

LA MUERTE VIVÍFICA EN LA OBRA
POÉTICA DE PABLO DE ROKHA¹

*A VIVIFYING DEATH IN THE POETIC WORK
OF PABLO DE ROKHA*

Sergio Pizarro Roberts
Universidad de Playa Ancha
sergioto.pizarro@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo se enfoca en los aspectos metafísicos de la primera etapa de la obra poética de Pablo de Rokha y postula la resignificación de la muerte en virtud del tratamiento hiperbólico que le brinda el poeta al concepto, lo cual trae aparejado, a la inversa, una intensificación dionisiaca de la vida, obteniéndose el resultado de una poética escatológica intramundana, heteróclita y vitalista. Dicho resultado se reafirma en la combinación intertextual, sugerida en este ensayo, con el pensamiento de Heráclito de Éfeso, Nietzsche, Rabelais y Baudelaire, en cuanto referentes filosóficos y literarios, respectivamente.

PALABRAS CLAVE: muerte, agnosticismo, escatología intramundana, vitalismo.

ABSTRACT

This work focuses on the metaphysical aspects of the first stage of Pablo de Rokha's poetic work and sustains that the resignification of death, through the poet's hyperbolic treatment of the concept, brings, conversely, a Dionysian intensification of life. This leads to an intramundane, heteroclitite and vitalist eschatological poetics. This essay suggests that these results are reaffirmed in the intertextual combination of the thinking of Heraclitus of Ephesus, Nietzsche, Rabelais and Baudelaire, as philosophical and literary references, respectively.

¹ El presente trabajo pertenece al cuerpo de la investigación sobre la muerte en la poesía chilena en las poéticas escatológicas de Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Efraín Barquero y Enrique Lihn.

KEY WORDS: *death, agnosticism, intramundane eschatology, vitalism.*

Recibido: 10 de marzo 2020.

Aceptado: 10 de septiembre 2020.

Después de la tradicional, aunque imprecisa, clasificación generacional de los poetas en Chile², hay otras menos recurridas como la clasificación temática, también inexacta, que distingue entre aquellos autores con una obra proclive a lo metafísico (o místico) y los que reaccionan a esa postura con un discurso más social (o realista). Naín Nómez, por ejemplo, en su *Antología crítica de la poesía chilena* explica la estética de Pedro Prado bajo el sesgo de una “preocupación metafísica, mística y panteísta” (39), conformándose una antípoda con la obra de Carlos Pezoa Véliz que acuña en su “imaginaria poética el sentir social emergente” (39). Concluye que ambos “se instalaron como los jefes indiscutidos de dos visiones poéticas en cuyo arco se iban a desarrollar todas las tendencias escriturales de comienzos de siglo [XX]” (38). En su quinta tesis sobre la crítica, Grínor Rojo retoma el tema cuando rescata, precisamente de Nómez, “el antitrascendentalismo y la irreverencia sarcástica de la poesía post-modernista de Carlos Pezoa Véliz” (74) y cataloga “la huella de Pedro Prado en el sector *trascendentalista y no contestatario* de la poesía chilena del siglo XX” (74, cursivas en el original).

Se trata de dos tendencias que coexisten, más o menos pacíficamente, en la historia de la poesía chilena y los críticos acuden ocasionalmente a esta diferenciación para esclarecer su ejercicio historiográfico. En los hechos, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim estructuraron, de consuno, una selección de poetas que culminó en una importante antología, en 1935, que contiene en los prólogos de cada uno sus respectivas y diferentes perspectivas estéticas. La convivencia se ve alterada, sin embargo, dentro de la misma Generación del 38 con la publicación de la antología de Tomás Lago, *8 poetas chilenos*, en 1938, como contrapartida a la de 1935 y a los poetas surrealistas de *Mandrágora*, y en la que sus integrantes (Nicanor Parra, Luis Oyarzún y Oscar Castro, entre otros) se proclaman como ‘poetas de la claridad’. Parra explicita su oposición a los jóvenes cultores de la antología de 1935 cuando los tilda de “poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales” (47).

Pablo Neruda también aporta su cuota confrontacional cuando en 1962 señala que

Los defectos de Prado eran, para nosotros, ese desapasionamiento vital, una elucubración interminable alrededor de la esencia de la vida sin ver ni buscar la vida inmediata y palpitante [...]

² Instaurada por Cedomil Goic, según Juan Villegas, 41.

Su insatisfacción literaria tuvo mucha inquietud pasiva y se derivó casi siempre hacia una constante interrogación metafísica [...] se ve que en nuestra poesía hay una tendencia metafísica, a la que no niego ni doy importancia (414-415).

Declaraciones paradójales si leemos el poema “Alturas de Macchu Picchu” y sus interesantes clasificaciones de la muerte; paradoja en la que asimismo incurre Parra si revisamos *Versos de salón*, de cuyos 30 poemas, 20 aluden también al tema de la muerte y a las inquietudes metafísicas que los respectivos tratamientos poéticos confieren.

Dentro de la eventual complejidad crítica que supone la clasificación entre poetas según la mayor o menor acentuación metafísica de su obra iniciamos este trabajo preguntando qué tan metafísica es la obra del poeta chileno Pablo de Rokha (1894-1968) y si se adscribe más a una corriente que sigue la huella mística (ilustrada) de Prado o a una corriente realista (popular) como la de Pezoa Véliz. El profesor Ricardo Ferrada nos acerca a la respuesta cuando cataloga al hablante derrokhiano como un sujeto heterodiscursivo cuya escritura se sustenta en “el contacto entre el sistema cultural ilustrado y el espacio cultural de raíz popular” (237). De Rokha, no sin cierto conflicto interno, conjuga ambas tendencias en una propuesta vanguardista inédita en Chile e Hispanoamérica, iniciado el siglo XX³. Si se revisa su primera obra poética importante, *Los gemidos* (1922), se comprueba la abultada isotopía sepulcral y funeraria de su composición⁴. Los tópicos de la muerte, la eternidad y la nada son un referente que se repite obsesivamente en la mayoría de los 34 capítulos del libro. La posición de fe del sujeto derrokhiano en relación al más allá es de un furioso ateísmo (que niega la existencia de Dios) y de un irrestricto agnosticismo (que rechaza cualquier idea metafísica de trascendencia). Es ateo cuando señala en el poema “Dios”: “[l]o fabricó *el hombre*, lo fabricó a su IMAGEN y semejanza [...], continuación de todos los hombres hacia lo infinito, un sueño [...], la mayor infamia de los siglos, la mentira, la patada FENOMENAL a los derechos de la vida” (143, 144, cursivas y mayúsculas en el texto original); y además es agnóstico cuando afirma: “[...]morir, morir habernos. Espanto de *no ser* [...] y pudrición SERÁS [...] me *iré solo*, mis brazos abrazarán LA NADA” (108, 109, también con énfasis en el original).

Este primer acercamiento a la poética escatológica de Pablo de Rokha, que conecta a la muerte con la nada, nos induce a pensar inicialmente en su irreversible designificación. Sin embargo, según comprobaremos en el transcurso de este ensayo,

³ Esta dualidad explica que fragmentos de su obra *Jesucristo* hayan sido publicados en 1989 y 2000 en una recopilación más vinculada a los aspectos espirituales de la poesía como es la *Antología de la poesía religiosa chilena* editada por Miguel Arteche y Rodrigo Cánovas.

⁴ En el análisis me basaré en la versión reeditada por LOM ediciones el año 2015.

es posible percibir en dicha poética más bien una resignificación del concepto a través de un tratamiento hiperbólico en virtud del cual se le confiere tal fuerza expansiva en el discurso que al alterar la relación antipódica de los términos, lejos de restarle sentido a la vida, la intensifica otorgándole una inusual vitalidad dionisiaca en el texto poético⁵.

La relación dialéctica de los contrarios en Heráclito de Éfeso (siglo VI a.C.) ayuda a comprender que la resemantización de los polos en disputa dentro de la poética derrokhiana altera el equilibrio antitético entre los conceptos de vida y muerte, proceso que ayuda a captar los síntomas de una realidad más compleja que aquella transmitida a través de una simple lectura mono-lineal de los opuestos. Nos ilustra Alberto Bernabé:

desde el pensamiento prefilosófico, fue una constante en las concepciones griegas la idea de que existe una serie de pares de opuestos que intervienen activamente en la configuración del mundo. La originalidad de Heráclito consiste en conferirle valor al hecho mismo de la oposición, esto es, la idea de que sólo la tensión entre elementos opuestos los unifica a niveles superiores, crea una estructura en la que el todo es algo más que la suma de las partes, y cuya unidad consiste precisamente en esa relación, dialéctica, entre los opuestos” (120).

Los fragmentos heraclíteos 41 y 42 agrupan los “contrarios que son uno”, por su mutua convertibilidad (como la vida y la muerte), y ofrecen una estructura sobre la base de la concordancia y unidad de los opuestos que en nuestro caso nos facilita el acceso a una novedosa poética escatológica en Pablo de Rokha.

La resemantización de la muerte en *Los gemidos*, en el sentido antes explicado, la encontramos en versos como el siguiente: “cuna del sentido de la vida y la luz de las tumbas... ¡cuna del sentido de la vida!...” (Epitalamio, 105). La figura oximorónica de una tumba luminosa nos recuerda reflexiones como las de Roger Caillois cuando afirma que “la oscuridad no es la simple ausencia de la luz, hay en ella algo positivo” (122), o adaptado al caso, que la muerte no es simple ausencia de vida y no debiese definirse negativamente en cuanto a lo que no es. En el verso citado la paradójica luz de las tumbas hiperboliza la muerte confiriendo, finalmente, un sentido a la vida distinto al usual, situación que se verá confirmada reiteradamente en citas ulteriores del artículo.

⁵ Entiéndase lo dionisiaco, en esta y otras menciones, en el sentido nietzscheano del término como opuesto a lo apolíneo. Me remito al “Ensayo de estética” contenido en *Heroísmo sin alegría*, de Pablo de Rokha, íntimamente vinculado con *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche. La veta dionisiaca se perfila en los siguientes textos principales de Pablo de Rokha: “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile”, “Rotología del poroto”, “Campeonato de rayuela”, “La tonada de la posada de don Lucho Contardo” y el vocabulario derrokhiano incluido en la antología *Mis grandes poemas*.

Además de la dicción vanguardista (minuciosamente analizada por la crítica, tanto en su variada tipografía como en sus iteraciones y enumeraciones), Pablo de Rokha adopta en *Los gemidos* la estructura de poemas en prosa de gran extensión que no siguen el ritmo del verso métrico y que hereda su forma tanto del versículo bíblico de Walt Whitman como del aforismo nietzscheano. En el texto “Iniciación en los nocturnos” declama

Al fondo del paisaje *invertido*, absurdo, cantan lejanamente los pájaros sin lengua del silencio, como ALMAS en un ataúd [...] ;*toda* la vida, *toda* la vida está en mis manos trágicas en este momento! [...] y quedarse *vivo* y SIN *vida*, [...] mirando el universo CARA a CARA!... (115, 116, énfasis en el original).

La muerte resignificada como un ‘paisaje invertido’ refuerza la imagen anterior de una ‘tumba luminosa’. Aquí, mediando la inversión semántica, la muerte habilita al hablante para concentrar ‘toda’ la vida en un solo instante con la carga vivífica que esa intensidad supone. La muerte se proyecta como una dimensión en la que se puede bucear a través del rango infinito e inagotable de lo desconocido, y en donde las palabras, como símbolos asociados, nos evocan una realidad más allá de los sentidos, brindándole a la vida una intensidad de la que por sí misma carece.

La hipótesis que se ha ido desarrollando tiene su fundamento filosófico y literario en el pensamiento de cuatro autores que, además, han sido lecturas vinculantes en el desarrollo de la obra de Pablo de Rokha. Las fuentes son: Heráclito de Éfeso, en los términos antes referidos, Baudelaire y Rabelais, que veremos más adelante, y Nietzsche⁶.

En el breve texto “Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral” el joven Nietzsche discute, hacia 1873, con el pensamiento de Platón que concibe las ideas o esencias como entidades supraexistentiales modeladoras de sus aplicaciones terrenales. Es decir, rebate el fundamento de que cada cosa o idea tenga como contrapartida una esencia o matriz ideal en un mundo invisible y superior. Nietzsche no concibe ese lugar originario como fuente de lo real. Para él, el sujeto contemporáneo ha

⁶ Estas lecturas han sido someramente confirmadas por la crítica sin la correspondiente profundización que aclare su incidencia en las convicciones metafísicas del poeta. Hago una excepción con el estudio de Antonio de Undurraga: *El arte poético de Pablo de Rokha*, publicado en 1945 y rescatado del olvido gracias a la importante monografía crítica de Naín Nómez (*Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*, de 1988). Por vías distintas a esta investigación, de Undurraga indaga (con una crítica adelantada para la época por lo poco impresionista) en las conexiones de la obra derrokhiana con textos de *La Biblia*, de Blake, de Nietzsche y de Heráclito de Éfeso, y propone a la prosopopeya como la figura que representa el medio de expresión idóneo de dicha poética, a diferencia de la hipérbole que se explica en este ensayo desde una perspectiva escatológica.

olvidado que en el hombre anida el instinto de formación metafórica o el “enigmático instinto de la verdad” (21) y cree haber tomado contacto a través del lenguaje con la esencia de las cosas al nombrarlas. Explica que en un momento mítico el hombre, en su afán de certeza, confiere nombre a las cosas, plenamente consciente de su ejercicio creativo, para luego ir olvidando paulatinamente en la sucesión ininterrumpida de generaciones esta creación metafórica, y convencerse (para su tranquilidad) de la verdad de sus asertos. Como consecuencia de este efecto amnésico el hombre presume que posee ‘una verdad’ y olvida que la cosa en sí es “completamente inaprehensible para el forjador del lenguaje” (23).

“¿Qué es la verdad?” se pregunta Nietzsche, y responde:

Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en breve, una suma de relaciones humanas que fueron poética y retóricamente intensificadas, traducidas y adornadas y que, luego de un largo uso, a un pueblo le parecen sólidas, canónicas y obligantes: las verdades son ilusiones de las que uno ha olvidado que son tales, metáforas que se han desgastado y se han vuelto sensorialmente débiles, monedas que han perdido su sello y que ahora ya no son tomadas en consideración como monedas, sino sólo como metal (25).

En su afanosa búsqueda del espíritu libre, el filósofo alemán nos conduce hacia el vértigo de un lugar inestable y nos recuerda que “si la misma imagen es producida millones de veces y heredada a lo largo de muchas generaciones de hombres [...] entonces recibe finalmente para los hombres *el mismo significado*” (28, la cursiva es mía) y que como un sueño eternamente repetido “llegaría a ser sentido y juzgado por entero como realidad” (28).

En *Los gemidos*, el hablante secunda a Nietzsche cuando en el texto “Arenga del revolucionario” señala

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, [...] la lengua dice, la lengua humana dice: esto es esto, no aquello; y ni vislumbra LO ÍNTIMO esencial; [...] ESCOGED UNA MENTIRA CUALQUIERA [...] SEMBRADLA EN LA TIERRA MADURA DEL CORAZÓN: NACERÁ LA VERDAD... (280, énfasis en el texto original).

Para Nietzsche la solidez del concepto por el uso indefinido del hombre desde épocas inmemoriales puede ser reblandecido solamente a través del arte. El poeta, por ende, en cuanto artista ablanda, dentro de su poemario, un concepto endurecido por el consenso al alejarse de la acepción acordada en sociedad.

De Rokha mezcla en su obra poética textos metapoéticos (que contienen su arte poética) con textos poéticos propiamente tales, y *Los gemidos* se caracteriza por ser un texto principalmente programático, acentuadamente metapoético. El “Poema del automóvil” destaca por sus señas explícitas de “metafísica **práctica**” (120, negrilla en texto original) en donde se alude a un “*profesor de energía*” que “educa tal los *grandes filósofos*” y que “eterniza LO HUMANO del dionysiano vértigo dionysiano, [...] LO ESTÁTICO, el instante quieto” (120, 121, énfasis en el original). Que una metafísica sea práctica, como resalta el sujeto derrokhiano, nos lleva a concluir que, en su postura agnóstica, el hablante rechaza cualquier posibilidad trascendente y su propuesta escatológica descarta asumir un rol salvífico o soteriológico en el sentido transmundano (cristiano) del término. A diferencia de sus coetáneos, cuyas voces monumentales representan una continuidad *post mortem* (el caso del sujeto panteísta nerudiano o del sujeto escatológico huidobriano), el sujeto derrokhiano comparte esa misma tonalidad monumental pero para ‘eternizar lo humano’, mediante el vértigo dionysiano de un presente intenso. Aplica algo parecido a lo que en los estudios contemporáneos de teología se anuncia como escatología intramundana, más afín a su estética.

El *Nuevo diccionario de teología* presenta los antecedentes teóricos de una crítica moderna a la escatología cristiana (a su teleología salvífica) con tres exponentes principales. Señala el texto que “[p]ara Feuerbach, la fe en la inmortalidad del ser humano es, en realidad, la fe en la divinidad del ser humano; [...] el más allá no es más que el más acá liberado de sus límites”. Por otra parte, “[e]n Marx la crítica del cielo se convierte en crítica de la tierra, [...] [e]l más allá se considera un mecanismo de distracción [...] [y] se produce así una secularización de la escatología cristiana y de su correspondiente teología de la historia, que da paso a una escatología intramundana” (284).

Además de los autores mencionados, que polarizan el concepto, el *Nuevo diccionario de teología* rescata una gama de pensadores que ofrecen matices en el desarrollo del término como es el caso, por ejemplo, del redescubrimiento de la escatología en el cristianismo en la *Teología política* de J.B. Metz, de la *Teología de la liberación* en América Latina, y la *Teología de la esperanza* de Moltmann. Los estudios de Max Weber (*Ensayos sobre sociología de la religión*) y Hermann Cohen (*Religión de la razón*) intentan recuperar las tradiciones mesiánicas y apocalípticas judías; Ernst Bloch innova en ciertas perspectivas del marxismo y “transforma la esperanza ultraterrena de la religión en utopía concreta intramundana [...] una mediación al servicio de la emancipación humana” (287, 288). Finalmente, Schütz resume el cambio en la orientación conceptual al señalar que “la escatología estrictamente futurista se ve obligada a ofrecer una respuesta relevante también para el presente; [...] [l]a escatología no se centra en los hipotéticos sucesos dramáticos del final de los tiempos, sino en el destino de la humanidad en su conjunto y del ser humano en su peregrinar por el mundo, [...]

la antropología de la esperanza constituye la base de toda escatología, sea religiosa o no” (289).

El tercer exponente principal mencionado en el diccionario es Nietzsche y la cita reproduce el siguiente texto de *Así hablaba Zaratustra*: “[y]o os conjuro, hermanos, *permaneced fieles a la tierra* y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales. Son envenenadores, lo sepan o no” (284, cursivas en el original). Cita incompleta si apreciamos la importancia de lo que sigue en el texto alemán:

Desprecian la vida; llevan dentro de sí el germen de la muerte [...] // En otros tiempos, pecar contra Dios era el pecado más grave; pero Dios murió, y con él murieron también esos pecadores. Ahora lo más grave es pecar contra la tierra y poner las entrañas de los inescrutables por encima de la tierra (*Así hablaba Zaratustra*, 12).

Aparte de la vigencia ecológica y medioambiental que en la actualidad tendría el extracto, la muerte de Dios es uno de los tópicos fundamentales del pensamiento nietzscheano y que se plasma explícitamente en el ateísmo del poeta de Licantén como vimos más arriba. En su obra, Nietzsche “anuncia al Superhombre” (11) (segundo tópico) como la necesaria superación del hombre en su estado actual y contemporáneo, con toda la problemática hermenéutica que dicho aserto implica, acentuada con sus traducciones confusas, ya que más que un superhéroe que llama a la idea de un sujeto poderoso, lo que el filósofo anuncia es la eventual llegada del hombre creador que ha pasado a través de su simbólica transformación de camello (espíritu sufrido que lleva la carga de su opresión) a león (ansioso de conquistar su libertad) y, finalmente, a niño (espíritu libre que obtiene dicha libertad). En muy resumidas palabras, la fragilidad y vulnerabilidad del niño es precisamente la paradójica simbología de la fortaleza que lo mantiene libre de las ataduras del hombre (adulto-contemporáneo). Así lo entiende el poeta en el texto inicial “Balada de Pablo de Rokha” (su arte poética) cuando proclama “el eco de mis trancos restalla en la eternidad, los triángulos paradójicos de *mi* actitud resumen el gesto de los gestos, el gesto, la figura del súper hombre loco que balanceó la cuna macabra del orbe *e iba enseñándole a hablar*.” (22, énfasis en texto original). La contradictoria locura de un superhombre lo equipara a la fragilidad de un niño que, en su vulnerabilidad, aquilata la capacidad metafórica para crear el lenguaje (enseñarle a hablar) y acunar la muerte (cuna macabra) en un enfrentamiento radical con la inminente destrucción de la nada que fortalece e intensifica el gesto creativo del instante.

El tercer tópico (y más complejo) del *Zaratustra* de Nietzsche lo configura el ‘eterno retorno de lo idéntico’ en los términos que utiliza el crítico y traductor Andrés Sánchez Pascual. Dice el texto clave:

Retornaré junto con este sol, esta tierra, esta águila y esta serpiente, no a una nueva vida, no a mejor vida ni vida por el estilo; retornaré eternamente a esta

misma vida, en lo más grande y también en lo más insignificante, para que enseñe de nuevo el eterno retorno de todas las cosas, para que pronuncie de nuevo la palabra del Gran Mediodía de la tierra y del hombre; para que anuncie de nuevo a los hombres el superhombre (188,189).

La ambigüedad del texto y de su contexto en la fábula, –que el autor alemán quiso dejar abierta *ex-profeso*–, admite varias interpretaciones pero, en favor de la coherencia del pensamiento nietzscheano, me inclino más por la tesis que rechaza toda creencia religiosa que aluda a una posible reencarnación, transmigración o resurrección del alma, ya que, al contrario, Nietzsche nos conmina a pensar lo que debiésemos hacer en esta vida si ella se incorporara idéntica a un angustioso ciclo eterno de repeticiones. Su lectura nos invita a descartar toda trascendencia y, no sin cierto deleite dionisiaco, a apreciar cada minuto por el cual transcurre nuestra existencia.

Idea que refrenda De Rokha en *Los gemidos*:

Vivir a *oscuras* un minuto en **los tiempos**; y, oh!, mañana hacerse **nada, nada, nada**,: sepulcros que SE CAEN y memorias tristes, cosas, cosas y agua sonante, **tierra**... ¡y, no tornar nunca, nunca, nunca en *las épocas* a ser el mismo, *el mismo*, AQUEL que éramos ANTES!... (164, énfasis en el texto original).

Por lo tanto, la muerte tratada hiperbólicamente en la poética derrokhiana brinda una vivificación adicional a la vida y conmina a vivir su inmanencia sin afanes trascendentes, aspirando a la paradójica inmortalidad de cada día⁷.

No es por olvido el que me refiera en este lugar al trabajo poético anterior a *Los gemidos*, ya que con lo ya explicado se hace más fácil comprender la claridad que tenía el poeta ‘lítico’ desde los inicios de su programa estético. Los cuatro textos incluidos en *Selva lírica* (1917) sintetizan la evolución poética de Pablo de Rokha⁸.

⁷ El poeta y crítico español, Pablo Acevedo, en su micro lectura del poema “Aventure-ro”, incluido en *Cosmogonía*, indaga con fina precisión las lecturas nietzscheanas del ‘amigo piedra’. Sus reflexiones sirven para comprender el fenómeno poético de toda la primera etapa de la obra derrokhiana cuando destaca las connotaciones escatológicas del texto analizado en donde “parece clara la componente dionisiaca de la correlación danza-canciones-bailarín, en el sentido clásico y nietzscheano de afirmación de la existencia” (167) y reconoce a un sujeto poético que experimenta el vértigo de la libertad: “el ego poético es libre [comenta], y padece su libertad. Qué hay más allá de la libertad sino el vacío de la ley, la responsabilidad terrible de ese ser dueño de sí mismo” (171).

⁸ En los primerizos comentarios a la obra del joven poeta, los dos antologadores de *Selva lírica*, al reseñar que “[s]u 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” (218), podrían llamar a confusión. Según el profesor Francisco José Martín se

Los tres primeros poemas están confeccionados con un corte típicamente modernista, especialmente el canto a la juventud “La pobrecita de los ojos tristes”. En “Carne triste”, el segundo poema, se percibe un tránsito hacia un simbolismo más cercano a Baudelaire, con la mención explícita a *Las flores del mal*, que anticipa, en su canto a la vejez, el futuro tremendismo derrokhiano. Por su parte, el soneto “...Apunte”, más conocido como “Genio y figura” (rebautizado con este nombre y modificado levemente en las dos posteriores antologías personales del autor), es llanamente un canto a la muerte y piedra angular en la construcción de la estructura escatológica dentro de la fase metafísica del poeta. En sus primeros versos el hablante espeta: “Yo soy como el fracaso total del mundo [...] El canto [...] dialoga con la ciencia tremenda de los muertos” (220, 221). Una aseveración aventajada para esos tiempos como nos alumbraba el crítico Mario Ferrero: “[p]orque no es habitual comenzar una carrera literaria hablando de ‘tumbas’, ataúdes rojos, aullidos y espantos bárbaros, hipos de perro ni ‘tierra bruta’ [...] que le producen su nuevo sentimiento arreligioso” (40). En estos versos iniciáticos se plantea sintéticamente la propuesta escatológica derrokhiana al percatarse el hablante de su fracaso total para hallar un sentido (ya que todo sentido asignado es un ejercicio metafórico que esconde un vacío, según vimos en Nietzsche), y sólo puede asirse a la vitalidad de su existencia mediante el diálogo de su canto con la muerte. Finalmente, el cuarto y último poema “Sobre el cuerpo que todavía se mueve, ahí,” (título que vaticina el *Dasein* y el *Sein zum Tode* de Heidegger) es un giro radical hacia la vanguardia, un año después de la publicación de *El espejo de agua* (1916) de Huidobro.

Según Anna Balakian, en *Las flores del mal* del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867), “por cada poema de inspiración trascendente hay uno que trata [...] el infinito en términos de las cosas materiales, o el abismo interior más que la elevación supraterrrestre” (49). En el ciclo baudelairiano de muertes, al final del poema “El viaje” se lee:

¡Oh Muerte, capitana, ya es tiempo! ¡Leva el ancla!
 Nos hastía este país, ¡Oh Muerte, aparejemos!
 Si negros como tinta son el cielo y el mar,

detecta un error común en el mundo hispanohablante de principios del siglo XX con respecto a la influencia de Nietzsche, al confundirlo con Schopenhauer, producto de la conformación de “una especie de nebulosa nietzscheano-schopenhaueriana, una suerte de tótum revolótum de ideas en el que no siempre era posible establecer las diferencias esenciales que separaban a ambos autores” (15). Dichas diferencias fueron difundándose gracias a la lectura ‘raciovitalista’ de Ortega y Gasset que propendía a devolver la razón a la vida. Esa lectura vitalista entonces es la que caracteriza, en mi opinión, la apropiación de Nietzsche por parte del sujeto derrokhiano y no del pesimismo schopenhaueriano.

Ya nuestros corazones están llenos de luz.

¡Derrama tu veneno y que él nos reconforte!
 Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,
 Caer en el abismo, Cielo, Infierno ¿qué importa?

Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo* (179, cursiva en texto original).

El tema de la muerte en este poema, sin ceñirse al dogma cristiano, se desenvuelve dentro de un esquema corriente de origen platónico y místico-cristiano: se perfila cierta trascendencia pero de corte simbolista, es decir, hacia un “abismo interior” en términos de Balakian y no hacia la divinidad cristiana dentro de una relación típicamente dualista (creador-creado). La muerte, para el padre del simbolismo y precursor indiscutible de Pablo de Rokha, es el símbolo máximo de lo desconocido (de lo ignoto) y en su incursión discursiva el hablante baudelairiano aspira a encontrar ‘lo nuevo’. Lo escatológico, por ende, se convierte en una plataforma estética de exploración vivífica que arroja en el poema una intensa carga de vitalidad, de forma muy similar a como lo hace su heredero chileno cuando en el poema “Genio y figura” el canto ‘dialoga con la muerte’.

Fernando Lamberg apunta que “[a]l publicar la lista de sus obras, de Rokha realiza una curiosa mezcla. El lector debe distinguir entre aquellos títulos que vieron la imprenta definitiva y los proyectos, esquemas, fragmentos publicados en forma aislada” (150). En efecto, *Versos de infancia* aparece en las antologías del autor como una obra fechada en 1916, de la cual sólo se conoce el poema “Genio y figura” (publicado en *Selva lírica* en 1917). Por otra parte, el poeta elimina de sus listados *Sátira* que formaba parte de *El folletín del diablo*. Esta última obra mantiene la estructura del soneto pero el sesgo metafísico que ya iba adquiriendo la obra derrokhiana acusa un texto encorsetado por una forma que no se acomoda al flujo de su pensamiento⁹.

El Folletín del diablo continúa desarrollando la poética escatológica que se había anunciado en “Genio y figura”, según se constata en la siguiente selección de versos de la antología de 1954:

[S]angre es mi verbo // vierto un errante encanto acerbo // o una hediondez //
 Quiero // condensar inmensamente // toda la vida en un minuto // árbol florido

⁹ Ya es parte de la historia la escasa y adversa crítica que recibió la obra poética de Pablo de Rokha. Fueron pocas las críticas positivas como las de Juan de Luigi que, en su Introducción a *Idioma del mundo*, en 1958, señaló que “[l]o que había [en la obra del poeta] era algo muy distinto. Era la plasmación de una nueva forma poética, existían nuevas fuerzas poderosas que en las formas antiguas se sentían oprimidas como una avestruz dentro de un tarro” (de Luigi en Introducción de Nómez a *Los gemidos*, 9).

es mi esqueleto // y linda niña en flor la vida // Gime la vida entre mis brazos // mientras me va haciendo pedazos // se va quedando embarazada” (10).

El hablante reconoce que su palabra supone desangramiento, anemia que llega hasta las últimas consecuencias del esqueleto; tocar la muerte para que su halo destructor se reconvierta en creación. Un “misticismo terrestre”, como lo tilda Carlos Droguett (7), en que el hablante escatológico toma a la vida entre sus brazos-palabras y la fecunda, es decir, duplica su potencia semántica al dejarla embarazada con la palabra tanatológica que, en definitiva, produce la condensación inmensa de la existencia en el instante efímero de ‘un minuto’. En otras palabras, si el esqueleto del hablante es un ‘árbol florido’, se alude necesariamente a una muerte fructífera, con un vigor primaveral propiamente juvenil en donde el texto representa, acto seguido y por consecuencia, a la vida como una ‘linda niña en flor’. En su rechazo a la trascendencia, de Rokha comparte junto a la estética de Baudelaire un impulso que vigoriza la vida. Esta ‘trascendencia vacua’, en términos de Hugo Friedrich caracteriza la poesía moderna de ambos autores, conformando, en el caso del chileno, una poética escatológica intramundana, según la perspectiva antes citada de los filósofos Bloch y Schütz.

El análisis diacrónico de la primera etapa en la obra de Pablo de Rokha nos conduce a *Cosmogonía*, un texto misceláneo que incluye ocho poemas desiguales en estilo y temática, y del cual, bajo la óptica de esta investigación, se rescatan los siguientes versos de “La tonada del iluminado”, contenidos en la misma antología de 1954: “yo estoy botado // aquí, // muerto, completamente muerto, y haciendo vida a lágrimas; // Soy el hombre que viene errante // y murió // Los pájaros muertos de mi voz agraria y formidable, // una lúgubre significación les preside // y estoy muerto” (41, 43). Nuevamente aparece el *Sein zum Tode* de Heidegger pero, con mayor fuerza, reconocemos el suplemento que Nietzsche agregó a *Humano, demasiado humano*, la obra que se intitula *El viajero y su sombra*, principalmente en lo que se refiere a la idea de la errancia que subyace al poema; de un hablante que entienda el paso por este mundo como el vagabundeo azaroso de un *flâneur* metafísico que descifra a la muerte como clave para significar la vida. El aforismo N°322 de dicho suplemento (titulado “Muerte” precisamente) señala: “[p]or la perspectiva cierta de la muerte se podría echar en la vida una gota deliciosa y perfumada de ligereza; pero vosotros, singulares farmacéuticos del alma, habéis hecho de esta gota un veneno infecto, que hace repugnante la vida entera” (149). *El viajero y su sombra* se interpreta simbólicamente como el ser humano que en el viaje de su vida se libera de la sombra de la trascendencia para, de esa manera, transformarse en ‘espíritu libre’. “Es necesario [insiste Nietzsche] que nos reconciliemos con los objetos inmediatos y que no dejemos, como hasta aquí, pasar nuestra mirada sobre ellos con menosprecio, para dirigirla a las nubes y a los espíritus de la noche” (30).

El año 1927 es muy prolífico en la trayectoria poética de Pablo de Rokha ya que, además de *Cosmogonía*, se publican *U*, *Satanás*, *Suramérica* y el libro de ensayos *Heroísmo sin alegría*. Hasta esa fecha, por otra parte, su obra se caracteriza por una confusa mezcla de textos poéticos junto a textos metapoéticos que, desde una perspectiva metafísica, según hemos visto, adapta los pensamientos de Heráclito, Baudelaire y Nietzsche a su ideario estético. Se produce entonces un salto cualitativo, a mi juicio, cuando en *U* se distingue más nítidamente entre ambos tipos de discursos, poéticos y metapoéticos¹⁰. Es una obra relativamente breve que adopta la formulación vanguardista iniciada en *Los gemidos*, dividida en cuatro partes: una primera titulada “Señales al hombre futuro”¹¹ y tres partes finales numeradas. En los primeros versos del número 1 el hablante declara metapoéticamente:

Yo agarro la suerte y la muerte,
 así por la palabra, por la maquinaria ruidosa de la palabra, las hago
 canciones sin tiempo,
 y voy arando de inmortalidad el día grandioso. //
 Mi carne es guitarra, mi sangre es tonada, y mis huesos son cantos parados. [...] y mi condición estéticodinámica crea el universo [...]
 Hombres y máquinas y hombres
 viven y mueren en mis poemas acumulados
 la forma tremenda del sueño (11).

El numeral 1 es un texto breve e importante en esta investigación porque reitera con bastante precisión el contenido metafísico del arte poética (repito: el sujeto derrokhiano que resignifica hiperbólicamente la muerte con el objeto de repotenciar a la vida a través del giro retórico que inmortaliza el día). Es en los siguientes numerales 2 y 3 en donde la perspectiva escatológica provoca en el hablante una vivacidad discursiva explicitada mediante un léxico vanguardista que se despliega directamente en un texto poético mediante la yuxtaposición arbitraria y cosmopolita de lugares, tiempo y personas. Dicha superposición persigue la finalidad de representar un mayor dinamismo vital, de ampliar los rangos semánticos y existenciales de lo efímero y de concederle a la vida mayor intensidad por parte del hablante que se transforma en un dionisiaco derrochador de formas: “y de canto a canto, // va la caída enloquecida de la vida, rodando // como el electrón, el sol, las carrocerías // y el universo; // ¿de dónde deviene la costumbre de vivir?... // nada: // itinerario sin cabeza: // día a día” (35). El

¹⁰ Para el análisis de esta obra recurro a la publicación de LOM Ediciones del año 2001.

¹¹ Destinatario del discurso semejante a los mencionados en los subtítulos de *Humano, demasiado humano* y *Así hablaba Zaratustra*: “Un libro para espíritus libres” y “Un libro para todos y para nadie”, respectivamente.

sujeto derrokhiano adopta finalmente la dicción de un lenguaje que confiere vitalidad adicional a esta realidad huera e insípida.

En el mismo año de 1927 se publica *Heroísmo sin alegría*, un texto importante para comprender la obra de Pablo de Rokha. El primer ensayo de esta autoexégesis, titulado “Acción, dolor”, brinda elementos de juicio que corroboran mi lectura cuando dice:

Establezco “Los Gemidos” en la inicial del arte presente.

Poema de lo desordenado, lo entusiasta, lo estrafalario, y también lo obscuro; poema en quien la gran amarra del sueño aún no domina la arquitectura, tan opulenta, tan desbordada que sobra, ardiendo, e historia de lo subterráneo todavía subterráneo; poema desconstruido del desconstruido espantable, poema pero poema poco poema, situándolo en la expresión ultra-máxima (9).

En otras palabras, para el propio poeta su obra *Los gemidos* no le satisface plenamente en la búsqueda de la forma adecuada para su expresión estética; se mantiene en el plano programático de un arte poética, ya que ‘no domina la arquitectura opulenta y desbordada que sobra’; es un poema ‘poco poema’ pero que dentro de su máxima expresión logra ‘desconstruir’ el lenguaje encaminado hacia una nueva dicción. Luego continúa preguntándose “¿Elocuencia demasiado elocuente?”, “No”, se responde y agrega: “[o]ratoria sin dominio, [...] ‘Los Gemidos’ eran ‘humanos, demasiado humanos’ [...] implicaban lo inorganizado, [...] lo preartístico, no la materia elaborada: la forma ceñida de andamios” (9, 10, 11). Por lo tanto, Una ‘arquitectura incompleta’ o la forma previa de un ‘andamiaje’ en una construcción son términos que se contraponen a lo que señala con respecto a *U* cuando afirma:

“U” aportó [...] la construcción. Y aportó la super, la ultra, la hiperconstrucción, [...] el arte, “la expresión conseguida”. [...] vocabulario preciso y funesto, sin territorios, crónica del mundo, pero crónica sin crónica, SINCRONICA. [...] “U” dura y tiene espacio, un espacio destilado, sí, concentrado y desnaturalizado; (11, 12, comillas en texto original).

Párrafos después señala que *U* es “[a]rquitectura de alma difícil” (13), con lo que se contrapone a la figura del andamiaje y de la arquitectura incompleta de *Los gemidos*. Sin ambages, cataloga a la obra como ‘una expresión conseguida’, una ‘crónica del mundo’ que contiene la yuxtaposición vanguardista de un discurso que mezcla tiempo sin tiempo o varios tiempos simultáneos y un espacio, a la vez, dilatado y contraído que se desnaturaliza, condensando a la vida como una efímera y refulgente intensidad palpitante imaginada en el texto poético.

Satanás es un poema largo, escrito en verso, que repite el esquema de *U*¹². Los primeros versos de ambas obras adoptan un carácter programático y metapoético muy similar que ameritan ser comparados. Cito los de *Satanás*: “YO EXISTO, // ¡ah!, // YO EXISTO sobre el día corriendo, // AQUÍ, // pregunto mi dirección a las alondras del infinito más infinito. // CANTO, CANTO, CANTO, // [...] refuto la argumentación desdentada del esqueleto,” (71, mayúsculas en texto original). El hablante revela una evolución en el *íter* poético de la obra derrokhiana en donde las referencias a la muerte se modifican. En “Genio y figura”, por ejemplo, se representaba el diálogo que sostiene dicho hablante (fracasado de antemano) con la muerte en su búsqueda afanosa del sentido de la existencia. En *Satanás* el hablante se permite ‘refutar la argumentación’ de la muerte; se le enfrenta y usufructúa su carácter hiperbólico en aras de una vida que en los primeros versos se representa como la ‘existencia sobre el día corriendo’, con la intensidad vital que esa imagen implica. La vida representada dionisiacamente como el tiempo inmediato de un presente eterno se manifiesta en todo el resto del poemario de *Satanás*, texto poético antes que metapoético, ya que (en términos menos cosmopolita que *U*), continúa el mecanismo vanguardista de la yuxtaposición de personas, tiempo y espacio, a pesar de las breves alusiones biográficas intercaladas que alteran ocasionalmente el sentido de unidad en dicha obra¹³.

En el prolífico año de 1927 de Rokha publica *Suramérica*, un poema en prosa vanguardista con el contenido denso de siete páginas sin puntuación ni espacios¹⁴. Obviando los preámbulos metapoéticos de sus obras anteriores este texto incursiona directamente en la yuxtaposición caótica y dionisiaca que algunos críticos han confundido con el flujo textual de la escritura automática surrealista. En su autobiografía titulada *El amigo piedra*, el poeta describe al menos tres estancias en el puerto de Valparaíso pero su estadía en la Subida del Membrillo, de Playa Ancha, durante ese año de 1927, es clave en la producción de su obra. Después de reconocer en dicha autobiografía que escribió *U* “fijando el eterno del momento” (131) califica a *Satanás* como “la crónica total, épica del yo en el tiempo-espacio” (133), afirmaciones que avalan mis anteriores sugerencias de lectura. Asimismo, sostiene que *Suramérica* “es el surrealismo del surrealista que desconoce absolutamente y soberanamente el surrealismo [...] *Suramérica* es el mar y la libertad de Valparaíso” (133). En sus di-

¹² Las citas de *Satanás* son hechas de la *Antología* de Pablo de Rokha publicada por Visor Ediciones, que contiene el texto íntegro.

¹³ En *Heroísmo sin alegría* el poeta se auto-celebra al señalar que: “‘Satanás’ asume un efecto de arte cerrado, logrado y exclusivo [...] la simultaneidad giratoria y espantosa que adquiere la dinámica interna construyendo el universo, todo el universo, construyéndolo y destruyéndolo, cien veces cien, en el espacio de una sola lágrima” (14, 15).

¹⁴ Para su estudio me baso en la ya citada antología de 1954.

chos, Valparaíso le otorga la libertad necesaria para desentenderse de explicaciones o directrices metapoéticas referidas a la tensa pulsión antipódica entre vida y muerte, arrastrada en sus textos hasta esa fecha, al tenor del siguiente extracto de *Suramérica*:

[...] todo merodea y lo contengo y lo deseo todo y todo me define contento desde la otra orilla que ley preside mi sistema desahogado emana un orden del desorden y las últimas velocidades son reposo por eso aprendo a manejar autos altos soy lo mismo que el corazón de todas las uvas nervios de planeta vegetariano tampoco vihuela de asesino sol pintado pintado pero que alumbraba mucho a esta órbita de astro responde la naturaleza como el bramido de la eternidad [...] (103).

Se trata de una dicción que es el resultado de un programa poético que viene elaborando de Rokha desde 1917 y se plasma en el resultado antes transcrito en donde el discurso del hablante no se refiere a la muerte y a la vida como polos en disputa semántica. Más que la verborreica e hiperbólica alusión a la muerte, el discurso esta vez encarna el resultado tácito de ese ejercicio verbal, es decir, la representación del flujo vital y caótico propiamente tal o más bien la intensidad de un fragmento efímero dentro de su transcurso eterno. A pesar de tratarse de un ejercicio vanguardista, no comparto la opinión de algunas voces críticas que ven en esta obra el uso del automatismo surrealista¹⁵. En mi opinión, se trata de la búsqueda premeditada y deliberada de una forma que sustenta el matiz vitalista de su poética escatológica intramundana y no el sondeo azaroso de un lenguaje que escapa al control de la razón. En el mismo sentido, Ricardo Ferrada argumenta que Pablo de Rokha se ‘apropia culturalmente’ (en los términos de Bernardo Subercaseaux) de los medios expresivos de la vanguardia europea pero no los imita. Precisa que

En esta idea descansa su crítica [la de De Rokha] hacia los postulados de las vanguardias que si bien valora por su irrupción con nuevos lenguajes, termina rechazando, por el apego que mostraron hacia las teorías del inconsciente, las cuales restan la voluntad de un proyecto creativo (242).

Ferrada rescata el concepto de ‘arracionalidad’, desarrollado en el ensayo derrokhiano *Arenga sobre el arte* (1949) que, según él

[D]esplaza la premisa del inconsciente impulsada desde el surrealismo, donde los lenguajes se potencian en su capacidad simbólica y manifiestan un tipo de

¹⁵ Fernando Lamberg habla de “escritura automática” y de la adhesión del poeta a la “irracionalidad artística” (160) y Naín Nómez define la escritura derrokhiana del periodo de 1927 “apoyada en el inconsciente freudiano, el automatismo surrealista y la concepción estética nietzscheana” (1988: 88).

verdad que emerge desde la lucidez profunda del artista. Esto nos evoca, de algún modo, la estética creacionista de Vicente Huidobro, quien veía en el poeta al creador de realidades, la acción hiperlúcida en el proceso de escritura que debe conducir a una realidad antes no imaginada (244).

Por lo tanto, la libertad porteña que le facilita a de Rokha el encuentro de una escritura vitalista en su evolución metapoética escatológica acusa ciertos riesgos. La yuxtaposición vanguardista, llevada al límite en *Suramérica*, es un formato expresivo que encierra el peligro de un hermetismo ininteligible y puede atentar contra la comunicabilidad del discurso cuando las unidades semánticas se distancian a tal punto que detienen o entorpecen el flujo de las ideas. La búsqueda de un texto poético en que la carga hiperbólica de la muerte agudice de tal manera la polarización apodíctica de su contrario con la representación de una hipervida, corre el riesgo de confirmar las falencias del lenguaje para alcanzar la representación de ese imaginario suprarreal y, con ello, perjudicar el resultado estético de dicho esfuerzo al tropezar con el límite que lleva al discurso hacia oscuras galimatías. Estas podrían ser las razones que impulsan al poeta de Licantén a cerrar esta etapa creativa y seguir en la búsqueda de formas más accesibles que continúen su ideario estético.

Escritura de Raimundo Contreras (1929) viene a desempeñar ese papel al retomar rasgos biográficos y familiares más comunicativos que conectan a esta obra con algunos textos de *Los gemidos* (“Epitalamio” o “Idilio”, por ejemplo), con el numeral 3 de *U* y con algunas secciones de *Satanás*¹⁶. Alejado de la yuxtaposición de los textos anteriores, el autor continúa la exploración metafísica con una elegía o treno inicial compuesto con motivo de la muerte de su pequeño hijo Tomás, seguido de trece poemas escritos en prosa, en los que la puntuación es reemplazada por el novedoso uso de los espacios. Con un sello autobiográfico, el personaje Contreras se configura como un *alter ego* del autor y Lucina representa el papel de Winétt, su esposa.

Es interesante destacar que hasta 1927 el sujeto derrokhiano ha sido representado como un errante solitario. En *Escritura de Raimundo Contreras* se le agrega un personaje femenino (Lucina) en cuya compañía se reafirma el proceso escritural de resignificación tanatológica. Señala un texto seleccionado:

[...] poco a poco Raimundo extravía las distancias pierde la llave humana francamentepierde la llave humana yentonces ella se sumerge adentro del afuera del adentro en él y él no la ve ¿qué sucede?

¹⁶ Rita Gnutzmann afirma que en “*Escritura de Raimundo Contreras*, el desbordamiento escritural se ha dominado, sin que por ello haya disminuido la vitalidad” (462, 463).

Raimundo Contreras está vivo y está muerto contemplándose en ese presente infinito [...] (131).

Persiste la conformación de la mentada poética escatológica intramundana que caracteriza el rasgo metafísico de la obra derrokhiana. El ‘presente infinito’ en el que se contempla Raimundo Contreras estando, a la vez, ‘vivo y muerto’ sintetiza la raigambre dionisiaca que subyace a los títulos de este poemario provocada por la inminencia de la muerte.

Desde la perspectiva de esa raigambre dionisiaca cabe destacar que el renacentista Francois Rabelais (1494-1553) es otro autor influyente en la trayectoria literaria de Pablo de Rokha. En *Teoría y estética de la novela*, el crítico ruso Mijaíl Bajtin señala que la construcción de series es una de las características del método artístico de Rabelais y una de dichas series dice relación con la muerte. El escritor francés rechaza la concepción ascética de la vida del ‘más allá’ cristiano y en su novela ocupan un lugar muy especial los festines de Pantagruel. La intención política que subyace a su estética es, según Bajtin, “[destruir] la jerarquía de valores establecidos por medio de la creación de nuevas vecindades entre palabras, cosas y fenómenos” (344). La muerte y la risa, la comida y la bebida se avecinan con frecuencia en la obra de Rabelais. Explica Bajtin: “la muerte alegre no sólo es compatible con una valoración elevada de la vida, sino que es [...] expresión de la fuerza de la vida siempre triunfante de toda muerte” (350). Y agrega: “[e]n la historia posterior de la evolución de la literatura, reviven con gran fuerza esas vecindades en el romanticismo y, posteriormente, en el simbolismo” (350), con lo cual el crítico desliza la posibilidad de comprobar una cadena de resignificaciones de la muerte a lo largo de la historia moderna de la literatura occidental que para nuestra investigación sirven como precedentes estéticos de la obra poética de Pablo de Rokha.

Las semejanzas con el pensamiento de Rabelais, Baudelaire y Nietzsche pueden traducirse en conclusiones propositivas que permitan leer el rango metafísico de la poética derrokhiana en clave política, como un seductor aunque complejo mecanismo estético que propenda a la permanente descompresión del pensamiento ante una realidad que cada día se inclina por lo contrario. Con ello necesariamente se cuestiona la configuración ideológica de la clasificación temática señalada al principio, que distingue entre poesía proclive a lo metafísico y la que ostenta un discurso social, en un campo de batalla estéril donde se intenta acaparar el protagonismo de la lucha por la liberación humana.

Para finalizar, debo señalar que la caudalosa obra de Pablo de Rokha, en donde el tratamiento de la muerte abarca casi la totalidad de su *íter* poético, imposibilita su análisis en un solo artículo académico. Por ello, me he limitado sintéticamente a la primera etapa, dentro de una periodización que se ha hecho canónica para la crítica nacional y extranjera, instaurada por Mario Ferrero en 1967 (un año antes

del suicidio del poeta), ya que es el período en el que se fundan las directrices, analizadas en este escrito, de su poética escatológica. Esta primera etapa (1916-1929) suele calificarse como el periodo de anarquismo existencialista del poeta; la segunda (1930-1950) supone el tránsito hacia un marxismo proletario, y la tercera (1951-1968) teñida por la muerte de su esposa Winétt¹⁷. Desde la perspectiva de mi investigación, las inquietudes metafísicas de la primera etapa se prolongan en la segunda pero combinadas con el compromiso político, rangos que no se excluyen sino que se complementan si recordamos los antecedentes teóricos de una crítica moderna a la escatología cristiana recogidos en el *Nuevo diccionario de teología*, citado al inicio de este trabajo. La teleología salvífica y ortodoxa del cristianismo se ve cuestionada por una escatología intramundana contenida en la poética heterodoxa de Pablo de Rokha y el pensamiento marxista influye, sin duda, en el cambio de la orientación conceptual de la muerte en el poeta. Por último, en la tercera etapa, la muerte de Winétt produce tal impacto en el hablante que el concepto resignificador de la muerte se tambalea, sin caerse y, aunque debilitada, se mantiene la carga vivífica de una muerte evocada dionisiacamente por el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Pablo. “El embrión cósmico de Pablo de Rokha”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 34 (2005): 159-178.
- Araya, Juan Agustín y Molina, Julio. *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*. Santiago: Ediciones Universo, 1917.
- Arteche, Miguel y Cánovas, Rodrigo. *Antología de la poesía religiosa chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus Editores, 1989.
- Balakian, Anna. *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Bernabé, Alberto. *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Caillois, Roger. *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁷ Aunque discutibles, han surgido algunas periodizaciones más recientes como la de Cristian Geisse, en su artículo “Algunos aspectos del posicionamiento de Pablo de Rokha en el campo literario chileno”, que propone simplificar el esquema de Nain Nómez (los tres periodos heredados de Ferrero) y subdividirlos en siete sub-etapas.

- De Rokha, Pablo. *Antología*. Ed. Rita Gnutzmann. Madrid: Visor Ediciones, 2016.
- . *Antología: 1916-1953*. Santiago: Editorial Multitud, 1954.
- . *Antología. Mis grandes poemas*. Santiago: Editorial Nascimento, 1969.
- . *El amigo piedra*. Santiago: Editorial Multitud, 2011.
- . *Epopéya. Antología*. Comp. Carlos Droguett. Santiago: Editorial Lumen, 2019.
- . *Heroísmo sin alegría*. Santiago: Klog Editor, 1927.
- . *Los gemidos*. Santiago: LOM Ediciones, 2015.
- . *U*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.
- De Undurruga, Antonio. *El arte poético de Pablo de Rokha*. Santiago: Editorial Nascimento, 1945. En línea: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:261005>
- Ferrada, Ricardo. “El proyecto teórico y crítico de Pablo de Rokha”. *Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile 99 (2019): 231-252.
- Ferrero, Mario. *Pablo de Rokha. Guerrillero de la poesía*. Santiago: Editorial Universitaria, 1967.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1959.
- Geisse, Cristian. “Algunos aspectos del posicionamiento de Pablo de Rokha en el campo literario chileno”. *Revista de Humanidades Analecta*, 3 (2009): 29-51.
- Gnutzmann, Rita. “Pablo de Rokha: «Raimundo Contreras», una educación sentimental y poética”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 (1997): pp. 461-471.
- Lamberg, Fernando. “Vida y obra de Pablo de Rokha”. *Revista Mapocho*, año 1, N° 1 (1963).
- Martín, Francisco José. *Olvidar a Schopenhauer*. Valencia, España: La Torre del Virrey Editores, 2016.
- Neruda, Pablo. *Para nacer he nacido*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Buenos Aires: Longseller, 2005.
- . *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- . *El viajero y su sombra*. Barcelona: Edicomunicación S.A. editores, 1994
- . *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Madrid: Jorge A. Mestas Ediciones, 2014.
- . *Verdad y mentira*. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2018.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo I*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- . *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*. Santiago: Ediciones Documentas, 1988.
- Parra, Nicanor. “Poetas de la claridad”. *Revista Atenea*, N°380-381 (1958): 45-48.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.
- Tamayo, Juan José (ed.). *Nuevo diccionario de teología*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Villegas, Juan. *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago: Editorial Nascimento, 1980.