es el lenguaje de ellos, sino que ellos son este lenguaje; (porque todo gran lenguaje es fantasmal y monstruoso, cuando no sugiere sino que contiene y ES las cosas) (de Rokha: 1942, 1)

Para escapar de la tradición conservadora señalada al principio de este capítulo, para salir de ese nacionalismo arraigado en un catolicismo ajeno y anticuado, es necesario hablar un lenguaje diferente, distinto. Destruir los elementos formales que constituían esta manera de

pensar el país. La reflexión sobre el problema lingüístico es, entonces, el gran tema de la obra de Pablo de Rokha. Y esto, para él, en Latinoamérica no lo ha entendido nadie sino sí mismo¹¹. Es menester, por lo mismo, realizar un breve repaso por algunos autores que han planteado de alguna forma el problema lingüístico desde América Latina antes de los años 20’.

¹¹ Raúl Silva Castro, en su ya mencionada crítica de *Los gemidos* plantea lo siguiente: “Escribimos para que se nos lea, para que se nos comprenda –y mientras más nos comprendan, mejor– (...) escribimos para comunicarnos” (Silva Castro 3). Se puede ver con esta afirmación el nivel que planteaba la crítica literaria chilena en cuanto a reflexiones sobre la problemática de la lengua.

2. El problema del lenguaje desde América Latina.

En 1926, algunos años después que de Rokha escribiera *Los gemidos*, y también Vallejo publicara *Trilce*, el compatriota de este último, el pensador marxista José Carlos Mariátegui, señalaría lo siguiente:

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales (2002, 468).

Esto muestra el mismo afán que persigue el chileno: mostrar que lo formal no es un mero artificio. El trabajo con el lenguaje que se realice debe implicar un cuestionamiento de este para poder generar realmente una nueva manera de relacionarse con lo real. No es una discusión vacía, sino que se llena de contenido en cuanto puede resignificar no sólo la literatura sino también la visión que se tiene del universo. Cuando los estereotipos del criollismo generan una identidad artificial que cierra la realidad, un arte liberador debe nacer, y este no se debe quedar en la discusión del lenguaje como un mero ejercicio técnico sino tener conciencia que el trabajo sobre la lengua es también un espacio de resistencia política. Ahora bien, esta discusión que aparece acá con Mariátegui no parece haberse desarrollado en Latinoamérica hasta los años que estamos hablando: la década de 1920. Antes de eso sí existían reflexiones en torno al tema lingüístico pero desde otra perspectiva, que no parece ser suficiente, por lo menos, para de Rokha. Se presentará acá un breve relato de esta cuestión para mostrar el verdadero espíritu revolucionario del poeta chileno en el contexto de las letras de este continente.

Sobre el problema del lenguaje en América Latina, Rubén Bareiro señala que desde “la colonia se plantea la disyuntiva: ¿utilizar la lengua aborígen o la de los conquistadores? Apenas producida la independencia, el problema de la expresión –la ‘lengua nacional’– se suscita en todo el continente, y persiste hasta nuestros días en la producción literaria” (21). La implantación del castellano en el continente era para España, por supuesto, un eje fundamental en la dominación de los indígenas y en la unificación de las diferentes colonias de este continente (Bareiro 23), por lo que el seguir utilizando esa lengua o no fue una discusión que se volvió relevante en el periodo de las independencias. El uso del español

como lengua ya estaba extendido en este continente, por lo que cambiarlo por el de lenguas indígenas constituía una tarea titánica que, además, podría traer desunión a una América Latina que necesitaba más que nunca la unión de sus pueblos. Por lo mismo, la discusión transmutó a qué hacer con la lengua hispana: ¿se debe respetar tal y como se conoce, o se puede transformar de acuerdo a las necesidades de cada territorio?

En este punto aparece Andrés Bello, quien escribió la primera gramática hecha para el uso de los americanos. Sus pensamientos lingüísticos parecen moverse entre un cierto purismo y un ideal de transformación y apropiación. Señala, primero, “Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes” (Bello 48). Sin embargo, menciona que esto no es conservar el idioma tal y como se conoce y se habla allá: son bienvenidas aquellas derivaciones que puedan surgir de un determinado territorio, siempre y cuando sea posible continuar entendiéndose entre pueblos: “Chile y Venezuela tienen tanto derecho como Aragón y Andalucía para que se toleren sus accidentales divergencias” (Bello 49). Incluso propone una simplificación de la ortografía que nacería desde Latinoamérica, en la cual se eliminaría la h y la u mudas, se borraría la doble acepción de las letras c y g, y se superaría la indistinción entre s, c y z. Existe, entonces, un pensamiento sobre la operatividad y funcionalidad del lenguaje en cuanto permite unir y comunicar a un determinado grupo de personas. Se acepta el uso del español en el continente en cuanto este apela a la unidad latinoamericana. Es decir, la lengua es vista netamente como una herramienta que sirve para la comunicación.

Ahora bien, cuando se habla de literatura el tema es diferente. ¿Debe incorporar la literatura de la nación aquellas desviaciones que puedan nacer dentro del habla de cada pueblo? Bello parece acá más recatado, y al respecto Bareiro recuerda “la célebre polémica Bello-Sarmiento, en 1842. El primero pasa por conservador frente a la posición progresista de Sarmiento, quien proclama el derecho a incorporar la lengua del pueblo en la elaboración literaria” (26). Y nace una problemática que, como se vio, llegaría a Chile hasta los años 20’, entre escritores que “escribían un español castizo, según los cánones académicos” (Bareiro 26), y otros que se permitirían la introducción de expresiones populares del habla de cada

sector. En este contexto aparece, entonces, el modernismo con Darío, quien “introduce un aire fresco en la adocenada retórica de la poesía hispánica y aporta una renovación fundamental en los medios expresivos: galicismos, giros, idiotismos, esquemas sintácticos del francés” (Bareiro 27). Al parecer, la problemática sobre el lenguaje llega hasta cierto punto: una dicotomía que encierra a los escritores entre disyuntivas que poco cuestionan el estatuto del lenguaje como conocimiento de lo real. Están, por un lado, los cercanos al criollismo, donde también hay una discusión interna sobre si imitar o no las variables de cada lengua; y, por otro, los modernistas que intentan renovar el español a través de elementos importados desde Europa.

Aquí parece destacar el gesto de ciertos autores que intentarían mezclar estos dos mundos. Un caso es el ya mencionado Pezoa Véliz, en cuya literatura “conviven el cisne galante con el jilguero y la golondrina, la embriaguez y el ensueño modernista con el mundo prosaico y el rescate de lo propio que pone en evidencia el nuevo escenario social” (Subercaseaux: 2011, 123). Parece haber una posibilidad de tomar estas dos tradiciones y fundirlas en una literatura diferente. En el denominado indigenismo literario parece haber un proceso similar: “En efecto, pese a la ideología de reivindicación del indio, su lenguaje ha seguido siendo el del modernismo, con los matices de la evolución operada por la presencia del realismo-naturalismo” (Bareiro 29). Esta práctica podría homologarse también, en cierta medida, al mundonovismo chileno. Sin embargo, a pesar de las posibilidades que puedan entregar estas nuevas expresiones, siguen enfocándose en la misma discusión: dos tradiciones de las cuales se puede sacar algo en mayor o menor medida, pero estando aún dentro de ellas. El mezclarlas no es una solución ya que se sigue hablando en el mismo lenguaje dicotómico que ha teñido las letras del continente y ha impedido un arte realmente nuevo y libre, como el que propondrá de Rokha y otros vanguardistas. No basta con decidir qué imitar o qué no imitar, sino entender que el problema de la lengua es el que define la vida espiritual y cultural de un pueblo, y si se quiere ser libre e independiente hay que cuestionar al lenguaje como fundamento de lo real. Esa discusión, en América Latina, parece no haberse dado.

Ahora bien, hay algunas excepciones que vale la pena rescatar, y que plantean avances que pueden guiar al pensamiento latinoamericano hacia la revolución que llegó con las vanguardias. Más allá del mencionado Mariátegui, antes hay algunas frases fugaces que

parecen apuntar hacia esta dirección. Por ejemplo, en 1882 señalaría José Martí con respecto al poeta Emerson, que este “Se hacía servir de la lengua, y no era siervo de ella. El lenguaje es obra del hombre, y el hombre no ha de ser esclavo del lenguaje” (97). Esta declaración, discutible o no, muestra la necesidad, de alguna forma, de pensar fuera del lenguaje o, más bien, de dominarlo para no ser manejado por él. Hay cierta conciencia de la lengua como un elemento que puede limitar al ser humano en su manera de relacionarse con los demás y con el mundo. Hay cierta noción de la palabra como cárcel, y del poeta como el liberador. Otro pensador en quien se pueden encontrar reflexiones de este tipo es, ya en el siglo XX, Pedro Henríquez Ureña. Este reflexiona sobre la necesidad de expresión propia de los americanos, que no han conseguido, en gran medida, porque hablan en una lengua importada, y “Cada idioma es una cristalización de los modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal.” (278). Esto, en el escritor literario, es un problema más fuerte ya que la lengua es, justamente, su modo de expresión: “No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí” (278). ¿Qué hacer, entonces? No es demasiada la respuesta. Hay cierta idea de apropiación fuerte de la lengua cuando dice que “tenemos derecho de tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental” (282), pero no mucho más allá de eso: este pensamiento no se articula ni se demuestra en procesos concretos. No parece haber una respuesta real a la problemática de expresión propia que él mismo señala, más allá de que el escritor de este continente “necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda” (278). Se es consciente del problema del lenguaje en cuanto articulación de una realidad cultural determinada, pero no hay una propuesta para quebrar este paradigma y lograr escapar de él.

En conclusión, no existe antes de los años 20', más allá de algunas reflexiones puntuales, un pensamiento desarrollado y trabajado sobre el problema lingüístico como forma de relación con la realidad. El cuestionamiento parece dirigirse más a ¿cómo debe la literatura imitar el lenguaje?, que a ¿puede el lenguaje hablar realmente de lo real? Este último es el gran cuestionamiento de una parte de la vanguardia. En el caso de Pablo de Rokha, en *Los gemidos*, cómo se verá en el apartado de análisis, hay una tremenda crítica a la idea de la lengua como un ejercicio mimético que pueda hablar del mundo. Si no se enmarca en una tradición que haya nacido en este continente, es importante entender que su

poesía nace también de otras lecturas¹², especialmente de un autor que a inicios de siglo comenzó a llegar con fuerza a América Latina: Friedrich Nietzsche. No es una relación azarosa: el chileno se declara lector de este, y el alemán tiene, justamente, varios textos en los cuales reflexiona sobre la problemática lingüística. Por lo mismo, hacer un relato de estas ideas permite entender mejor la especificidad de Pablo de Rokha y su literatura. Por otro lado, aparece también la figura de un poeta admirado: Walt Whitman, quien es visto como el gran poeta de América, aquel que pudo encontrar, de una u otra forma, una expresión propia en la lengua de un continente ajeno. Es, por lo mismo, el objetivo del siguiente apartado plantear escuetamente algunas ideas de dos autores cuyas lecturas permitieron al chileno realizarse preguntas que él mismo respondería a través de sus libros.

¹² Sin embargo, era importante la descripción de este campo cultural para comprender que de Rokha es en gran medida lo que es debido al quiebre que generó en su época, es decir, a lo que no hizo, al modelo que despreció. Los grandes escritores, escriben normalmente contra cierta idea de tradición que hasta su época se ha tomado como posibilidad única. Como diría Silviano Santiago, escribir siempre significa escribir contra.

3. Nietzsche y Whitman: los dos quiebres

No se hablará acá de influencias. No es que Pablo de Rokha haya, en algún punto, copiado o se haya inspirado en alguno de estos dos autores. Estos, para la obra del autor, son tan importantes como aquellos que él despreciaba, como los naturalistas o los criollistas. Porque de todas estas lecturas se fue nutriendo a la hora de generar su propio mundo literario. Él se encuentra atravesado por cada uno de los textos que fueron transformando su idea de literatura y también de realidad. Su arte es, finalmente, un diálogo de diferentes ideas que dentro de él van logrando transformarse en otra cosa. Llámese esto apropiación cultural, como lo hace Subercaseaux, llámese antropofagía, como lo hacen Oswald de Andrade o Haroldo de Campos, lo que hay es un gesto reivindicatorio que se aleja del modelo de reproducción de una cultura¹³, que huye de la idea subyacente en la discusión criollista-modernista de núcleos endógenos y exógenos. Lo que hay son lecturas y escrituras que van naciendo. Basta de la lógica de la influencia, del modelo. Es necesario liberarse. El mismo poeta chileno se define dentro de una línea determinada: “**nosotros, LOS EMANCIPADOS!**” (de Rokha: 2005, 234). Hecha esa aclaración, es importante conocer en gran medida el camino textual que lleva al autor a escribir *Los gemidos*. Es interesante observar en el poeta “las formas de discusión que incorpora en su discurso –con las herramientas intelectuales provenientes de la filosofía, la estética, el psicoanálisis, las teorías de vanguardia, en cuyo centro sitúa al poeta en el rol de resignificar la cultura popular” (Ferrada 238). Entre estas herramientas están principalmente algunas reflexiones filosóficas y creaciones poéticas que se sitúan en una determinada línea, en la que el autor hace resonar algunos nombres: “Whitman, Rimbaud, Mirbeau, Baudelaire, Rodin, Nietzsche, Apollinaire” (de Rokha: 1922, 2). De todos ellos, como ya se señaló, para el propósito de este trabajo destacan dos: por un lado, Nietzsche y su reflexión filosófica sobre el lenguaje y, por otro, Whitman¹⁴, y su manera de leer al mundo desde lo poético.

¹³ Mariátegui lo expresa así cuando habla de la literatura de Vallejo: “No se le busque parentesco ni afinidad con el nihilismo o escepticismo intelectualista de Occidente. El pesimismo de Vallejo como el pesimismo del indio, no es un concepto sino un sentimiento” (Mariátegui: 1976, 256)

¹⁴ Que no se pierda de vista que hay muchos más. Como se dijo, también se nutre en gran parte de lecturas cuyos autores e ideas desprecia. Por otro lado, hay también una conversación importante con otros autores de

Ya en 1917 se menciona un adentramiento por parte del chileno en el pensamiento del autor alemán: “Su espíritu penetró en la selva agria y nebulosa de Nietzsche y salió de allí desgarrado, herido, desorganizado, pero con la certidumbre de entrañar una potencialidad fuerte y enorme” (Araya y Núñez, 218). En 1922, cuando se publican *Los gemidos*, llega la feroz crítica de Alone, y con esta la respuesta de Pablo de Rokha. Dentro de esta, se puede encontrar lo siguiente: “Hace algunos meses, yo facilité a Hernán Díaz Arrieta un estudio de Barrenechea –el honrado y grande crítico argentino– acerca de Nietzsche (...) Díaz Arrieta, – él me lo confesó honradamente–, ni había leído a Nietzsche. Nietzsche no es un francesito del siglo XVIII, y Díaz Arrieta sólo lee a los francesitos del siglo XVIII” (de Rokha: 1922, 2). Se sabe entonces que, en el año que publica *Los gemidos*, ya había tenido varios acercamientos a Nietzsche¹⁵, y destaca esta lectura (lo suficientemente importante para que él lo mencione) del argentino. Esto no implica que de Rokha no haya leído directamente a alemán (lo más probable es que sí, y lo más posible es, por la gran cantidad de referencias, que *Así habló Zaratustra* era una lectura de cabecera), pero resultan interesante algunos pasajes del libro de Barrenechea. Hay en este referencias al alemán como la siguiente: “Nietzsche, como todas las grandes almas, encuentra la vida de su espíritu reflejada en los paisajes, cantando en el lenguaje inefable de las voces misteriosas que se oyen en el fondo de los valles, en lo alto de los montes” (Barrenechea 49). Es decir, parece haber en el filósofo una relación distinta con la vida de lo natural, con el mundo.

Esta lectura diferente consistiría, justamente, en una crítica del lenguaje como forma de representación. Señala Barrenechea que “Se ha conseguido describir los fenómenos del universo en un lenguaje abstracto, y no se ve que tomando por únicas realidades tal traducción y tal descripción, se pierde el sentido de la verdadera realidad del universo y de la vida” (93). Es decir, rescata la idea nitscheana (que viene, en cierta medida, del romanticismo alemán) sobre la problematización del lenguaje como herramienta de

la vanguardia europea pero, siempre, desde la apropiación. El mismo Nómez señala que “este libro incluye aportes del dadaísmo y del cubismo, pero a partir de una resignificación que tiene como blanco directo la propia lengua y los materiales de su situación cultural personal” (2015, 98-99)

¹⁵ A nivel latinoamericano, la recepción de Nietzsche había sido bastante dispar. Ya en 1900 había entrado con fuerza al continente, pero las lecturas de su obra recibieron críticas de grandes pensadores de aquella época. Por ejemplo, en su texto más famoso, el *Ariel*, Rodó señalaría (no sin alguna débil alabanza antes) que Nietzsche, “negando toda fraternidad, toda piedad, pone en el corazón del *superhombre* a quien endiosa un menosprecio satánico para los desheredados y los débiles” (191). Al igual que en Europa, las posibilidades de lecturas de este filósofo se disparan, muchas veces, hacia polos contrarios.

conocimiento del mundo o, más bien, como correlato de la realidad. Por lo tanto, cualquier posibilidad de renovación real del pensamiento occidental debe venir de la mano de un cuestionamiento potente de la lengua como representación. Señala el mismo Nietzsche que “no nos libraremos de Dios en tanto sigamos creyendo en la gramática” (2019, 52). También es interesante la cita de *Zaratustra* que Barrenechea rescata dentro de su trabajo: “Nuevos caminos recorro, un nuevo modo de hablar llega a mí; me he cansado, como todos los creadores, de las viejas lenguas. Mi espíritu no quiere ya caminar sobre sandalias usadas. Con demasiada lentitud corre para mí todo hablar” (Nietzsche: 2002, 133). La necesidad de renovar, como diría de Rokha, los vocabularios añejos, las viejas palabras ya gastadas que no permiten nuevas posibilidades de significación.

Esta idea atraviesa gran parte de la obra de Nietzsche. A veces de forma más explícita y a veces de forma más subterránea, pero tiñe las reflexiones del autor que de Rokha hace suyas: el chileno se da cuenta que las contradicciones de su época pueden resquebrajarse a través de la concepción de lenguaje que crece con sus lecturas del filósofo alemán: “YO me saqué del cuerpo la palabra (...) como quien se sacase piojos o montañas, enfermedades, gestos” (de Rokha: 2005, 79). Por lo mismo, cabe explicar brevemente esta problemática de la lengua como representación que desarrolla Nietzsche. Este se pregunta en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*: “¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje expresión adecuada de todas las realidades?” (2001, 21). La visión aristotélica del lenguaje, en el cual la palabra sería una etiqueta que referiría directamente a la realidad, comienza a ponerse en jaque. Esto debido a que el lenguaje nace de una conceptualización, la que implica siempre la “equiparación de casos no iguales” (Nietzsche: 2001, 23). Este gesto de agrupación es en gran medida arbitrario, y además eliminaría la heterogeneidad de lo real, lo que tiene el mundo de individual y único. La misma “naturaleza no conoce formas ni conceptos” (Nietzsche: 2001, 24), por lo que “todo material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas” (Nietzsche: 2001, 23). Las palabras nunca podrían señalar realmente aquello que el mundo es¹⁶: serían sólo metáforas, símbolos que se

¹⁶ En la misma línea estaría un pensador muy importante sobre esta temática, que es Mauthner: “Nunca podrá ser el lenguaje fotografía del mundo” (71).

han fosilizado y visto como verdades, pero lo que hacen es cerrar la posibilidad de un verdadero encuentro entre el sujeto y aquello que lo rodea.

El sentido metafórico del lenguaje nace, señala Nietzsche, de la creación de esta imagen a partir de un mero impulso nervioso, y luego trasladar ese impulso a un sonido determinado. Finalmente, “No son las cosas las que penetran en la conciencia, sino la manera en que nosotros estamos ante ellas (...) Nunca se capta la esencia plena de las cosas. Nuestras expresiones verbales nunca esperan a que nuestra percepción y nuestra experiencia nos hayan procurado un conocimiento exhaustivo, y de cualquier modo respetable, sobre la cosa” (Nietzsche: 2000, 91). Es por esto que, finalmente, “Toda expresión no es más que un símbolo” (Nietzsche: 2000, 114). Esto conlleva otra problemática, y es que todo pensamiento, toda filosofía e incluso toda ciencia ha nacido de este lenguaje, pero siendo tomado como verdadero. Al cristalizarse estas metáforas iniciales y ser consideradas como las cosas¹⁷, se le ha otorgado a la lengua un pedestal a través del cual puede alcanzarse un conocimiento del mundo y del universo. Pero al caerse el lenguaje, se caería toda esta tradición que busca la verdad a través de él: “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes” (Nietzsche: 2001, 25).

El problema que Nietzsche ve en la metafísica es el mismo que de Rokha ve en la literatura chilena: se sustentaba en una lengua cuyo verdadero valor parecía no ser cuestionado. Y ese mismo cuestionamiento haría derribar toda una historia de escrituras y pensamientos. Como señala de Santiago, “Con el descubrimiento de la retórica a Nietzsche se le abría un nuevo camino o modo de crítica antimetafísica frente al conocimiento y al lenguaje conceptual. Y por primera vez la retórica es rehabilitada y asumida en su papel histórico como una *antifilosofía*” (13). El arte literario debería poner en jaque esa omnipotencia del lenguaje, pero este parecía también encerrado en determinadas estructuras. Es en este punto donde aparecen relevantes las lecturas de Whitman: estas le permiten al

¹⁷ Proceso que también describe, nuevamente, Mauthner: “El primer símbolo era bueno para el juego, ahora la palabra es considerada literalmente. Se ha perdido su sentido y, sin sentido, se le toma en serio” (74)

poeta chileno tomar los cuestionamientos al lenguaje y entender que la literatura, por lo menos a la que él se enfrenta, también ha vivido un proceso de cristalización que no permite la real liberación que el arte, según su ideal, debería representar. Como señalaría Selena Miralles cuando habla de las vanguardias latinoamericanas, es necesaria “la revolución en la palabra como necesario correlato de la revolución social: no puede lucharse contra la alienación con un lenguaje adocenado” (Millares 16 – 17). Y entender también, a través del norteamericano, que esta actitud no debe desembocar en decadentismo que termine en frivolidades, sino que desde una nueva relación del poeta con el lenguaje y, por lo tanto, con la realidad, nacería la potencia que estaría buscando.

El tema del lenguaje, por supuesto, tampoco es ajeno a Whitman. Él mismo señala: “El tema de la lengua me interesa, me interesa: no puedo quitármelo de la cabeza. A menudo pienso que *Hojas de hierba* no es más que un experimento lingüístico; es decir, un intento de darle al espíritu, al cuerpo, al hombre, nuevas palabras” (cit. en Villar 35). Estas nuevas palabras tomarían la forma del canto para el poeta, el que se aleja de cualquier afán de lirismo o musicalidad tradicional en forma de rimas. Whitman escribe: “I chant a new chant of dilation or pride, / We have had ducking and deprecating about enough, / I show that size is only development”¹⁸ (118). Él mismo plantea que su objetivo es ampliar la esquemática concepción de lenguaje a través de su poesía: “I heard what was said of the universe, / Heard it and heard of several thousand years; / It is middling well as far as it goes but is that all? / Magnifying and applying come I, / Outbidding at the start the old cautious hucksters”¹⁹ (Whitman 194). En un mundo que se plantea cerrado para el sujeto debido al lenguaje, es la tarea del poeta venir a ampliar, a llevar las palabras más allá de sí mismas. No es netamente destrucción de la lengua, sino poder cargarla de nuevas posibilidades más allá de estas metáforas oxidadas que planteaba Nietzsche. Es creación propia, personal: como dice Robert Buchanan sobre el norteamericano, “Él se crea su gramática y su lógica” (cit. en Martí 127). Así el espíritu que otorga iría en una dirección que apela a la búsqueda más allá de la realidad

¹⁸ “Entono un canto nuevo de exaltación y orgullo, / hemos soportado demasiados acorbadamientos e insultos, / enseño que el tamaño es solamente desarrollo”. Todas las traducciones utilizadas, de acá en adelante, corresponden a la edición bilingüe citada en la bibliografía.

¹⁹ “He oído cuanto se ha dicho del universo, / lo vengo oyendo desde hace miles de años; / no está mal del todo considerando las cosas pero ¿es eso todo? / Vengo a ampliar y a aplicar”

vista bajo el prisma opaco del concepto: “Yo haré ilustres las palabras y las ideas que los hombres han prostituido con su sigilo y su falsa vergüenza” (Whitman: cit. en Martí 133).

De esta forma, entonces, “Whitman se dio cuenta de que una literatura democrática verdadera requería no sólo una revolución en contenido, sino también en la forma y las concepciones tradicionales de la literatura misma” (Villar 13). Desde esa perspectiva, se puede ver el correlato en cierta medida con lo que pretende hacer Pablo de Rokha en su autocomparación con Huidobro y Neruda. José Martí señala que en la poesía de Whitman “No de rimillas se trata, y dolores de alcoba, sino del nacimiento de una era, del alba de la religión definitiva, y de la renovación del hombre” (137). Alegría reconocería que el texto del cubano es el único en Latinoamérica que le puede hacer verdadera justicia a la revolución que trae el norteamericano²⁰. Señala que salvo este artículo “la mayoría de quienes se han referido a Whitman en Hispanoamérica le conocían indirectamente o de un modo superficial” (Alegría: 1944, 343). Sin embargo, algunos pocos escogidos seguirían el espíritu revolucionario de la poesía. Uno de ellos, reconoce el autor, es el escritor sobre quien habla este trabajo:

Pablo de Rokha es el mejor representante de esta tendencia en Hispanoamérica; posee profundidad de pensamiento, una visión de gran alcance; su lenguaje es tan poderoso como el de Whitman; es asombrosamente original, casi una creación propia del poeta y, sin embargo, tan típicamente chileno, que se podría tomar como una milagrosa floración del *slang* del roto; usa el mismo tono bíblico de *Leaves of Grass*, la misma corriente desenfrenada de substantivos y adjetivos, arrasando con los convencionalismos de la gramática. Su poesía es un vehemente clamor de protesta (...) Espíritu, lenguaje, actitud hacia la vida y genio –el elemento misterioso– hermanan a Whitman y a de Rokha en la poesía de América (Alegría: 1944, 348)

Así se articularía un relato en conjunto que parece ir repitiéndose en los continentes, cada uno con su determinado color, con su determinada voz, pero con el mismo espíritu de renovar una lengua que es presentada como absoluta. Ahí están Nietzsche en Europa, Whitman en Norteamérica y Pablo de Rokha en Latinoamérica²¹. Esa es, justamente, la propuesta que

²⁰ Es interesante, ya que se está hablando de *Los gemidos*, el que Martí plantea que Whitman hable en “alaridos proféticos” (Martí 137). Se está, como se verá más adelante, fuera del habla: en el gemido, en el alarido, en el grito.

²¹ Esto no quiere decir, bajo ninguna circunstancia, que sólo estos autores hayan presentado ese espíritu en aquellos continentes. Pero es la línea en la que de Rokha, sobre quien se habla acá, se mueve y la que hace también propia. Ahora bien, el chileno se siente, en ese sentido, incluso superior al Norteamericano en llevar a cabo esta tarea: “El continente americano ha producido dos estilos en la literatura: el de Walt Whitman y el mío. Pero Walt Whitman recuerda, no imita el versículo de la Biblia y el gran barroco monumental mío no

nace en *Los gemidos*: la denuncia de un lenguaje para su destrucción. Pero no quedarse sólo con las ruinas, sino que de ellas pueda nacer algo nuevo: un canto potente, fuerte y que se alce contra los tradicionalismos que cierran las posibilidades de lo real.

4. Pablo de Rokha y *Los gemidos*: la lucha contra la palabra

Como ya se señaló anteriormente, cuando se habla de *Los gemidos* hay que tener en cuenta que “toda la obra posterior de Pablo de Rokha parte de aquí” (Nómez: 2005, 16). Ahora bien, entrar en él no es un trabajo sencillo. Más allá de su longitud, no existe hilo conductor que pueda guiar al lector, ni tampoco hay (como sí sucede, por ejemplo, en *Altazor* de Huidobro) una progresión o acentuación de ciertas técnicas a medida que el texto avanza. Nómez lo señala escuetamente al decir que el libro “es un caleidoscopio” (2015, 101). De Rokha da más pistas al señalar, en *Heroísmo sin alegría*²², que “si a la obra lograda se le ve el tema, la obra lograda no está lograda” (1927, 39). Por lo tanto, al leer *Los gemidos*, es menester saber que se está ante un texto de lectura e interpretación compleja. Se salta de una temática a otra sin ninguna lógica detectable, los cambios tipográficos explotan en algunos apartados para luego desaparecer sin una posibilidad única de explicación, la gramática se quiebra y se ordena indistintamente. Como dice el mismo autor, “un arte cualquiera, realizado, implica creación, ‘deshumanización’ superintelectualización, desrealización, creación, sí, creación” (de Rokha: 1927, 30). Y si hay una cosa que se puede decir del libro es eso: es destrucción y creación, romper para que nazca algo nuevo.

El quiebre es en varios frentes. Primero existe una extrema dificultad de determinación a nivel genérico. Casi en su totalidad está escrito en prosa, pero que se aleja de lo narrativo y parece adquirir un carácter poético²³ importante (sin acercarse al poema en prosa de Baudelaire). El autor comprende, como otros vanguardistas, que “liquidar la opresión de los géneros es también un camino para moverse en el vacío que el ejercicio de la libertad promete (vacío que desconcierta, angustia o confunde a lectores)” (Jitrik 238).

recuerda a nadie” (cit. en Zerán 133). Reconoce tremendamente el valor de Whitman, pero señala que él llega a un nivel más potente de originalidad.

²² Escrito en 1927, es el primer texto del autor con un afán más teórico que literario (sin abandonar este ideal).

²³ El autor habla de *Los gemidos* como poema, pero “poema desconstruido del desconstruido espantable, poema pero poema poco poema” (de Rokha: 1927, 9). Constituye un objeto de trabajo muy interesante realizar una lectura de este libro desde el género.

Escribe poesía, pero entiende que la “métrica académica, el ritmo uniforme, monótono, unánime, de los versos antiguos, no responde al sentido espiritual de los instantes que corren” (de Rokha: 1922, 2). El poeta entendió, ahora sí como Baudelaire, que problemáticas nuevas también requieren formas de expresión nuevas. No puede lucharse contra la opresión en una literatura que se oprima a sí misma, que se coarte a hablar sólo a través de ciertas estructuras preconcebidas. Se deduce otro quiebre: el de las temáticas. Tampoco puede limitarse el autor a hablar de determinadas cosas y no de otras. En *Los gemidos* “el tema es vasto: se canta al mar, a la esposa, a Satanás, a Dios, a la tecnología, a la muerte, al estiércol o al propio poeta.” (Nómez: 2005, 11). El único límite en el texto parece ser el yo y su capacidad expresiva. Todo aquello que pueda decirse y cantarse, el poeta intentará acogerlo dentro de sí para hacerlo nacer.

“La revolución del arte en de Rokha, es entonces –siguiendo sus palabras– la revolución de la forma y del fondo” (Ferrada 247). Sin embargo, como ya se ha dejado entrever, el poeta va más allá. No es sólo una nueva temática o una nueva expresión. Es también plantear temáticas que puedan ser típicas de la literatura decimonónica del país, pero a través de una forma descentrada que parece liberar al tema del amarre a las formalidades antiguas. Hay en de Rokha una “posición excéntrica frente a los discursos autoritarios y dominantes de una sociedad represora. La puesta en escena de lo popular en su poesía es sacada de la tradición rural y urbana típica (lo que podría ser el folclor campesino)” (Nómez: 2015, 96). Es decir, se apropia de lo tradicionalmente concebido como popular o folclórico para transformarlo radicalmente, y así escapar de la dicotomía que presentaba la sociedad. Es un ejercicio deconstructivo que permite salir de una literatura que exigía situarse en dos extremos diferentes. El poeta toma la decisión de lo neutro (en el sentido que le entrega años después Barthes), y es bastante consciente de este proceso: “la novedad no la determina el automóvil o el rascacielo, ni la antigüedad, la ancianidad, la carreta gravitando encima del lenguaje titubeante; la produce y la impone la dirección sensitivo-expresiva. Se expresa porque se expresa. El tema, todo el tema, el tema es la materia indominada” (de Rokha: 1927, 39). Lo nuevo es la expresión nueva, pero esta no sirve sólo para cantar problemas modernos, sino que hay libertad: hablar sobre lo que se quiera en la forma que se estime conveniente. Lo importante es que haya “creación, no imitación, no simulación” (de Rokha: 1927, 30-31). Que se hable de forma realmente propia y nueva.

Ahora bien, ¿a qué se refiere con expresión nueva? No es, por supuesto, una línea netamente técnica, genérica o temática, sino que apunta hacia lo más profundo del lenguaje. Como se vio en el capítulo anterior, para un nuevo pensamiento es absolutamente indispensable repensar la idea de lenguaje como correlato de una realidad que es posible llegar a conocer a través de él. Al comienzo de *Los gemidos* se lee: “mi sabiduría monumental surge pariendo axiomas desde lo infinito, y su elocuencia errante, fabulosa y terrible crea mundos e inventa universos continuamente” (de Rokha: 2005, 22). Como se ve, el sujeto se encuentra lejos de la representación, se sitúa en el plano de la creación. Pero esta no puede quedar cerrada bajo ninguna forma específica. Nace del infinito para fundirse en ese mismo infinito de eterno nacimiento. Por lo mismo, Fernando Alegría reconoce a Pablo de Rokha, junto a César Vallejo, como los primeros antipoetas: para ellos, “la revolución del lenguaje no constituye un fenómeno formal; no se trata de readaptar el lenguaje a un nuevo concepto de la poesía (creacionismo). Se trata de acabar con la poesía que agoniza ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho a expresarse” (Alegría: 1977, 249). Romper, para luego poder expresar y crear libremente, lejos del mundo de lo conceptual.

Es necesario, por lo mismo, dejar atrás la palabra. En el libro hay varias referencias a este proceso. El hablante lírico señala: “Yo tengo la palabra agusanada” (de Rokha: 2005, 339). Expresado de otra forma, dice: “atardeciendo olvidé la lengua en la plaza pública”²⁴ (de Rokha: 2005, 339). Se hace bastante explícito también lo necesario para salir de la literatura anterior: “¡Córtate la lengua IMBÉCIL!; el gesto *pastoril* ha MUERTO, ha MUERTO” (de Rokha: 2005, 160). Olvidar, destruir, liberar. Ese es el primer paso necesario para que todo poeta pueda encontrar su expresión. Después se puede pensar en hacer nacer un nuevo lenguaje que pueda generar una lengua propia, que haga que la realidad renazca, que no quede encerrada en los conceptos que la han definido. Liberar la palabra para liberar al sujeto y así a la realidad misma. Que no se mire más bajo el prisma de la lengua, que la realidad (o, quizás, la nada) surja en los ojos por vez primera²⁵. Esa es la tarea y el deseo al que se encomienda de Rokha, para poder cantar a través de un lenguaje nuevo esa realidad recién

²⁴ Hay un nuevo paralelismo interesante con Baudelaire (a quien admiraba de Rokha), especialmente con “El fango del macadam”, cuando el poeta pierde la aureola. Pero acá eso no basta: es menester también perder la lengua, perder la palabra, dejarla tirada en la calle.

²⁵ Algo similar a lo que intentaría desarrollar algunos años más tarde Beckett, y lo expresaría en “La carta alemana”

nacida. Ver el mundo tras el diluvio, como plantearía Rimbaud. ¿Es posible hacer poesía, hacer literatura bajo estos preceptos? Para responder esa pregunta, es necesario analizar esos dos procesos: el de denuncia y liberación, para pasar al de creación.

4.1 Denunciar a la palabra: liberar a la lengua del concepto.

Cuando el autor publica *Los gemidos* hay algo claro: “nadie escribe como Pablo de Rokha, no hay ninguna vanguardia tan radical y tan audaz como la suya.” (Concha 16). Varios experimentos y quiebres lingüísticos se realizaron en aquellos años en el ámbito literario, principalmente el de la poesía. El mismo poeta valora estos procedimientos, ya que “la vida, afortunadamente, no es gramatical ni es un soneto, ni una endecha, ni una creación convencional de cualquier crítico lamentable y fracasado” (de Rokha: 1922, 2)²⁶. Por lo que una literatura en la que se cree libremente a partir de una realidad nueva no puede ceñirse a esas normativas cerradas. Sin embargo, el descascaramiento del lenguaje en de Rokha parece expresarse de forma diferente. No hay desarticulación morfológica de las palabras. No hay invención de palabras nuevas y desconocidas para los hombres Si bien hay quiebres sintácticos, no son tan extremos como podría esperarse. La rebelión no se sustenta en esos procesos. Por lo menos en este sentido, el texto se aleja de ciertos poemas de *Trilce* o de los últimos cantos de *Altazor*.

La propuesta del autor remite, en un primer punto, a un cuestionamiento directo y explícito de la palabra como forma de conocimiento: “ir, hacer, recordar, tristezas, dolores, vivir y morir, vivir y morir, ¿qué quiere decir esto?, *todo* esto, *todo* esto, ¿qué quiere decir?, ¿qué quiere decir?” (de Rokha: 2005, 61). A esas etiquetas que parecen llenas de significados sentimentales o profundos, se les pregunta si son algo más que meras palabras: ¿dicen realmente algo?, ¿son una forma de conocimiento real? Esto se lleva más allá, incluso hacia aquellos autores que el autor dice admirar: “Nietzsche, Baroja, el viejo, el viejo Schopenhauer, el viejo, etc., no sois *sino* ‘palabras, palabras, palabras...’” (de Rokha: 2005, 83). Llevado al extremo, hasta el propio nombre del poeta²⁷ (y con ello, él mismo como sujeto) cae bajo la duda y el cuestionamiento de cierto contenido real que pudiera adquirir la

²⁶ Señala, años más tarde: “¿Y la gramática? La gramática, como los cuernos, le conviene a los toros y a los tontos. Además, a cada animal, su gramática.” (de Rokha: 1927, 48).

²⁷ Recordar que, como se señaló en la introducción, el nombre Pablo de Rokha se lo había otorgado él mismo.

palabra: “¿QUIÉN soy YO?... *estos* pies, *estos* pies y *estas* manos, ¿de QUIÉN SON?... ¿quién es Pablo de Rokha?... ¡no CONOZCO a **Pablo de Rokha!**... PABLO DE ROKHA... ah!, no me acuerdo” (de Rokha: 2005, 166). El quiebre y la liberación debe realizarse para que todo aquello que se aprendió bajo las viejas palabras se rompa, ya sea el nombre propio, los conocimientos ajenos o los personales. Todo pensamiento ha sido producto de aquel vocabulario cerrado que no permite un acceso a algo fuera de ese mismo cielo conceptual. Por eso, esa palabra debe mostrarse como lo que es: etiquetas, sonidos, nombres que conllevan una significación ajena, que no es un correlato de las cosas ni las personas: “*nombres*, sonidos, *nombres* y gestos hay AQUÍ; y, cuán extraños, cuán extraños, cuán extraños *me parecen!*; las APARIENCIAS, ¿SIGNIFICAN, son *algo?*..., y, los FENÓMENOS, ¿tienen *sentido y verdad, sentido y verdad?* ¿¿*existiremos, existiremos* realmente?” (de Rokha: 2005, 159). Así, el primer paso que da el poeta es el de la duda. Para buscar, hay que dudar de lo anteriormente dado.

Ahora bien, en la literatura rokhiana, ¿cómo se expresa ese sentido crítico hacia la conceptualización? Como correlato de lo visto con Nietzsche en el apartado anterior, acá hay una realización poética de esa crítica. Primero, como está claro, el concepto cierra, disminuye las posibilidades casi a un mínimo. En la defensa que hace de *Los gemidos*, el poeta menciona que un concepto implica “limitarse en lo único en que no es posible limitarse: en el sentido de las cosas” (de Rokha: 1922, 2), y como “el bien y el mal son conceptos” (de Rokha: 1922, 2), la palabra por sí misma no puede ser ni bella ni fea, ni buena ni mala. Sólo es palabra, y lo que se haga con ella: “Al formular CONCEPTOS se ríen los gusanos (...) el hombre, ¿qué ES?, ¡qué ES!, ¿¡qué ES!?, somos comediantes sin pupilas, y decimos: ¡PAN!, sin saber nada, sin saber nada” (de Rokha: 2005, 159). Por lo tanto, el lenguaje debe liberarse, debe significar una nueva posibilidad de articulación para cada poeta, para cada creador, y así poder adquirir un conocimiento real sobre el mundo. En este sentido, de Rokha se expresa de forma similar a la cita de Zaratustra en el texto de Barrenechea²⁸: “Enyugados *a la fatalidad, hemos de IR* arrastrando el carretón usado, antiguo” (de Rokha 2005, 159). Ese carretón, el lenguaje, es el que debe dejarse atrás, olvidarlo y destruirlo.

²⁸ Ver cita de *Zaratustra* en la página 28.

Hay un segundo recurso que se utiliza en *Los gemidos*, que ya se puede vislumbrar en las citas anteriores: la constante repetición de ciertas palabras o frases. Este gesto aparece muchísimo en el poemario, tanto que sus críticos realizaron algunos sarcásticos comentarios como el siguiente: “no quisiera seguir sin apuntar esta advertencia: convendría que en ediciones populares, más baratas, que se hagan después (...) para ahorrar papel, creo, digo, que convendría suprimir las seis o siete veces en que se repite a menudo una misma frase” (Bunster 5). Esto es una demostración explícita de la incompreensión del texto por parte de sus detractores. Esta constante repetición es la que lleva a cuestionarse el mismo estatuto de la palabra y su poder significante. Cuando una palabra se repite hasta el cansancio, ¿el poeta quiere añadir énfasis, o todo lo contrario? ¿No es repetir una y otra vez una forma de vaciar la palabra para ir transformándola en ruido?: “Ay! ay! ay!, aun le siguen las *buenas personas* trascendentales con un LEVITÓN fúnebre, fúnebre, y una *amarilla, amarilla, amarilla, amarilla* CORONA de padecimientos” (de Rokha: 2005, 71). Ese gesto de repetir cuatro veces la palabra amarilla está lejos de hacer alusión a un adjetivo común de color. Establece una lucha constante entre vaciar y significar algo nuevo, entre convertirla en ruido vacuo o intentar convertirla en algo más. Comienza así a constituirse una verdadera guerra, una lucha entre el poeta y la palabra.

Hay otro ejemplo que muestra de forma clara esta repetición como forma de vacío de la palabra:

He ahí **las santas mentiras**: la MENTIRA de ser y de querer, la MENTIRA de andar, la MENTIRA de Dios, la MENTIRA del bien, la MENTIRA del mal, la MENTIRA de vivir, la MENTIRA de morir, la MENTIRA del tiempo y del espacio, del ayer y el hoy, del ayer y el hoy, la MENTIRA del arte, del arte que es también MENTIRA la MENTIRA de la ciencia, la MENTIRA de la patria (...) la MENTIRA de saber que **todo** es MENTIRA de la MENTIRA; he ahí las santas mentiras, he *ahí las santas mentiras, madres de la verdad*; la lengua dice, la lengua humana dice: esto es esto, no aquello; y ni vislumbra LO ÍNTIMO, LO ÍNTIMO esencial (de Rokha: 2005, 280).

Más allá de lo evidente, que reafirma lo ya dicho sobre la imposibilidad que ve de Rokha en la lengua, ocurre acá algo interesante. La repetición de la palabra mentira, sin pensar aún en las distintas tipografías con que se expresa, conlleva al mismo vaciamiento del concepto. Al promulgar que “todo es mentira”, el concepto en sí pierde el valor social que le otorga la lengua. Si todo es mentira, nada es verdad, por lo que ambos conceptos se diluyen y quedan totalmente vacíos. La mentira acá es sólo un ruido sin un fondo determinado. Aparece un

mundo en donde “la **verdad**, como las patatas, fructifica según el clima” (de Rokha: 2005, 286), por lo que todo aquello que provenga del lenguaje se vuelve incierto, pierde su centro. Mientras el concepto quiere ser definitivo, se llega a la conclusión de que “lo definitivo es imbécil” (de Rokha: 2005, 288). Así, la repetición constante de ciertos fragmentos o algunas palabras plantean esa batalla en la cual el significado como institución se diluye, para mostrar el vacío de la palabra, su incapacidad para poder realmente significar algo propio, auténtico.

En el texto destacan dos figuras que aparecen como responsables de esta conceptualización. En primer lugar, el poeta reconoce a Dios: “Aquella gran caricatura humana, Dios, Dios, llena los cielos vacíos, las tristes conciencias, las tristes conciencias y las congojas GRANDES, y su voz de cadáver neutro resume, PARA el *hombre*, todos los gemidos de las cosas” (de Rokha: 2005, 143). Esta última frase resulta fundamental, ya que aparece el gemido, que le da el título al libro. Y el gemido es justamente eso: ruido inarticulado, desesperado incluso, que busca sin cesar expresar algo por fuera de la lengua. Sin embargo, la figura de Dios resume, simplifica ese gemido inabarcable y lo convierte en palabra, coartando así esta posibilidad de voz propia. Se reduce así, por un lado, la realidad, pero también se elimina la posibilidad de vacío: en la lengua tradicional no está la posibilidad de alcanzar la nada, de no significar. En palabras de Nietzsche, “El concepto «Dios» ha sido hasta ahora la más grande objeción contra la existencia” (2019, 77). Debe superarse, ya que constituye el error inicial. En *Los gemidos* se cree “en Dios, como el espanto inicial del conocimiento” (de Rokha: 2005, 55). Por lo tanto, ese conocimiento es el que hay que comenzar a desconocer, a borrar. Desarticular ese “cielo conceptual semejante matemáticamente repartido” (Nietzsche: 2001, 27) en el que viven todas las sociedades.

En el texto, quien quiebra el orden de Dios es Satanás: “Ambiente de imágenes puras, casi puras, de la más pura pureza y valores metafóricos, ‘Satanás’ diluye los conceptos, los absorbe, no los excluye” (de Rokha: 1927, 15). Al igual que el hablante lírico, el lenguaje a través del que habla este personaje es el canto²⁹, que se contrapone a la lengua de Dios, al que cantan los poetas de ayer. Se entiende acá Dios como lo absoluto, lo definitivo y estático, en contraposición a un Satán que parece carecer de control:

²⁹ En el libro el concepto de canto resulta importantísimo. Este se verá detenidamente en el próximo apartado, para plantear la posibilidad de una nueva lengua.

he mirado pasar, TRANQUILAMENTE, al poeta de ayer por el camino, *sin crepúsculos*, de la belleza habitual, inmóvil con la inmovilidad del concepto e ingenuamente feliz, ingenuamente feliz, pero tu canto horrible de *maldito*, alarido de fúnebres, extraordinarios e inhábiles tonos ácidos, alumbra colmando de canciones agrias, mi verdad superior, Satanás (de Rokha: 2005, 55)

Por lo tanto, acá la figura de Satanás se asemeja a la tarea que debe ejercer el poeta. El hecho de que Dios represente lo conceptual no sólo es una crítica hacia este hecho por sí mismo, sino que aquel Dios, llámese belleza, llámese eternidad, llámese ser, no puede ser el objeto de canto del poeta, y aquellos que siguen esa vía no pueden considerarse a ellos como tales, ya que no crean. Hablan en una lengua ajena. De Rokha les clama: “callad!., idiotas, callad!., callad!.. *Dios SOIS VOSOTROS*” (2005, 144). Quienes crearon a Dios (y su lenguaje) son los hombres. Dios es, también, un concepto³⁰. Por lo tanto, al igual que los demás, debe desarticularse por completo.

La primera figura que se denuncia en *Los gemidos* como un cierre de la realidad es, entonces, Dios. Figura que debe ser sustituida por Satanás en cuanto poeta, en cuanto ser que canta. La segunda que aparece de forma recurrente e importante es la del capitalista. Es la versión materializada de Dios en cuanto gran sintetizador. Es Dios en la tierra, ya que es quien puede definir, otorgar nombres a las cosas para que se cierren bajo una visión personal de mundo: “Convertir en bombones LA DULZURA del campo, LA DULZURA del beso, LA DULZURA del niño y TODAS **las dulzuras**” (de Rokha: 2005, 187). Lo dulce extendido en todas las diferentes aristas que entrega la realidad acá toma una sola forma: la de bombones, la de producto que puede venderse, y que se reduce a eso: mera acumulación de capital. Eso logra el capitalista, que es el conceptualizador mayor: hacer que todo adquiera y se cierre bajo la idea de un solo nombre. Hace propio “ese tránsito al lenguaje conceptual [que] se realiza a costa de anular las singularidades y diferencias en aras de la universalización necesaria. La vivacidad de la impresión queda, por tanto, volatilizada” (de Santiago 50). Todas aquellas singularidades, aquello que hace que la realidad sea múltiple, heteróclita, puede quedar cerrado bajo una sola forma: “¿A cuánto asciende, en DÓLARES, el sol sumado a la luna y las estrellas?... tal piensa, tal piensa aquel oscuro, fabuloso, ilimitado mercader del infinito (...) (y sonríe!)” (de Rokha: 2005, 44-45). El dinero es aquel que define, e incluso

³⁰ Resuenan acá palabras de Mauthner: “Los dioses son palabras” (172)

le entrega nuevos nombres a las cosas. Al preguntar al mercader sobre estrellas o astros, este responde: “¿cómo se llama?.. *EL DINERO, EL DINERO*” (de Rokha: 2005, 188). Así, es el significante quien termina definiendo los ojos con que se mira la realidad: todo ante la mirada cae bajo la luz de la misma palabra, del mismo concepto. Todo es definido por el valor monetario.

De esta forma, el proceso social de la lengua como relato de cierta realidad, hecho que por sí mismo ya obstruye esta última, se está volviendo aún más cerrado bajo la lógica mercantil. Un ejemplo claro es lo que se hace, por ejemplo, con una palabra que traía una gran gama de posibles significados: “el mar es un cacharro verde como rana, que produce ballenas, cloruro de sodio, salmones, ostras, corales, perlas y sardinas en aceite a \$3,40 c, etc., etc. ...es GRANDE, es GRANDE” (de Rokha: 2005, 189). Aquí el mar como concepto se ciñe sólo la lógica capitalista, a lo que puede venderse. También la palabra “grande” se cierra bajo este ideal. Que algo sea grande o grandioso remite a aspectos que implican las posibilidades mercantiles que entrega. “En esta visión utilitaria, la naturaleza prístina e incólume del mundo rural, sufre un proceso de inversión, al ser sacada de su autonomía natural y ser transformada por el ser humano en un elemento central del proceso de alienación” (Nómez: 2015, 106). Así, el hecho de que el mar sea sólo un espacio donde se otorgue al ser humano productos que puedan ser objeto de venta y ganancia, crea una sociedad en la que, para de Rokha “*la enfermedad de VIVIR bostezo en las alcobas*” (2005, 138). Ya no hay posibilidades de creación bajo ese mundo, por lo que debe ser liberado. Esto es lo que muestra y denuncia el poeta como forma de desarticular la lógica de la lengua burguesa. En este punto aparece en el libro una imagen asociada a la vida capitalista que es de los pasajes más interesantes que se entregan: se habla sobre Estados Unidos.

En la sección “Yanquilandia”, el autor expresa todo aquello de este país que resulta, para él, despreciable y peligroso. Es la tierra del capitalismo mercantil, de aquel espacio que cierra la realidad bajo un solo lenguaje, bajo una sola lógica: “según las pupilas matemáticas del subdito *yanqui*, medir *los fenómenos* sentimentales, intelectuales, sensoriales, adoptando el sistema métrico-decimal como *unidad inicial*, como *unidad inicial* y el dólar como fin” (de Rokha: 2005, 32). De esta forma, el lenguaje se vuelve también mecánico, terreno de lo repetido hasta el cansancio, y eso se traspasa hacia los humanos, quienes

“procrean y digieren, digieren y procrean, comen, beben, andan, piensan, hablan, viven hoy, viven hoy *mecánicamente*” (de Rokha: 2005, 32). Esta cosmovisión que entrega la vida norteamericana es la que empieza a aflorar a principios del siglo XX en América Latina. Este proceso es descrito por Rodó en *Ariel*, en 1900: “la visión de una América *deslatinizada* por propia voluntad, sin la extorsión de la Conquista, regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte, flota ya sobre los sueños de muchos sinceros interesados por nuestro porvenir” (196). Años más tarde, Mariátegui también denuncia que el “modelo yanqui, el estilo yanqui, se propagan en América indo-ibérica, en tanto que la herencia española se consume y se pierde. El hacendado, el banquero, el rentista de la América española miran mucho más atentamente a Nueva York que a Madrid” (1988, 45). Está claro que Latinoamérica vive un momento en que “las antiguas VERDADES se pudren cual duraznos otoñales” (de Rokha: 2005, 160), sin embargo, la verdad que está naciendo parece cerrar aún más la posibilidad de expresión propia que la anterior. La lengua, bajo el capitalismo, en vez de ir liberándose parece estar viviendo todo lo contrario: un proceso de cierre sobre sí misma, que no permite a las mentes humanas generar nuevos pensamientos más allá de los términos que el mercado permite.

De esta forma, todo comienza a unificarse, a mirarse bajo la sombra de los mismos colores: “...Ruido, ruido y hombres pálidos (...¡ruido!...), casas y casas y casas y casas con 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, etc. etc. pisos, público, público y público, dolor, público, público, público, bencina en las cosas, bencina en las almas, bencina en las bestias, bencina y oro, oro y bencina, bencina en las cosas, bencina en las almas” (de Rokha: 2005, 44). La bencina es acá el elemento unificador. La repetición de su palabra, con distintos complementos, demuestra la pérdida de posibilidad de significación que sufre la realidad misma. Todo se resume hacia lo mismo en la sociedad norteamericana: elementos asociados a la ganancia, al dinero. Por esto se vuelve necesario, para de Rokha, la lectura de autores como Nietzsche, que apela a una transvaloración de todo valor. El autor de *Zaratustra* permitiría una reivindicación de la realidad y de la vida misma. Contra el absoluto de Dios, contra el mercado como medición, contra el lenguaje como verdad, aparece el valor reivindicativo de la literatura como expresión propia. Como señala Cortez, “el recurso a Nietzsche será la ocasión para la formulación de una perspectiva crítica que reivindica contenidos culturales ‘propios’ frente a la hegemonía de una racionalidad instrumental que

fue difundida por corrientes positivistas y utilitaristas en el continente americano” (73-74). Ahora bien, como se dijo anteriormente, a la figura de Nietzsche se suma la apropiación que de Rokha hace de Whitman. Sin embargo, ¿no es Whitman norteamericano?, ¿no es parte de aquella sociedad que es vista, para el poeta chileno, como el gran enemigo de la vida misma?

Esto es lo que hace, justamente, interesante la sección llamada “Yanquilandia”. El mismo Mariátegui escapa un poco del simplismo que presenta el *Ariel* para señalar que “la historia de la cultura norteamericana nos ofrece muchos nobles casos de independencia de la inteligencia y del espíritu. Roosevelt es el depositario del espíritu del Imperio; pero Thoreau es el depositario de la humanidad” (Mariátegui: 1988, 45). Luego agrega que “Los Estados Unidos son ciertamente la patria de Pierpont Morgan y de Henry Ford; pero también son la patria de Ralph-Waldo Emerson, de William James y de Walt Whitman” (Mariátegui: 1988, 46). En aquel espacio donde todo parece avanzar en dirección contraria a los deseos del poeta, aparece un espíritu que otorga nuevas oportunidades. Y es que, para de Rokha, es una tierra que va por la vida “defecando paradojas” (2005, 37). Si hay algo que define a Yanquilandia dentro del poemario es justamente esto: el carácter contradictorio que adquiere: “paradojal es todo, todo es paradojal allí, todo es hiperbóreo, absurdo, desconcertante, macabro, atrabiliario, macabro, estafalario” (2005, 34). El país donde todo parece remitirse a la homogeneización, donde todo parece dirigirse hacia las mismas imágenes: “Nacimientos *por teléfono*, defunciones *por teléfono*, matrimonios *por teléfono*” (2005, 32), es también el lugar donde todo parece ser posible, donde también es capaz de nacer, justamente, el canto y el gemido: “canta en *sus* rascacielos, en *sus* aviones mundiales, en *sus* trasatlánticos, en *sus* palacios, en *sus* ferrocarriles subterráneos, *aéreos* (...) el gemido DESCOMUNAL en donde *cada voz* es un océano, *cada voz*, la epopeya de campanas, campanas y tumbas, agonías atardeciendo, agonías, de *nuestro* DELIRIO DE GRANDEZAS” (de Rokha: 2005, 35). La misma Yanquilandia que cierra el mundo bajo una sola voz, parece ser también un espacio abierto para la creación.

Esta contradicción constante es el nuevo elemento con el que *Los gemidos* desarticula y denuncia la idea de lenguaje como verdad y totalidad. “Yanquilandia, Yanquilandia, el tío SAM, contradictorio e innumerable, innumerable, innumerable, el tío SAM, el tío SAM” (de Rokha: 2005, 31). El hecho de que una gran cantidad de figuras resulten paradójales pone en

jaque la idea de lenguaje como forma de acceso a la realidad. Que una palabra permita remitir a dos aspectos opuestos de la vida demuestra que el concepto es cualquier cosa menos una representación clara y veraz del mundo. Muestra que toda construcción lingüística es netamente retórica (recordando lo visto con Nietzsche en el apartado anterior). Y el poeta es muy tenaz en utilizar a Estados Unidos como el espacio de lo paradójal. La idea de este país como la tierra del capital y nada más que eso es, también, un proceso de conceptualización. Lo esperable de un poeta como Pablo de Rokha (o de un filósofo como Mariátegui), que adscriben a una ideología marxista, es que sean críticos absolutos de un país como este. Sin embargo, ambos entienden que hay que escapar del proceso en que los significantes sean quienes definen a la realidad. Por esto, incluso Estados Unidos como nombre propio debe abrirse y así permitir también que afloren aquellas diferencias con las que la realidad se dibuja. Se vuelve así al inicio de este apartado: “vosotros decís: la verdad es tal cosa, tal cosa es la verdad; ¡idiotas!, ciertamente, ciertamente os digo: **hay tantas verdades como hombres, y talvez más; ¡idiotas!**” (de Rokha: 2005, 285). Por lo tanto, debe haber también tantos lenguajes como hombres.

Ya se vislumbra la segunda parte del proceso llevado a cabo en *Los gemidos*. Se denunció la incapacidad de la palabra para hablar de la realidad. Nace la necesidad de deshacerse de estas viejas palabras: “necesitamos renovar los añejos vocabularios” (de Rokha: 1922, 2). Ahora bien, como ya se planteó, este procedimiento no consiste en una deconstrucción absoluta de la gramática, sino que en procesos sutiles que llevan a cuestionar a la lengua como punto de partida de conocimiento. Y es ese cuestionamiento el que desemboca en un quiebre pero que no es evidente sino complejo. A medida que avanzan las páginas, los significados se van vaciando de las palabras para dar paso a un vacío que permita que se manifieste algo nuevo, o bien se manifieste la nada³¹. Esa es la tarea que se

³¹ Se puede dar acá una interesante problemática: la preexistencia de un mundo o de un pensamiento antes del lenguaje. Sin adentrarse en este dilema que tiñe cientos de páginas desde el romanticismo alemán, basta con expresar que, para de Rokha, existe claramente una materialidad preexistente a la lengua y al hombre, sólo que el ser humano, por culpa del lenguaje (y su correspondiente literatura tradicional), nunca ha sido capaz de encontrar. El arte del poeta se sitúa siempre “en la materialidad de la historia” (Ferrada 242). Con respecto a emociones o pensamientos prelingüísticos, para de Rokha el poeta debe ser el ser que ya superó al lenguaje, por lo que ya vivió el proceso de transvaloración, ya es una suerte de superhombre nitzscheano. Para el chileno, el poeta “se hace también superhombre, conquistador, revolucionario, héroe” (Nómez: 2005, 14). Por lo tanto, sí hay algo detrás de las palabras, y es lo que el artista descubre cuando supera la visión de mundo tradicional, y ese es el material con el que se debe trabajar y, por supuesto, intentar transmitir. El poeta es, a fin de cuentas, quien puede mirar más allá de la palabra.

encomienda de Rokha a sí mismo. Ahora bien no basta por supuesto con denunciar, con vaciar, sino que la tarea del poeta es ineludible: hay que crear. En esto reside la misión de la literatura: trabajar con el lenguaje, que es conceptual, es cerrado, es un espacio limitado, y hacerlo florecer hacia una apertura que llene el mundo de nuevas posibilidades y órdenes. Esto no es un proceso fácil ni tranquilo. Como se mencionó antes, es una verdadera guerra que se mantiene con la lengua. Se entra, acá, en el campo de la creación.

4.2 Hacia el nacimiento de un lenguaje nuevo

Llegado a este punto hay un problema que se vuelve evidente. El lenguaje y la palabra como se han conocido hasta ahora deben quedar atrás. La palabra cierra las posibilidades, tiende siempre a anular las diferencias de una realidad que el poeta quiere hacer nacer dentro de sus poemas. Sin embargo, ¿cómo hacer poesía sin palabras?, ¿cómo hacer literatura sin usar como fuente primera (y prácticamente única) el lenguaje? Por lo demás, en el caso de Pablo de Rokha, no hay una pretensión de una lengua que busque en su literatura un nuevo léxico. Una literatura que sea del todo inentendible resulta un ejercicio retórico cuyo impacto puede ser insustancial. Para el poeta, “quien construye su Torre de Marfil y se esconde dentro de ella, haciendo “el arte por el arte”, haciendo “arte puro”, haciendo esteticismo y arte para las minorías (...) se queda fuera de la historia” (cit. en Ferrada 243). Por esto, debe trabajar con las mismas palabras que se conocen, que están en la materialidad de la historia pero que, como se ha dicho, niegan esa materialidad de la realidad. Por esto, de Rokha toma las mismas palabras, conocidas por todos, y realiza el proceso inverso de la conceptualización. Si esa palabra antes era un mero cierre de la realidad, un foco desde el cual sólo se puede apreciar una versión difusa y pobre del mundo, la tarea del poeta será quebrar ese concepto, como se vio en el apartado anterior, para que esas palabras que antes parecían vacías puedan llenarse de un mundo que pueda realmente ser cantado en ellas. Es una misión compleja la encomendada, pero para de Rokha es la única que puede ser digna de alguien que se llame a sí mismo poeta. Debe ser el superhombre, alguien que logró en sí mismo la transvaloración de todo valor, y cuyo deber ahora es plantarla dentro de cada una de sus palabras.

Cuando se trabaja en esta tarea, el poeta comienza a sentir que algo está naciendo, que efectivamente hay algo surgiendo tras ese vacío de la lengua tradicional: “ya me crece el

pasto en la lengua y al borde de *las tumbas abstractas del ESPÍRITU, derruidas*” (de Rokha: 2005, 158). En la tumba donde la lengua ya falleció empiezan a crecer indicios de vida nueva, esperanzas de nuevas verdades posibles. La naturaleza y el mundo parecen comenzar a retomar el lugar que el lenguaje les había arrebatado. Del no-lugar en que la lengua y la palabra sitúa a la realidad, parece empezar a surgir un espacio en el poema que permite que, al fin, ese mundo tenga lugar. Y esa realidad debe expresarse desde la contradicción. Toda palabra debe caber en esa nueva realidad, sin que sea capaz de suprimirla o resumirla. Así, el poema debe ser un espacio extremadamente polifónico, donde converjan todas las voces en palabras que no dejen nunca de ampliarse a sí mismas. La realidad, para el poeta, está lejos de ser un espacio único y lógico, sino que es lo carnalesco, lo abierto y lo que continúa en constante y eterno desarrollo. Por eso, la única forma de realizar un poema que pueda hacer cantar la realidad es dejar atrás “la verdad” para hablar de verdades, de pluralidades, las que deben escapar del dualismo y de la lógica de la metafísica occidental: “mañana, mañana, cuando *la verdad* de HOY tenga gusanos y otras verdades sean LA VERDAD, mis canciones contradictorias serán aun serán tan verdaderas, tan verdaderas, tan verdaderas como hoy, como hoy, tan verdaderas como hoy” (de Rokha: 2005, 289). Para esto, sin embargo, el poeta sólo puede expresar recursos de la misma lengua, que escapen de todo tradicionalismo e ideal totalizador.

Tras el vaciamiento de la palabra, entonces, comienza la lucha para que las palabras puedan significar, y que ese mundo que permanece escindido para los hombres por culpa del lenguaje absoluto de dios y del capitalista, ahora pueda surgir. El poeta toma varios caminos que van decantando en esta constante batalla. Uno de estos es un recurso ya mencionado anteriormente, pero parece cumplir un rol doble: la repetición de la misma palabra o un mismo segmento. En muchas ocasiones esta repetición se da en el caso de los adjetivos. En la literatura tradicional, de Rokha describe que la “adjetivación macabra del instante cuelga de las astillas de las cosas como la ropa usada de las perchas, la voz antigua de la lengua de los muertos” (2005, 240). En estas palabras viejas lo que hay es vacío³², no mundo. Por esto, esos adjetivos se muestran en toda su impotencia, y necesitan repetirse una y otra vez para que así el poeta pueda efectivamente transmitir la magnitud de un sentimiento. Se leen

³² Vacío en cuanto no puede otorgar nuevas posibilidades de juego. Lo que hay, realmente, es ideología.

fragmentos como el siguiente: “niña no me abandones SOLO, solo, solo, SOLO en la soledad de las cosas” (de Rokha: 2005, 163). No basta con la repetición de “solo”, sino que es necesario agregar un complemento para poder realmente mostrar el sentimiento vivido. No constituye un mero proceso de enfatización. Como se dijo, la repetición vacía, pero acá no hay sólo un intento por mostrar ese vacío, sino que el poeta quiere intentar comunicar, inventar en el lenguaje el sentimiento real del mundo. Es un arte cuyo referente es la realidad pero no en un sentido tradicional, sino aquella realidad que ha logrado escapar de la etiqueta del significante. Se puede vislumbrar, también, cierto grado de frustración que va ganando terreno en el poema, pero del que se hablará un poco más adelante.

Ejemplos como el anterior abundan dentro del texto. Es necesario, por ejemplo, un adverbio que refuerce al adjetivo: “Suave, suave, suavemente suave ambula” (de Rokha: 2005, 50). Aquí se está en plena batalla: el autor ya mostró lo vacío y falso del lenguaje como herramienta de conocimiento, pero debe lograr un lenguaje que le sirva a él. Debe ser el dueño de la lengua. En el siguiente ejemplo es muy clara esta búsqueda: “tu fealdad, tu fealdad es bella, bella, bellísima con el terror sublime del ritmo tremendo, horrendo, tremendo, tremendo, tétrico y móvil (...) ahí donde hay ruido, pánico, frío, frío, frío, frío, frío de soledad” (de Rokha: 2005, 56). Varios elementos merecen la pena en este breve fragmento. En un primer punto, se repite la necesidad tanto de repetición ante la imposibilidad de la palabra de comunicar. No es solamente frío, no es solamente frío repetido cinco veces, sino que además se vuelve necesario un complemento para lograr que esa breve palabra, esas cuatro letras, puedan acercarse a algo más allá de ella, a algo que esté en el mundo, en el plano de lo real. En segundo lugar, aparece otro proceso que se repite de forma constante dentro del libro, y es la búsqueda de múltiples adjetivos para intentar describir un solo elemento. En este caso, el ritmo se describe como tremendo (tres veces), horrendo, tétrico y móvil. Esto muestra la constante búsqueda de palabras nuevas que puedan hacer justicia a aquello que el poeta ve, siente y vive. Toda expresión dentro de *Los gemidos* es, justamente, una búsqueda de expresión. Toda palabra es una búsqueda de esa misma palabra. La tarea del poeta, después de vaciar la palabra antigua, es buscar, buscar y hacer renacer esas palabras, que logren hacer que esa realidad cante y se exprese. En tercer lugar, algo que ya había aparecido antes, y es el uso de paradojas para expresar la resignificación de las mismas palabras, pero estas expresiones contrapuestas también deben constituir una

búsqueda. Y es que acá no basta con decir que la fealdad es bella, sino que se vuelve menester repetir “bella” y luego expresar “bellísima”. Es otra versión de la misma lucha: aquella que permita que la palabra pueda nacer sin cerrar, que el concepto no se vuelva nunca concepto, sino voz abierta.

Existe otro recurso que se había obviado hasta ahora pero resulta bastante evidente, y es el cambio tipográfico constante dentro del texto para intentar llevar la palabra más allá de sí misma, para así acercarse a una expresión más auténtica. En esta batalla todo recurso sirve para el poeta. Nada en la escritura puede ser pasado por alto ni cedido al terreno del tradicionalismo. ¿Por qué no escribir en mayúsculas, en cursivas, en mayúsculas pequeñas, en negrita? Toda posibilidad debe ser agotada para poder intentar marcar diferencias en un cielo conceptual que tiende hacia la homogeneización. Un ejemplo claro se da en el ya nombrado “Yanquilandia”:

Capital: 1.000.000.000.000.000.000.000.000 de DÓLARES... -¿Quiere Ud., quiere Ud. TRASATLÁNTICOS, MOMIAS, FETOS, hombres, MOMIAS, FETOS, hombres, *dínamos, ferrocarriles tractores, camiones, motores*, rameras, gusanos, *automóviles*, yodosalina, catedráticos, vacas Holstein o Durham, sabiduría en inyecciones hipodérmicas (...) o cualquiera *otra* máquina, animal, manufactura, cosa *por el estilo?*... (de Rokha: 2005, 45).

En este caso, aparece de manera clara lo mencionado en el apartado anterior. Por parte del capitalista, existe una unificación de las diferencias de la realidad a través del prisma del dólar. Todo puede responder a lo mismo, al cuánto cuesta, por lo que las palabras están llenas sólo con una posibilidad y, por lo mismo, las cosas también. Ante esta palabra que se homogeniza, el único recurso que parece quedarle al poeta es el de marcar la diferencia a través de un uso tipográfico que apunte a romper lo igual. Es un recurso desesperado del poeta que se asemeja al grito, al susurro, al énfasis en la voz. Cuando el significante define lo real para el sujeto, hay que escuchar esas voces de la realidad que parecen escapar al lenguaje. Poder captarlas aunque sea fugazmente. Estos cambios tipográficos parecen ser una pequeña muestra de ese lenguaje nuevo que está detrás del concepto. Son la búsqueda desesperada de esos ruidos sin forma ni definición que el mundo entrega: “Crujidos, crujidos, crujidos, crujidos, roer de ratones, roer de ratones, y ruido de *larvas muertas* ascienden CARCOMIENDO la escuálida osamenta, la escuálida osamenta de mi voz” (de Rokha: 2005, 163). El constante y, en ocasiones, agotador cambio tipográfico responde a eso: a un recurso

del poeta en su guerra contra la palabra escrita. Lo que la voz hablada calla en la tinta él parece querer rescatarlo, para así mostrar cómo en su canto, la lengua naciente empieza a hacer hablar a la realidad, a esos ruidos que, en su poema, van comiéndose a la palabra antigua para poder entrar en la literatura.

La guerra por la significación continúa. No es extraño en *Los gemidos* encontrar fragmentos como el siguiente, que resume los dos recursos anteriormente expuestos: “fuerte, *fortísima*, FORTISISIMA, FORTISISISIMA” (de Rokha: 2005, 67). Aquí la repetición y acentuación del adjetivo se acompañan del cambio tipográfico para poder dirigirse hacia lo auténtico de la realidad, pero las palabras viejas parecen no poder resignificarse, o el poeta tiene problemas para así hacerlo. Necesita más, necesita exagerar el grito de las cosas para que realmente puedan expresarse y nacer. Como dice cuando defiende su propio texto, busca que las “apariencias nuevas, canten, rujan, lloren la ancha sinfonía dolorosa” (de Rokha: 1922, 2). Sería aquel impulso del que también canta Whitman: “Urge and urge and urge, / Always the procreant urge of the world”³³ (66). Para alcanzarlo, parece necesario quebrar la gramática y todo orden posible. Sin embargo, ese mismo orden y esa misma gramática que lo limitan son necesarios para su labor como escritor. No es fácil desprenderse de la misma herramienta que define su trabajo. Comienzan así a aparecer los primeros problemas para el poeta, y los primeros indicios de una posible derrota. Es en este punto donde la lucha comienza a clamar por nuevos caminos. Uno de ellos es tomar la conceptualización del capitalista para, después de denunciarla, liberar sus palabras y presentarla en todas sus posibilidades. Así, se saca a los significados de su cárcel original que es el significante, para que este último se desarticule y permita que el primero salga a flote con toda su complejidad, su desorden, su diferencia. Que el significado, a fin de cuentas, deje de ser un significado como es descrito por Saussure. En el caso de *Los gemidos*, este recurso aparece marcado principalmente con dos elementos: la naturaleza, y la mujer.

En el caso de la vida natural, un ejemplo bastante concreto para contraponerse al lenguaje de dios y del capitalista es el mar que, como se vio, estaba destinado a ser un componente que se valorara sólo en cuanto podía entregar ganancias. En la visión del poeta, en el mar hay emigrantes, quienes viven un “dolor infinito, infinito, infinito, la miseria

³³ “Impulso, impulso, impulso, / siempre el impulso procreador del mundo”.

infinita, infinita los arrojaron a patadas sobre el enorme trasatlántico” (de Rokha: 2005, 173). En el mar también hay una niña, a quien el hablante le dice “tu *actitud*, tu *actitud*, tu *actitud* sola, sola es tan definitiva como el MUNDO” (de Rokha: 2005, 175). Por otro lado, los faros, que viven “la infinita y la infinita y la infinita soledad de las aguas marinas” (de Rokha: 2005, 179). Se suman a estos los puertos, los pescadores, los atardeceres, las grúas, los pueblos marinos, las flores y los frutos, los barcos, los balnearios y los pájaros. Más allá de la enorme diversidad que el mar parece abarcar, también cada elemento que contiene parece mantener vivo su propio infinito dentro. En la pequeña niña está todo el mundo, en los faros vive toda la soledad posible dentro del planeta, y los emigrantes viven un dolor que parece inefable, ya que no basta con decir “infinito” una sola vez. Así se articula un espacio que parece inabarcable, y el mar como elemento de la realidad parece no acabar nunca. Por un lado, se está creando constantemente: “Estás HACIÉNDOTE, así estás, así estás, oh! cuna errante, *macabra, macabra* de la tierra!” (de Rokha: 2005, 183). Por otro lado, dotarlo de un sentido final es una tarea imposible e indeseable: “Tu actitud se me parece, *mar*, se me parece y NO es ninguna; ¡gran cantidad de aguas, de aguas, gran cantidad de aguas SIN SENTIDO, luz de las formas oscuras! (de Rokha: 2005, 183). No hay sentido, no hay lógica, sólo hay realidad que parece hacerse infinita³⁴, y un poeta que intenta darle palabras nuevas que puedan hacer surgir esa realidad en las letras. No que la cierre, como el mar productor de ballenas y de dólares, sino que la libere y deje hablar a la misma vida: “Y a fuerza de multiplicarme hice hablar, hice hablar la tierra” (de Rokha: 2005, 79). El lenguaje debe buscar ser un no lenguaje, una no conceptualización. Un lenguaje que no sea lengua humana, sino lengua de las cosas.

La vida así sigue floreciendo, y parece cada vez volverse más infinita e inabarcable en palabras que puedan hacerle justicia: “las piedras, los muros, las casas, los tejados y las techumbres antiquísimas, lo ruinoso, lo ruinoso, el hombre, las plantas, las bestias, todo se florece, se florece de flores rurales; Chile, todo Chile, todo Chile, Chile parece un duraznero enorme, un duraznero enorme y florecido, como un gran poeta” (de Rokha: 2005, 250). Todo sigue creciendo cada vez más, la vida natural y el plano rural están en constante nacimiento, y acá el poeta se contrapone no sólo a la lengua del capitalista, sino también la del escritor

³⁴ Nacen nuevos problemas para el poeta: ¿Cómo hacer un poema, un conjunto finito de palabras, sobre lo infinito? Más adelante se verá que este es otro de los elementos que constituyen la derrota del poeta ante su deseo.

criollista³⁵: “Lo que parece hacer Pablo de Rokha es retomar la cultura rural y sacarla del ámbito de la exaltación descriptiva del realismo y el naturalismo (...) para desarrollar una apropiación creadora que se convierte en otra cosa. Esta otra cosa es una génesis en ebullición, una identidad en conformación” (Nómez: 2015, 101). Un mundo siempre nuevo donde la vida se va manifestando desde todas las esquinas, donde el sujeto, al fin, puede mirar la realidad sin etiquetas, sin formas, sin estructura, para dar cuenta así de lo atractivo y a la vez aterrador del infinito. Ahí se llega a la vida,

tu vida, tu vida, EN DONDE hay plazas públicas con ciruelos, perales, manzanos, coligües, maitenes, quillayes, quillayes, robles, litres, coigües, boldos, naranjos, limoneros, espinos, boldos, pinos, boldos, boldos, boldos, tu vida llena, llena de trigales, maizales, papales, viñedos, tu vida llena de ferrocarriles, automóviles, tu vida llena de gañanes, herreros, ALBAÑILES POR MAÑANA, multitudes, muchedumbres, hombres de negocios e intelectuales (de Rokha: 2005, 67)

Así, todo lo que hay en de Rokha es una lógica contraeconómica del lenguaje. Ahí donde la política llama a la austeridad, la literatura, el arte debe responder con exacerbación, con un barroquismo que quiebre las lógicas bajo las cuales se sustenta la sociedad capitalista³⁶. Y es que la enumeración de árboles que se realiza no puede caber dentro del mero concepto de “árbol”: cada uno de estos brilla por su diferencia, por su unicidad, por su particularidad que el poeta no puede dejar de lado a la hora de cantar lo real. En este caso, la repetición de la palabra parece ser usada con otro fin: el demostrar la unicidad, por ejemplo, de cada boldo. La palabra es la misma repetida tres veces, pero dentro del contexto enumerativo en que aparece, tiende a remitir a individuos que tienen sus diferencias: pretende destacar que nunca hay dos árboles iguales. La vida se llena de heterogeneidad y multiplicidad sin orden, por más que el lenguaje tienda a ordenar.

³⁵ Como ya se dijo, ¿por qué la vanguardia tiene que hablar sólo de novedades? ¿Por qué entregarle la vida rural y natural a los criollistas, o a las palabras antiguas? Parece haber una superación de Baudelaire, quien sugiere nuevas voces para nuevos acontecimientos. Acá está dicho de forma clara: lo que define la novedad del acontecimiento no es su novedad intrínseca, sino que es justamente la voz que lo transforma en novedad. Lo rural, lo natural puede ser tan novedoso como cualquier elemento tecnológico.

³⁶ En este sentido, Pablo de Rokha perfectamente podría formar parte de aquella escritura que, cerca de medio siglo después, describió y esquematizó Severo Sarduy: el neobarroco. Como dice el cubano, “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo” (1974, 99). Sería interesante investigar cómo la escritura del chileno ha marcado futuras generaciones con un espíritu que se dirija hacia ese desorden, y como autores lejanos en el tiempo pueden estar empapados del espíritu que de Rokha parece haber despertado en el país.

Entonces, un elemento que aparece exaltado en toda su heterogeneidad es el mundo natural. El otro que se muestra de forma primordial en *Los gemidos* es la figura de la mujer. El hablante lírico le habla derechamente a Winett de Rokha, quebrando y descascarando así el poeta la distinción entre poeta y hablante. Sin entrar en esta problemática, lo que hay en la figura de Winett es algo muy similar a lo que se plantea con la vida de la naturaleza: una imposibilidad de apropiación en palabras. Un mundo infinito e inmenso cuyos significantes el poeta quiere hacer nacer a cualquier costo. Tras dejar atrás el concepto, redescubre a la mujer para verla “Multiforme y polícroma, multiforme y polícroma, multiforme y polícroma cual la cara extensa del agua, cual la cara extensa del agua, indefinible” (de Rokha: 2005, 97). Como sucede con la figura del mar, la mujer de la realidad constituye una totalidad que tiene dentro más totalidades que se asemejan a lo infinito: “Tu *débil* figura sobrenatural contiene un universo dentro del universo; TODO el espíritu de la materia te aureola, te aureola como un gran crepúsculo” (de Rokha: 2005, 102). No existe una capacidad de definición ni descripción de esa mujer, como tampoco de la naturaleza. Todo en esta vida se le vuelve un torbellino que parece imposible transmutar en palabras que narren o describan ese caos.

Hay, además, otro recurso utilizado que se vuelve importantísimo dentro del texto. Al querer liberar a la mujer del significante que lo determina, comienza el hablante lírico a realizar diferentes enumeraciones para hablar sobre ella: se le llama “Gotita de agua”, “flor azul”, “aérea y sutil *ollita*”, “casa *humilde*”, “tórtola”, “jardín lleno de flores *llovidas*”, “pueblo de árboles”, “violín engrandecido”, “árbol sonante, árbol armonioso y feliz al clarear el sol”, “cajita de *dulces*”, “cuna del sentido de la vida” (de Rokha: 2005, 104-105). Más allá de reafirmar lo anteriormente dicho, acá resulta evidente el carácter metafórico que adopta *Los gemidos*. El mismo Naín Nómez describe que el texto por momentos se vuelve “una máquina de metáforas infinita” (2010, 47). Y es que la metáfora es el desestructurador del lenguaje por excelencia, es, en palabras de Borges, el conjuro que desequilibra un universo que de otra forma se vuelve rígido. También es valorada por Nietzsche, para quien “metaforizar es una actividad *creadora y artística* que ejerce el sujeto creador del lenguaje. Tanto es así que la metáfora es capaz de producir un mundo nuevo, de redescubrir la realidad, pero sobre todo libera el instinto metafórico del ser humano para el juego creativo” (de

Santiago 41). Sin embargo, las metáforas también pueden cristalizarse³⁷ y así transformarse en elementos conceptuales. Con el tiempo pueden cerrarse, y expresiones que nacieron como metáforas son tomadas como realidades (recordar, como se dijo, que para Nietzsche esto es el lenguaje: metáforas cuyo valor metafórico se olvidó). Por lo mismo, en el ejemplo de Rokha utiliza una metáfora tras otra, para impedir la posibilidad del acostumbramiento, de estatismo de la palabra. Que sea lenguaje siendo, imposible de fijar y estructurar, porque ese es exactamente el mundo que el poeta debe hacer cantar, “un universo en formación, pero nunca constituyéndose totalmente” (Nómez: 2005, 14). Así, la metáfora amplía las posibilidades del poeta para la difícil tarea que se ha encomendado, pero siempre teniendo presente la importancia de moverse, de mantener un constante juego metafórico que no permita el estatismo de este recurso.

Es menester, también, aclarar que el mundo de lo natural y el de la mujer, en *Los gemidos*, aparece como parte del mismo universo en formación. Ambos elementos se entremezclan entre sí, formando una visión panteísta en la que el cosmos es uno solo, expresado en formas y lugares que mantienen siempre una relación, que no pueden diferenciarse totalmente: “TAN LINDA, así, durmiendo, llena de música y de luz, desnuda como el agua, desnuda como el fuego, olorosa, olorosa, olorosa a mar, dulce como florecita” (de Rokha: 2005, 82). En este caso, al igual que en el expuesto en el párrafo anterior, la mujer es metaforizada a través de elementos que apuntan a la naturaleza. Pero a la vez estas metáforas no son sólo reflejo de un elemento particular o disociado del resto. Acá aparecen elementos que, bajo el paradigma del logos conceptual, aparecen como contrarios, como lo es el fuego y el agua. Por eso, el hecho de que la mujer se metaforice con elementos naturales que apuntan hacia direcciones que pueden considerarse contradictorias, termina por mostrar dos cosas: en la naturaleza no existen ni iguales ni contrarios, sólo hay realidad; y, además, que para que una metáfora realmente pueda poner en jaque a la lengua, nunca puede ser estática ni única, sino que debe repartirse por el texto libremente constituyendo así un juego con el lenguaje que logre que el significado inicial se diluya en un mar de significantes que

³⁷ El mismo Pablo de Rokha parece caer en esto. La misma metáfora de “florece”, repetida a lo largo del texto, ya parece haber perdido todo carácter metafórico en términos de creatividad.

se despliegan³⁸. Así, el universo de *Los gemidos* se presenta como un espacio en el que todo está relacionado de una forma, sus componentes son inseparables³⁹, pero esa relación no se establece bajo ninguna lógica ni causalidad. A diferencia de un lenguaje conceptual que implanta un cierre de las diferencias, el poeta debe mostrar el carácter universal y heterogéneo que subyace bajo cada elemento de la realidad, el descentramiento en el que vive lo material.

La figura de la naturaleza rural y la mujer son, en resumen, los dos elementos que de forma más recurrente aparecen dentro de *Los gemidos*. Parecen ser los dos lugares donde el poeta habita, donde ha logrado realmente encontrar comprensión más allá de lo conceptual. Ahora bien, aparece otro aspecto que no puede ser dejado de lado, y tiene que ver con la adjetivación que, como se dijo, juega un rol preponderante en el poema. Este es el uso de los colores por parte del autor, los que cobran un protagonismo importante en varios de los fragmentos. Sin embargo, el uso de este recurso adjetival no parece ceñirse a ninguna lógica o patrón determinable. Véanse los siguientes ejemplos en que se utiliza el color negro: “en la fábrica de automóviles negros de mi vida” (de Rokha: 2005, 79); “grandes los negros, negros ojos, chiquitito el pie” (49); “una flor negra, negra, negra” (86); “UNA ROSA NEGRA” (96); “la claridad negra de las montañas” (253). Se puede ver el carácter heterodoxo que los colores adquieren dentro del universo Rokhiano. El color negro pasea desde los ojos de la mujer, en un afán que parece totalmente descriptivo, a la metaforización a través de un elemento moderno como es el automóvil. Luego subvierte el ideal de la belleza tradicional a través de la propuesta de una flor negra, para señalar finalmente una paradójica claridad que parece no alumbrar sino oscurecer. Estos ejemplos, tomados casi de forma azarosa, van mostrando también una liberación del adjetivo cuyo significado parecía casi siempre amarrado,

³⁸ Nuevamente hay ecos del neobarroco teorizado por Sarduy. En este caso, la operación de la proliferación que el autor cubano detecta en las escrituras de este movimiento, la que “consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente” (Sarduy: 1977, 170). Así, para generar el desorden de un logos centralizador es necesaria la metáfora pero no sólo como recurso aislado, sino como juego exacerbado, descontrolado y descentrado.

³⁹ En este sentido, también aparece en el texto un fuerte carácter sinestésico. No solo las formas de la realidad parecen juntarse y unirse en el torbellino de la materia, sino que los sentidos del ser humano también luchan entre sí para abrirse paso dentro de la infinidad de sensaciones que este nuevo mundo, liberado de la palabra, entrega.

atascado. Acá lo adjetival se libera junto con el resto del lenguaje, para poder hacer nacer este mundo nuevo que está muy lejos de ser estático.

Dentro de los colores, si hay uno que parece adquirir importancia por sobre los otros, este es el azul. Es mencionado un total de 132 veces en el libro. Se vuelve más interesante porque es un color donde también parecen confluir las dos grandes tradiciones que se encuentran en la historia chilena. En la tradición occidental proveniente desde Europa, especialmente desde el romanticismo y autores como Bécquer y Novalis (con la flor azul como gran emblema romántico)⁴⁰, el azul alude a un afán de corte metafísico que apunta hacia la idea de lo espiritual e infinito. Por otro lado, dentro del mundo mapuche, el azul también refiere hacia una idea de mundo-más-allá-del-mundo. Es decir, es un color que se relaciona con una totalidad de corte, visto desde una perspectiva occidental, metafísico: “En el epew-relato- del origen del Pueblo mapuche, nuestros antepasados dicen que el primer Espíritu Mapuche vino desde el Azul” (Chihuailaf 32). El color azul es, entonces, en las dos principales vertientes de la historia de Chile, un representante de cierta idea de infinito, de eternidad que rebasa el mundo de lo material. Es un soplo de una vida superior al mundo netamente humano donde habita el hombre. Es el susurro que narra la existencia de algo más allá de los sentidos. ¿Cómo retoma estas tradiciones de Rokha? Su respuesta parece ser la que se ha ido repitiendo a lo largo de este trabajo. No le importan ni respeta conceptos ni tampoco símbolos. Su tarea es romper, es abrir y así hacer nacer un mundo nuevo en el poema. De esta forma, se encuentra al azul en situaciones extremadamente heterogéneas. Un ejemplo es cuando toma este color, asociado a la espiritualidad, y lo sitúa de plano en el mundo de lo material: “Está sentado en su AZUL gabinete azul, azul de trabajo” (de Rokha: 2005, 44). Aquel color, otrora de carácter elevado, se lleva directamente a la materialidad de una historia que parece banal y sin mayor importancia. De la flor azul, del cielo azul, se pasa a un escritorio, un lugar de trabajo incrustado en plena vorágine del capitalismo.

Pero no sólo lo lleva a la materialidad. El color parece descontrolarse y transformarse en un significante que se multiplica por el texto, adquiriendo distintas posibilidades. La interpretación de un significado o simbolismo unitario parece una tarea imposible. Véanse

⁴⁰ Figura que también aparece en *Los gemidos*, donde se menciona una “flor azul” (de Rokha: 2005, 105)

los siguientes ejemplos: “el tapete azul de lo infinito” (de Rokha: 2005, 36); “*grandes cunas AZULES*” (49); “sólo perdura un ruido, un ruido azul y lúgubre” (63) “con su azul, azul, azul silencio” (72); “mordiéndote la punta del delantal azul” (92); “la sinfonía azul de la materia” (93); “vas poblándome, vas poblándome de azules campanarios azules, azules el atardecer de LA VIDA... LA VIDA... vas poblándome... ..” (97); “con la chupalla AZUL” (101); “fenómeno azul, azul, azul, azul, azul de la voluntad” (119); “*todo el azul florido*” (120). También parece haber indiferencia, muchas veces, entre el color utilizado: “el madrigal azul o rosado de un pétalo” (247); “el carácter azul o negro de las vagas pupilas” (282). Estos ejemplos muestran la imposibilidad de fijación de una sola interpretación del color en general, y del azul en particular. Es decir, se rompe su capacidad de ser símbolo de algo. Se transforma un acompañamiento lleno de diferentes posibilidades, y así es un recurso más del poeta para demostrar la apertura de la lengua. Las palabras deben sacarse de sus cárceles, tanto de un significado tradicional como también simbólico. En este caso, el azul remite a cosas que presentan la heterogeneidad de la realidad misma fuera de la visión humana. El azul aparece en su plenitud, casi *desparramado*, desplegándose con libertad por todo el texto para escapar de la tediosa tarea de la significación única o última. Y en él se utilizan los mismos recursos que ya se habían comentado del poeta: existe cambio tipográfico, existe repetición. Existe, entonces, vacío y desesperación por romper un significado para hacer nacer otro nuevo, realmente nuevo, y que escape de toda posibilidad de fijación: que esté en constante movimiento, en constante juego. El lenguaje, en la poesía de Pablo de Rokha, debe estar constantemente naciendo.

Esta es la propuesta del poeta, entonces. La no posibilidad de fijación de la palabra, una poesía que sea siempre nueva. Es imposible no recordar aquellos ecos de Whitman, con la figura central de su poemario más famoso, esto es, las hojas de hierba⁴¹. Ante la pregunta simple de un niño, que pregunta qué es la hierba, la respuesta del poeta es rotunda: “How could I answer the child? . . . I do not know what it is any more than he.”⁴² (Whitman 74). Y acá comienza con una enumeración que parece querer ampliar lo más posible el concepto:

⁴¹ En un sentido similar, la figura de la rosa en *Los gemidos* es también definida de formas extremadamente múltiples y heterogéneas.

⁴² “cómo podría yo responderle? . . . Yo no sé lo que es mejor que él”

“the flag of my deposition”⁴³ (74); “ the handkerchief of the Lord”⁴⁴ (74); “A scented gift”⁴⁵ (74); “the grass is itself a child”⁴⁶ (74); “a uniform hieroglyphic”⁴⁷ (74); “beautiful uncut hair of graves”⁴⁸ (76), y otras que apelan a lo mismo que después de Rokha parece retomar, pero llevarlo aún más allá, llevarlo al extremo de las posibilidades. Whitman mismo dice que él viene para ampliar, viene a hacer la realidad más grande (195), y eso es lo que se puede apreciar en este fragmento. Pero el poeta chileno toma esta premisa y la lleva al terreno de la máxima disputa posible entre el hombre y el lenguaje, ese espacio donde realmente puede nacer o derrumbarse todo un mundo. En cada palabra, en cada página el poeta se está jugando la vida. Eso es. Es un juego, pero un juego que tiene una seriedad tremenda para el poeta. Es el triunfo o el fracaso de aquello a lo que dedicó su vida: “nos jugamos una sola cosa, una sola cosa: la vida” (de Rokha: 1927, 37). Lo que está en juego, entonces, es el fracaso de la vida o el verdadero comienzo del canto⁴⁹.

Esta es la propuesta final del poeta: el canto. Ese debe ser el nuevo lenguaje, la nueva palabra que el poeta hace nacer. En *Los gemidos* sólo se hace una cosa: lenguaje. No está de más recordar las palabras que el poeta dijo el mismo año de publicación de su libro: “Leed ‘Los Gemidos’ en donde no se hacen versos, ni prosa, ni vales rimados, porque los versos, la prosa y los vales rimados, son mentira; leed ‘Los Gemidos’, en donde sólo se hace lenguaje. Leed ‘Los Gemidos’, en donde no se ha castrado el misterio, el milagro, la maravilla de la palabra, con el serrucho mohoso de lo establecido” (de Rokha: 1922, 2). Este carácter maravilloso que puede adquirir el lenguaje es, entonces, el canto. Esa es la tarea: transmutar el gemido, el ruido y alarido que proviene desde todos los rincones de la realidad para transformarlas en un canto que le haga justicia desde el papel. Tomar las palabras viejas, que han significado una disociación entre el mundo y el sujeto, y hacerlas parir nuevas significaciones que puedan mostrar el espíritu de aquello que se esconde tras los viejos conceptos que modelaron la mente humana. Esta propuesta, en un primer lugar, excede lo

⁴³ “bandera de mi naturaleza”

⁴⁴ “el pañuelo del Señor”

⁴⁵ “un regalo perfumado”

⁴⁶ “la hierba es ella misma un niño”

⁴⁷ Un jeroglífico enorme”

⁴⁸ “la hermosa cabellera sin cortar de las tumbas”

⁴⁹ Nuevamente hay recuerdos de Nietzsche, para quien el arte es “lo único que hace posible la vida” (de Santiago 23).

literario. Es una premisa bajo la cual hay que vivir, de la que hay que apropiarse. Casi treinta años después de *Los gemidos* decía de Rokha: “No hacía cantos, su acto era su canto, su acto era el canto de su canto, su acto era el canto del canto de su canto, porque no hacía cantos, vivir era cantar, hacer era cantar y justificarse” (1954, 178-179). En su obra poética, el hombre “se hace canto, sensación, pensamiento y acción (...) Cantar es la tarea del hombre por antonomasia, tarea primordial antes de desaparecer en la nada.” (Nómez: 2005, 14). Es por esto que las primeras palabras con las que se encuentra el lector de *Los gemidos* son las siguientes: “Yo canto” (de Rokha: 2005, 21). Desde el principio, entonces, está el canto.

Esta última oración está lejos de ser inocente. Entrega la pista para poder entender a qué se refería Pablo de Rokha con el canto. Claramente no está aludiendo hacia un gesto lírico desde lo formal. Con una pequeña excepción, en la obra no existen rimas, versos ni una prosa que se pueda definir a sí misma como musical. ¿Qué es el canto entonces, y por qué se relaciona con el inicio? ¿A qué se refiere de Rokha? Más allá de las resonancias de Whitman acá presentes (quien ve, con gran lucidez, que para hacer un canto como el *Canto a mí mismo* no es necesario contar sílabas ni rimar), hay otros pensamientos que se pueden encontrar buscando sobre las sombras de algunas lecturas que el poeta realizaba. Resulta, en este sentido, de interés el siguiente fragmento: “Juan Bautista, el italiano, asomado a las almenas de “Scienza nouova”, embandera de señales incandescentes la gran pregunta, y De Santis, Nietzsche, Bergson, Croce, clarobscuramente Croce, aproximan el sentido de la belleza” (de Rokha: 1927, 38). El chileno está hablando de Giambattista Vico, autor de *Principios de ciencia nueva*. Esto resulta pertinente, porque hay en este libro una propuesta de lo que sería, para el italiano, el canto en la historia de la humanidad: “Sobre el canto y el verso se han propuesto estas dignidades: que, demostrado el origen de los hombres mudos, éstos debieron en principio, como hacen los mudos, emitir las vocales cantando; después, como hacen los tartamudos, debieron emitir también cantando las consonantes” (Vico 229). El canto sería, entonces, una idea de expresión primera, el nacimiento de un lenguaje que aún no habría sido oprimido por la cárcel del concepto. Es lo que hubo en un principio, es el hombre luchando por la capacidad de significar, de crear algo. Vico lo relaciona a un tema estrictamente fisiológico, ya que señala que “aquel primer canto de los pueblos nació naturalmente de la dificultad de las primeras pronunciaciones” (230). Sin embargo, de Rokha parece leerlo más allá: el canto como el comienzo, como la lengua antes de su estructura, de su orden, de su

gramática. Es el momento donde todo es posible, donde no está el peso de la significación sobre la espalda de los hombres.

Así, siguiendo una lectura de Vico, de Rokha parece articular de forma definitiva su propuesta poética a través del canto, que se asocia a lo musical no desde lo formal, sino desde lo filosófico. El joven “Nietzsche pensaba que la más alta posibilidad de significación del lenguaje la tiene el lenguaje de los sonidos, simbolizado bajo la figura de Dionisos y su expresión más inmediata: la música” (de Santiago 20). El chileno sigue este mismo camino, y ve un ritmo dentro de esa materia que se encuentra indómita bajo la máscara que los hombres le han entregado a través de la palabra: “Un gigante ritmo sobrenatural preside sus actos e imágenes” (de Rokha: 2005, 51). Sin embargo, es un ritmo sin ritmo, incontrolable, que no puede terminar de estructurarse, reafirmando así el carácter caótico que adquiere el texto por momentos. Tampoco tiene un sentido más allá de sí mismo, no es símbolo de nada. Es sólo canto: “como música sin sentido, como música sin sentido” (86). Y, como ya se dijo, no apela sólo a una forma de hacer literatura, sino de enfrentar la vida, de mirar al mundo con ojos vírgenes, con la prístina lupa que entrega una destrucción de la lengua. El hablante lírico señala: “no puedo hablar, entono, *pienso en canciones*, no puedo hablar, no puedo hablar” (21). El sujeto ya superó la palabra. Vive en el gemido, en el alarido, en el caos, y su deber es convertirlo en canciones, en poemas, en literatura. Esta tarea es, como ya se ha dicho, de vida o muerte para quien entra en este mundo: “moriría si no cantase, moriría *si* no cantase” (21). Es a lo que se encomienda el sujeto, es la labor que asume como única, que realmente vale la pena para él: “cantar, cantar, cantar...- he ahí lo único que sabes, Pablo de Rokha!...” (21).

Ahora bien, este canto también forma parte de esa materialidad en la que el poeta se sitúa: “Los cantos de mi lengua tienen ojos y pies, ojos y pies, músculos, alma, sensaciones, grandiosidad de héroes y pequeñas costumbres modestas, simplísimas, mínimas, simplísimas de recién nacidos, aúllan y hacen congojas enormes, enormes, enormemente enormes” (de Rokha: 2005, 22). El poema no es una abstracción situada fuera de la historia, sino que también es materia, es corruptible y nunca se vuelve eterno, ya que está en un constante cambio, en un constante nacer. Se compone de lo mismo que se compone el cuerpo, por lo que sufre sus mismas vicisitudes. El poeta, entonces, es quien siente en el plano de lo sensible

como entran los alaridos externos para transformarlos en poesía: “*todo* se hace canto en mis huesos” (21). Es un proceso que aleja de toda imagen metafísica o espiritual a la figura del poeta.⁵⁰ Acá no hay una inspiración superior que eleve al artista, sino que hay realidad. Hay un mundo que él percibe a través de su cuerpo. Un cuerpo, como ya se ha dicho hasta el cansancio, liberado de la lengua, de la palabra. Se ha transformado: “Todo yo, todo yo me hice canciones” (77). Sólo él se vuelve capaz de inventar, de crear no sólo una nueva literatura sino también una nueva subjetividad que la vida cultural chilena, hasta entonces, no había sido capaz de formular.

Se deduce de lo anterior, por supuesto, un afán político, estético. Basten las declaraciones del poeta a continuación: “Somos nuevos ricos los americanos, nuevos ricos con toda la bazofia del nuevo rico. Perfectamente. ¿Lo digo? Lo digo. Yo vengo a implantar culturas, a proclamar, a definir, a inventar LO CHILENO.” (de Rokha: 1927, 54). Lo que propone de Rokha es una transformación radical de lo que se entiende como lenguaje, como poesía, como palabra, como realidad, como país, etc. Chile (y, de paso, toda Latinoamérica) está sumido en un conservadurismo de sus letras que se expresa en una sociedad tremendamente cerrada, que no otorga espacios fuera de la estructura social y política imperante. Como se vio en el capítulo dedicado a la contextualización histórica, él se ve como el único capaz de dar el paso de liberación en América Latina. El siguiente comentario se encuentra hecho a mano sobre ensayos de Mario Ferrero. De Rokha señala:

Vallejo, gran poeta frustrado (...) en toda su obra no creó un estilo latino-americano; no creó, no inventó (...) no fue un revolucionario del estilo, fue un reformista del estilo, y un reformista genial y frustrado del estilo, no alcanzó a identificar estilo con estilo. Neruda, su discípulo y plagiario es, apenas, un gran mierda que se debate en un pantano formal sin sentido; Huidobro dio bastante en el clavo pero como fue un poeta cosmopolita y no un poeta internacional, perdió los estribos y más que un poeta cosmopolita fue un snob cosmopolita” (cit. en Zerán 133).

⁵⁰ Esto tanto a la hora de escribir como también de enfrentarse con el mundo. La forma de vender que tenía Pablo de Rokha era bastante alejada de la imagen tradicional del escritor: “De Rokha vendía por presencia. Recorría el país llevando sus libros a los rincones más insólitos. Los únicos elementos disuasivos para tan compleja empresa eran su imponente físico y una voz que adquiría tonalidades de mariscal de campo (...) Así, se da el hecho curioso de que la obra de Pablo de Rokha, desconocida y difícil de encontrar en el país, esté diseminada por todo Chile, adornando más de una biblioteca de alguien que nunca en su vida leyó sus poemas” (Zerán 132). Se puede apreciar nuevamente el cuerpo como protagonista, no sólo de la escritura, sino también de la circulación de su propia literatura.

Para el poeta, entonces, ni Vallejo⁵¹, ni Neruda, ni Huidobro, las grandes figuras de la vanguardia, estuvieron al nivel de invención o real creación que tuvo él. Ninguno de ellos pudo llegar al canto, pudo sacarse los viejos ropajes para lograr que la realidad naciera en sus páginas. Sólo reformaron un lenguaje cuyo destino no pudieron variar. Era necesaria la revolución que él pudo llevar a cabo.

Y así se llega, finalmente, al problema, al fracaso, a la gran pregunta. ¿Pudo de Rokha llevar a cabo esta revolución? Todos los procedimientos mostrados en este capítulo del trabajo, ¿realmente lograron mostrar esos alaridos de lo real, esa multiplicidad y heterogeneidad en palabras que dejaran de ser palabras? ¿Hay una superación de la lengua? Al final, la gran pregunta es: ¿pudo Pablo de Rokha llegar al canto? La primera gran pista que el lector se encuentra es el título del libro. El gemido, el ladrido, el ruido debían transformarse en canto. El poeta ganaba la batalla contra el lenguaje, y lograba articular esa realidad caótica en un lenguaje que pudiera estar en constante nacimiento, en eterna creación. Sin embargo, este canto parece desvanecerse. “Cántico negro, rojo y amarillo, ladrido, aullido, ladrido, ladrido de viejo perro viejo y doloroso a la luna inexistente, inexistente casi, balbuceo de idiota genial” (de Rokha: 2005, 78). Del canto se pasa al ladrido, al aullido, al balbuceo. Como se dijo en la introducción, Pablo de Rokha fue un gran perdedor, y no sólo en su vida. Quizás él vio en su obra, aunque no lo haya explicitado, el mayor de sus fracasos. Quizás sabía, muy íntimamente, que podía reproducir ese caos, ese ruido del mundo, pero el canto le fue imposible, negado. Todo remite a una pregunta, la que probablemente se ha hecho más de alguno de las personas que han dedicado su vida a eso llamado literatura: ¿puede el poeta, puede el creador ganar alguna vez la guerra contra la lengua?

⁵¹ Sería muy interesante un trabajo comparativo del tratamiento del lenguaje en de Rokha y Vallejo. Más allá de que *Los gemidos* y *Trilce* fueron publicados en el mismo año, hay muchas similitudes en la visión que tiene el poeta sobre la lengua. La lectura que realiza Coyné es muy similar a la que se ha realizado en este trabajo sobre el chileno: “Vallejo no recibe el lenguaje como una riqueza formada de antemano, que se trataría entonces de utilizar la mejor forma posible, sino que lo ve nacer y morir ante sus ojos, dotado de una existencia inquietante, tan inquietante como la existencia misma. El poeta no hereda un idioma ya completo con su código de usos y significados, lucha con elementos que irrumpen para luego desaparecer y que él trata de retener cuando le escapan, o de agotar cuando lo obsesionan” (cit. en Jitrik, 221). Los procedimientos en ambos poetas son, sin embargo, distintos, por lo que un estudio del camino que toman para llevar a cabo su labor resultaría bastante iluminador para la obra poética de ambos.

4.3 Mundo inabarcable, palabra inevitable. El fracaso del poeta.

La tarea rokhiana era una búsqueda. Poder mostrar la realidad a través de la palabra. Pero una palabra que haya dejado de ser palabra en el sentido tradicional y estático. Una palabra que pueda ser canto, que esté más allá de sí misma. Cantar la realidad en toda su heterogeneidad, en su infinitud. Hacia allá apunta el poeta. Su trabajo y su vida van en esa dirección. Pero la lengua parece ser inevitable, nunca parece renunciar a su espíritu restrictivo. Huidobro, en una columna que escribió en el diario *La Opinión*, le dedica algunas palabras al poeta de quien habla este trabajo. Estas son, quizás, las más acertadas críticas que le pudieran haber hecho. Después de todo, a pesar de su pública enemistad, parecía que estos dos poetas lograban realmente entenderse:

No soy de tus enemigos Pablo de Rokha. Comprendo tus angustias y tus dolores. Comprendo tu desesperación y sé que ella viene del sentimiento de lo no logrado y de una ansia de altas realizaciones muy digna de alabanzas. Sientes que estás cerca de algo interesante y que ello se te escapa, se te esconde, porque un muro de burbujas y palabras te cubre la visión interna (cit. en Zerán 105)

Este comentario es interesante porque el autor de *Altazor* señala la línea del autor que se ha presentado en este trabajo: buscar, estar cerca de alcanzar algo, de alcanzar ese propósito. Darlo todo por él, pero en ese momento el éxtasis de alcanzar la tarea cumplida se difumina, se desvanece ante los propios ojos del poeta. Y es porque las palabras terminan naciendo ahí donde no deberían nacer: la lengua terminaría siempre apareciendo en la literatura, por más atrás que se quiera dejar. Siempre sería ella quien gane la batalla: entre la realidad abierta y la palabra, el hombre se decantaría por la segunda opción. Al menos en la poesía. Campino, en su favorable crítica a *Los gemidos*, señalaría algo similar: “En ‘Los Gemidos’ no encontraremos lo que buscamos. Posiblemente el autor tampoco encontró lo que buscaba. Pero hay en él una honda aspiración, una angustiosa necesidad de vivir y de decir, de amar y de aborrecer” (5). Nómez, ya varios años más tarde, también señalaría algo similar: “El sujeto siempre descentrado y desencajado, se mueve frenéticamente de un espacio a otro, incapaz de convertir el caos en un cosmos.” (2005, 15). El nacido en Licantén no haría explícita esta derrota, sino que se asumiría como el gran poeta chileno, el gran revolucionario. Sin embargo, en el libro de 1922 ya se puede ver, tras todos estos intentos y recursos, cierta angustia de lo inalcanzable. Se deja entrever en sus líneas que la realidad es inabarcable, y la única forma de transfigurarla en poesía son palabras que no pueden dejar de ser palabras. Por

un lado, el mundo de lo real, sin el filtro de la palabra, no deja nunca de crecer y multiplicarse en elementos diferentes que sólo agrandan un universo ya casi infinito. Por otro, las viejas palabras siempre parecen querer cerrarse, quedarse quietas.

En primer lugar, el espacio del mundo de lo natural constantemente se presenta con elementos nuevos que hacen inabarcable este espacio: “un gran concierto de aves se verifica en el teatro ENORME de LA MONTAÑA; aromas, cantos, líneas, colores, la antigua luz, los cielos, la tierra, la tierra engendran un poema tan grande, tan grande, tan grande que el hombre, el hombre a caballo desaparece” (de Rokha: 2005, 268). Toda la multiplicidad de la naturaleza se vuelve imposible de asimilar para un hombre que termina desapareciendo frente a este mundo. Mundo que, por lo demás, no cesa de agrandarse: “la cópula del toro ENORME y una vaquita nueva agranda el paisaje, agranda el paisaje y las vidas humanas” (de Rokha: 2005, 254). También el ojo que no cesa de mirar termina generando una sensación de constante huida que el poeta no puede, finalmente, terminar de describir. Habría que escribir un libro tan diverso, tan heterogéneo, tan infinito como la realidad misma. Por lo mismo, quizás, un poemario tan largo, porque “las pupilas van agrandando la tierra, van agrandando la tierra y florecen, florecen lágrimas y besos, florecen, florecen, dos verdes ojerías invaden su cuerpo anulándolo, borrándolo, eliminándolo, y los pies” (de Rokha: 2005, 50-51). Nuevamente, aparece un hombre que se va borrando, que va desapareciendo ante un mundo en eterno crecimiento. Y esto permite liberarse de la lengua, acceder a lo real. Pero escribirlo, en estas circunstancias, resulta imposible. Mientras tanto, la realidad no deja de desarrollarse: “y **no ACABA de atardecer** y **no ACABA de atardecer**” (de Rokha: 2005, 138). El atardecer es, justamente, el movimiento, el traspaso de un momento estático a otro. El decir que este proceso no se detiene es otra forma de señalar que la realidad en su infinitud nunca podrá ser representada en la literatura. El arte literario parece no poder escapar de la idea de cuadro, y de cierto estatismo en su espíritu, ya que el lenguaje tiende hacia esa dirección. Por más que el poeta intente lo contrario.

De la misma forma, los recursos mostrados anteriormente, especialmente el de la repetición, parecen pasar en algunos pasajes de la búsqueda a la derrota. Parece haber, más que un afán verdadero por mostrar, rabia por la incapacidad de poder transmitir aquello que se ve o se siente. Cuando habla, por ejemplo, de la muerte, el poeta señala: “Winett: ya habrá

llovido mucho, mucho, mucho... *entonces, entonces* no seremos nada, nada, nada, nada, nada más que dos sueños helados (...) *no te oiré, no te oiré, no te oiré, no te oiré, no te oiré*" (de Rokha: 2005, 111). Aquello que parecía ser un recurso para buscar la nueva expresión, termina transformándose en una suerte de lamento de no poder escapar del lenguaje: "aquello fue; ya nunca, nunca, nunca, nunca, nunca más será" (de Rokha: 2005, 103). En ese ámbito también se mueve el poemario: en la línea sutil de estar constantemente entre una victoria y una derrota. Por lo mismo, cada recurso utilizado en el poema, todo aquello que se vio en los capítulos anteriores parece ir adquiriendo distintas notoriedades a medida que la lectura se va desarrollando. Aquel gesto que antes parecía ir hacia vaciar las palabras, luego pasa a ser uno que muestra que aquella palabra está más viva que nunca, que no se puede escapar de ella, con la frustración que esto conlleva. No se puede resignificar fuera de una lengua que el poeta ve como insufrible. Esto se demuestra, también, en fragmentos que el poeta parece reírse de sus propios recursos: "Edifico mi alma sobre las tristezas del mundo, ja! ja! ja!: *'edifico MI ALMA sobre las tristezas del mundo'*, ja! ja! ja!: ja! ja! ja!" (de Rokha: 2005, 61). Nunca se llega realmente a alcanzar lo deseado. No se llega a esa poesía que supere la palabra, por lo que todos sus intentos, todo el esfuerzo de todas las páginas escritas terminan siendo eso: un gesto irrisorio, un grito que no alcanzó a ser canto, ya que cuando lo estaba logrando, volvía a nacer la palabra con su cierre, con su espanto. Finalmente, como señala el poeta, "la palabra (...) es *irremediable*" (de Rokha: 2005, 285).

Mientras tanto, la realidad interminable que se esconde tras el mundo sin palabra no deja de agobiar al poeta: "¿Más, más *aún*, más?, ¿más, más más? ¿más, más, más?, oh! Dios, oh! Dios, si HASTA los muebles idiotas de la casa están cargados de fuego" (de Rokha: 2005, 91). La misma mujer, la otra figura que debía de Rokha liberar para luego cantar, parece quedarse en lo imposible: "Difícil es, difícil *determinar TU alma MÚLTIPLE*" (de Rokha: 2005, 97), para que luego nazca la aceptación de incapacidad para cantar esta infinitud: "Mujer: ya no puedo, no puedo" (de Rokha: 2005, 94), esto porque "el orbe es tu retrato, las aguas, TODAS las aguas multiplican *tus facciones* y el talle de las violetas, el talle de las violetas me dice *cómo* ondulas al azar de los pueblos sumisos" (de Rokha: 2005, 94). La desarticulación de la lengua es posible, pero constituiría sólo eso: un desarmar, un romper, un resquebrajar. Un "Canto VII" de *Altazor*, por ejemplo. Pero lo que quiere el poeta es hacer renacer esas palabras que la vieja lengua había cerrado. Vaciarla del significado absoluto

para que se puedan llenarse de multiplicidad y así hacerle justicia al maravilloso mundo de lo real. Hacer renacer ese espíritu metafórico inicial. Crear una lengua abierta. Pero parece ser que la lengua sólo puede ir hacia el concepto. Parece ser que esa realidad infinita y múltiple no nació para ser narrada en lenguaje humano. La palabra inevitable se vuelve una forma de humildad ante el mundo, un aceptar que nunca con palabras se puede afirmar realmente nada. Léanse estas palabras casi al final del poemario: “hoy no afirmo nada, nada, absolutamente nada” (de Rokha: 2005, 339). La infinitud del mundo resulta inabarcable para el hombre si no es a través de un cierre, de una conceptualización.

Y no se puede hacer literatura sin palabras. En eso subyace la derrota y la frustración del poeta: darse cuenta que aquello que se había propuesto, es decir, una superación de la palabra como tal, una literatura que escapara a la lengua se desvanece en un deseo que no puede satisfacerse. Si alcanza, como dice él, a ver lo que hay ahí tras el lenguaje, no puede transmitirlo como él desearía. Sólo pueden haber aperturas que desgarran levemente el afán todopoderoso de las lenguas, pero no una victoria definitiva sobre ellas. Ahora bien, en este intento, en esas desgarraduras, en ese afán por buscar e intentar lo imposible es donde el escritor debe apuntar. Ese territorio que se encuentra en una disputa imposible es la casa de la literatura que entrega Pablo de Rokha, Ese es el gesto de entrega, de arrojo, de valentía que otorga el poeta chileno. Contra la comodidad, contra lo esperado, contra la tradición conservadora y estática de la literatura chilena, llega este grito. Grito de dolor, grito de derrota, grito de desesperación, pero que se escucha fuerte, y parece seguir resonando e interpelando a los habitantes de este país hasta el día de hoy.

5. Conclusiones

En uno de sus primeros poemas publicados, llamado “Apunte”, Pablo de Rokha escribiría lo siguiente: “Yo soy como el fracaso total del mundo” (cit. en Araya y Núñez, 220). El olvido en que mayormente lo situó la historia literaria continental y mundial podrían reafirmar ese pronóstico del poeta. Perdió. En su batalla contra Neruda, en su batalla contra la lengua y en su batalla contra la vida. Incluso su recepción del Premio Nacional de Literatura se tiñó con amargura: este llegó tarde, tras la muerte de su pareja y el suicidio de su hijo Carlos. Terminó imitando el destino de este último. En 1968 la vida se secó con una bala perpetrada por una mano propia. Pero su propuesta estética no se apagó ahí. Siguió encendiendo espíritus revolucionarios que no querían continuar con un camino tradicionalista literario. De Rokha, como dice Gonzalo Rojas, fue vertiente. Hay que dejar en claro que esta propuesta estética nace de preocupaciones que no son únicas: son varios los escritores que se plantearon la tarea imposible de resquebrajar el lenguaje para entender qué era lo que había más allá de él. Para enfrentarse a la nada o, en el caso del poeta chileno, a la infinitud de lo real. Pero hacer literatura sin lengua, sin palabra, o con una palabra que ya no fuera palabra, resultaría deseo que se apaga en su propio intento. Muere en cuanto comienza a cobrar vida. Así como fracasó de Rokha lo haría, aunque de forma diferente, Samuel Beckett. Así hay otros que, en la línea de Rimbaud, elegirían el silencio. Otros se sumarían a lo cómodo y seguirían haciendo una literatura plagada de lugares comunes. Pero el rokhiano no se conforma con callarse o con acomodarse. Aunque sea en la derrota, quiere lanzar su gemido. Acepta que tal vez, como diría años más tarde también en Chile Alejandro Zambra, “toda literatura es, finalmente, una falla” (Zambra: 2010, 167). Pero esto no sería el motivo para abandonar, sino todo lo contrario. Cuando no se puede llegar a puerto es cuando se debe seguir buscando. Seguir intentando, seguir, como diría Roland Barthes varios años después, buscando engañar a la lengua, hacerle trampas, jugar con ella. Ese es el deporte del arte⁵² en el cual el artista se jugaría la vida.

Las búsquedas pueden no llegar al puerto esperado, pero eso no significa que dejen de abrir algunas puertas. En esa línea, sería interesante realizar un seguimiento del espíritu

⁵² Le señalaría Pablo de Rokha a Vicente Huidobro: “¿Deporte del arte, amigo? Bien. Deporte del arte. Pero un deporte que compromete la vida, que requiere, que impele la vida, toda la vida,” (de Rokha: 1927, 36)

rokhiano heredado en la literatura chilena, adoptando distintas voces. Cualquier imitación del poeta resultaría evidente, por lo que la copia de su estilo resultaría poco fructífera y explícitamente reiterativa. Su propuesta estética es la de la lucha, la de la reivindicación del poeta para poder crear en un lenguaje propio. La de intentar, con todas las fuerzas, escapar del lenguaje aburguesado que cierra la realidad tras el concepto estático. Pero esto no como un ejercicio de palabras pequeñas, sino a través de la grandilocuencia, de la confianza en saber que si se comienza esta tarea, el poeta debe dar todo de sí para concluirla. Y en esa línea se pueden encontrar referentes, y bastante cercanos al poeta. Incluso, “no sería raro que el giro huidobriano desde sus micropoemas al horizonte ancho y expansivo de *Altazor*, deba mucho a *Los gemidos*” (Concha 16). Es la conciencia nitzscheana que desde “el arte se puede pasar más fácilmente a una ciencia filosófica verdaderamente liberadora” (Nietzsche: 1998, 61). Es la idea de que la literatura debe ser liberación, debe ser rebelión, debe ser lucha y grito y subversión. Así nacen nuevas generaciones y se tiñen de este espíritu. Desde la poesía de Enrique Lihn hasta la prosa neobarroca de Pedro Lemebel se hereda en cierta medida la expectativa rokhiana del arte emancipador. Ese arte que no puede ser un cierre o una decisión entre dos formas de copiar la realidad, que no puede ser un centro quieto entre un dualismo ya modernista o ya criollista. Ni hablar del adelanto que pudo significar en ciertas lecturas de Nietzsche o de Whitman, y no sólo en Chile, sino en el mundo. Quizás no lo leyeron directamente, pero este espíritu emancipador está vivo en gran parte de la filosofía europea de mediados del siglo XX.

También resultaría interesante una lectura de la obra posterior del poeta desde esta propuesta estética. La idea de un mundo popular abierto, lejos de las esquematizaciones del naturalismo nacionalista, que el poeta debe tomar y hacer renacer en su poesía, es algo que todas las obras de Pablo de Rokha parecen buscar. En este sentido, la liberación de la palabra es el recurso que el poeta intentará en cada trabajo suyo para lograr este objetivo. “Cada nueva obra de Pablo de Rokha tendrá en cuenta este mismo proceso de liberación del lenguaje” (Nómez: 2005, 15). Sin embargo, como se planteó, esta propuesta parece haber nacido para su propio fracaso. Por eso, cuando el autor de *Los gemidos* señala que él “destruyó la retórica entre nosotros” (Alegría: 1977, 251), lo que hay no es una victoria absoluta. No logró derrotar a la lengua, pero sí logró romper un relato: uno que se creía único. Borró un sentido de chilenidad anclado en el pasado, arrasó con una visión del mundo rural

plana y, además, puso en jaque la lengua como única posibilidad de acceso a la realidad. Quizás no pudo, como habría querido, entregar otra forma de acceso a través de la poesía. No pudo cerrar el círculo, no pudo, como él diría, inventar lo chileno. Pero sí pudo cerrar muchos caminos que se planteaban como las únicas posibilidades. Más que cerrar, los hizo ver como lo que eran. Sólo opciones, sólo fantasmas que crecían en cada esquina, que no querían dejar de reproducirse y hacerse eternos. “Lo que hace de Rokha, entonces, en función de sus propias palabras, es promover una nueva concepción del arte” (Ferrada 244). Todo parece resumirse a eso. A desear volver a ver el arte como libertad. Por esto una lectura de sus obras posteriores resultaría fructífera para ver si hubo variaciones en su búsqueda, en su forma de encontrar el deseo último. Y así encontrar correlatos de esa búsqueda en otros escritores de la vanguardia o posteriores. Varios de los que se han mencionado en estas páginas persiguen el mismo espíritu, aunque de manera diferente. Con procesos diferentes.

César Vallejo señalaría en 1928 que “se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. Es el caso del artista pleno” (479). Y por esto la derrota de Pablo de Rokha no pudo haber sido otra cosa que absoluta. Para él, arte y vida estaban indisolublemente ligados, y si su propuesta artística era revolucionaria, su vida era el absoluto correlato de esa búsqueda. Y si fallaba en la literatura, lo iba a hacer también en su vida. Volodia Teitelboim, señala que el poeta “Era un revolucionario por cuenta propia, era un comunista personalísimo, a su manera. Y era hombre que nunca se reconcilió con el capitalismo. Y fue su víctima. Y lo sufrió toda su vida” (cit. en Zerán 45). Y también fue víctima de su lengua, y lo sufrió en toda su obra. Ni con el capitalismo ni con su lengua hubo reconciliación. Pero en ese gesto, en esa derrota es donde reside lo más íntimo de su victoria. En siempre seguir buscando en la literatura, en ser “polémico y crítico siempre sin importar adversario ni consecuencias, comprometido hasta la médula por sus ideales políticos, visionario y adelantado de las nuevas formas que tendría el arte mágico, maravilloso, dramático y multifacético de la segunda mitad del siglo XX” (Nómez: 2005, 16). Y, finalmente, todas las posibles lecturas que puedan nacer de este trabajo se enmarcarían en esa línea, en la de los hombres imprescindibles, como diría Brecht. La del compromiso acérrimo, la de la exploración sin medir consecuencias. La de jugar poniendo sobre la mesa hasta el último momento, hasta el último esfuerzo de la vida. Porque no importa cuántas veces se pierda. No importa. Cuando esas derrotas están llenas de arte, de literatura, de amor,

es deber de los lectores del presente y del futuro rescatarlas. Entender que más allá de un resultado está ese proceso, ese trabajo. Entender, finalmente, que una vida vencida dedicada a una pasión indómita e irrenunciable puede ser más digna de admiración que cualquier victoria.

Bibliografía:

- Alegría, Fernando. "Antiliteratura" en Fernández, César (co.). *América latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno, 1977. 243-258.
- . "Walt Whitman en Hispanoamérica". *Revista Iberoamericana* Vol. VIII. Núm 16. (1944): 343-356.
- Araya, Juan; Núñez, Julio. *Selva lírica. Estudio sobre los poetas chilenos*. Santiago: Universo, 1917.
- Bareiro, Rubén. "Encuentro de culturas" en Fernández, César (co.). *América latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno, 1977. 21-40.
- Barrenechea, Mariano. *Ensayo sobre Federico Nietzsche*. Madrid: América, 1931?.
- Bello, Andrés. *Gramática de la libertad. Textos sobre lengua y literatura*. Comp. Iván Jaksic, Fernando Lolas y Alfredo Matus. Santiago: Universidad de Chile, 2013.
- Bosi, Alfredo. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas" en Schwartz, Jorge [compilador]. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de cultura económica, 2002.
- Bunster, Martín. "Algo más sobre Pablo de Rokha". *Claridad*. Núm. 82. (1922): 5.
- Campino, Rogelio. "A propósito de Los Gemidos". *Claridad*. Núm. 78 (1922): 5.
- Coddou, Marcelo [reseña]. "Pablo de Rokha. Nueva antología. Selección y prólogo de Naín Nómez". *Revista chilena de literatura*. Núm. 33 (1989): 150-153.
- Concha, Jaime. "La vanguardia en Chile: formas de una tierra". *Mapocho: revista de humanidades*. Núm. 77. (2015): 11-26.
- Cortez, David. "El Dionisos de Nietzsche en América Latina (1900-1925)". *Areté. Revista de Filosofía*. Vol. XXX. Núm 1 (2018): 71-99.
- de Rokha, Pablo. *Los gemidos*. Santiago: LOM, 2005.
- . "Los Gemidos y Hernán Díaz Arrieta ('Alone')". *Claridad*. Núm. 78 (1922): 2.
- . *Antología*. Santiago: Multitud, 1954.
- . *Morfología del espanto*. Santiago: Multitud, 1942.
- . *Heroísmo sin alegría*. Santiago: Klog, 1927.
- de Santiago, Luis. "El poder de la palabra. Nietzsche y la retórica" Introducción en Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. Madrid: Trotta, 2000.
- Ferrada, Ricardo. "El proyecto teórico y crítico de Pablo de Rokha". *Revista chilena de literatura*. Núm 99. (2019): 231-252.

- Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*. Co. José Luis Abellan y Ana María Barrenechea. México: Fondo de Cultura Económica: 1998.
- Jitrik, Noé. “Destrucción y formas en las narraciones” en Fernández, César (co.). *América latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno, 1977. 219-242.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Crítica, 1976.
- . *José Carlos Mariátegui*. Ed. Juan Marchena. Madrid: Cultura hispánica, 1988.
- . “Arte, revolución y decadencia” en Schwartz, Jorge [compilador], *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de cultura económica, 2002.
- Martí, José. *Ensayos y crónicas*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Cátedra, 2004.
- Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona: Herder, 2001.
- Millares, Selena. *La revolución secreta: prosas visionarias de vanguardia*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2010.
- Neruda, Pablo. “Los Gemidos”. *Claridad*. Núm. 82. (1922): 6.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2002.
- . *Escritos sobre retórica*. Madrid: Trotta, 2000.
- . *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 2001.
- . *Humano, demasiado humano*. Madrid: Edaf, 1998
- . *El ocaso de los ídolos*. Barcelona: Austral, 2019.
- Nómez, Naín. “De Rokha se abre paso”. *Punto final* no. 352[Santiago, Chile] 1 Oct. 1995: Impreso, p. 22.
- . “Los gemidos en la vanguardia latino-americana: el legado de Pablo de Rokha”. *Multitud*. Núm. 4. (Sep. 2010): 47.
- . “Invitación al lector”. Prólogo en de Rokha, Pablo. *Los gemidos*. Santiago: LOM, 2005.
- . “Pablo de Rokha, un vanguardista marginal: *Los Gemidos*”. *Mapocho: revista de humanidades*. Núm. 77. (2015): 95-109.
- Oldini, Fernando. “A propósito de ‘Los Gemidos’ de Pablo de Rokha. *Claridad*: Núm. 89. (1922): 2-8.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Sarduy, Severo. *El barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

- . “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. Comp. César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno, 1977. 167-184.
- Silva Castro, Raúl. “Anotaciones a ‘Los Gemidos’ de Pablo de Rokha”. *Claridad*. Núm. 79 (1922): 3-4.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Vol. II. El centenario y las vanguardias*. Santiago: Universitaria, 2011.
- . “Literatura, nación y nacionalismo”. *Revista chilena de literatura*. Núm. 70. (2007): 5-37.
- Vallejo, César. “Anotaciones” en Schwartz, Jorge [compilador], *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de cultura económica, 2002.
- Vico, Giambattista. *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Villar, Manuel. “Introducción” en Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Madrid: Alianza, 2019.
- Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Madrid: Alianza, 2019.
- Zamora, Alejandro. *No leer*. Santiago: Ediciones UDP, 2010.
- Zerán, Faride. *La guerrilla literaria*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2005