

Pablo de Rokha: «Raimundo Contreras», una educación sentimental y poética

«Pero se trabaja exactamente con barro y con sueño... [12] – El canto, como el mundo [19]».

P. de Rokha, *Ecuación*.

«No habrá pellín comparable al Macho Anciano que nos dio el fundamento / del instrumento, sin cuyo furor / lúcido no andan los volcanes, no crecen / portentosos en su turquesa los grandes ríos...»

Gonzalo Rojas, «Pablo de Rokha».

Todavía hoy el poeta chileno Pablo de Rokha (Carlos Díaz Loyola, 1894-1968) es apenas conocido entre los críticos europeos. Perteneciente al «Grupo de 1914» (según historiadores literarios como J. Villegas) junto con V. Huidobro, G. Mistral, P. Prado, A. Cruchaga Santa María y J. Guzmán Cruchaga, quedó eclipsado como todos ellos por la figura de Pablo Neruda, diez años menor que de Rokha. Para entender quién era Pablo de Rokha nada mejor que leer sus autorretratos incluidos en libros como *Heroísmo sin alegría* y *Neruda y yo*. En «El hombre enfrente» del primero leemos:

«Yo me crié comiendo pobreza... pero pobreza arreglada que es la pobreza más pobreza de todas las pobrezas... drama-comedia de los venidos a menos... requerían un idiota decorativo y yo les aporté un poeta desorbitado... enarbolé la audacia del artista cosmogónico... Fui tímido y fui lírico... Primero me agarró, por adentro, la iglesia católica, el Seminario... Entonces y ahora, la literatura, el heroísmo de la literatura... ganándome la vida a patadas, sí, a patadas, vendiendo libros, vendiendo papas, vendiendo mundos a los rotos babosos...» (1927:23-26).

En el ensayo de fe anarquista, «Acercas del mundo», del mismo libro, habla de su propio carácter:

«Rabioso y soberbio, trepidante, lleno de cólera helada - amarga, me río de tristeza y me azoto y me escupo como todos los santos antiguos. Amo y odio la época» (1927:59).

En aquel momento (antes de 1930) todavía proclama la supremacía del individuo sobre la colectividad así como la libertad y la autonomía totales del individuo y de la poesía: «El hombre, como el poema, empieza y termina en sí mismo» (1927:61). Posteriormente, en su ensayo de 1955, *Neruda y yo*, ya convertido al comunismo y al proyecto de componer una «epopeya popular», describe su poesía de la siguiente manera:

«...libro tras libro, penosamente, transformando la peripecia vital en la epopeya social, la congoja de la batalla en la batalla de la congoja, rompiendo los versos acompasados con el contenido nacional, subversivo»¹.

Pero volvamos a los años veinte. Cuando de Rokha compone *Escritura de Raimundo Contreras* en 1929², obra que no será distribuida hasta 1944, ya tenía en su haber otros títulos: *Sátira* (1918), *Los gemidos* (1922), *U* (1926), *Suramérica* (1927) y *Satanás* (1927), aparte de los ensayos recogidos bajo el título *Heroísmo sin alegría* (1927). También sobre estos libros tenemos alguna autoexégesis en *Heroísmo sin alegría*; el propio autor considera *Los gemidos* «Oratoria sin dominio, de ciclones, de volcanes gritando... la borrachera dionisiaca, [...] descontrolada, despernancada, desaforada» (1927:9-10). Reconoce en *Satanás* una obra más lograda, a pesar de la sensibilidad romántica, donde aparece «lo chileno auténtico, lo racial» que trabaja «los subsuelos ético-étnicos» (1927:15). *Suramérica*, «galope axiomático» (1927:17), texto sin límites, sin puntuación, sin párrafos, un mar de palabras que pretende plasmar lo americano, anticipa en lo formal, según el poeta y algunos críticos, *Finnegan's Wake* de Joyce; el autor advierte que está escrito «para los que no requieren escrituras sino abismos,... para los inadaptados, para los agresivos, ... para los indominados».

Dos años más tarde, en *Escritura de Raimundo Contreras*, el desbordamiento escritural se ha dominado, sin que por ello haya disminuido la

¹ En la edición de D. Arenas, *Pablo de Rokha contra Neruda*, 1978:33. Poco antes de su suicidio, en el «Canto del macho anciano», de Rokha se define a sí mismo y a su poesía de esta manera: «Si no fui más que un gran poeta con los brazos quebrados/... soy un guerrero del estilo como destino, apenas,/ un soñador acongojado de haber soñado y estar soñando, un "expósito" y un "apátrida"/ de mi época», en *Antología*, 1992:243. El libro teórico más importante de su época socialista es *Arenga sobre el arte* (1949).

² F. Lamberg, 1963:163; el mismo crítico considera *Escritura* «una de las obras que interpreta mejor a Chile» (ibid.).

vitalidad. Una atenta lectura permite descubrir como tema del texto la vida de un campesino chileno, concretamente del Valle Central del país. Como bien ha observado N. Nómez, Raimundo acumula características de diferentes personajes y tipos: 1. rasgos del propio poeta; 2. rasgos del Rucio Caroca; 3. una abstracción arquetípica del huaso (campesino) chileno³.

A menudo se ha confundido la vanguardia (el «espíritu nuevo» según Apollinaire) exclusivamente con lo «moderno» actual y sus expresiones urbanas y tecnológicas, con el culto a la novedad, el registro del ritmo y del «nervio de un presente en rápida transformación» (cf. S.Yurkievich, 1982:360), eminentemente presentes todavía en *Los gemidos* del propio de Rokha:

«Nacimientos por teléfono, enamorarse radiotelegráficamente, vivir y morir en aeroplano, cien doscientos klmtrs....existir a máquina, el espectáculo [sic] gris de los ángulos, triángulos o polígonos rectangulares, horizontales... casarse por sport.. hacer *réclame*... ir *cinematografiándose*...»;

o en forma de retahíla:

«aúllan los trasatlánticos, las locomotoras, los tranvías horizontales, los dreadnoughts cansados, marinos, lejanos, los hidroplanos, los monoplanos, los biplanos, los aeroplanos, los difusos zepelines macabros, las fábricas, las usinas tentaculares, las rojas cárceles...» (1994:34,41)⁴.

³ N. Nómez, 1988:97. Pienso que el último apóstrofe al hijo en el canto-dedicatoria, «Bandera de luto», se refiere precisamente a la parcial coincidencia autobiográfica con el personaje ficticio: «te consagro *Raimundo*, a quien tú, *Tomás de Rokha*, entristeciste “por los siglos de los siglos”...». Se cita este texto y *Ecuación* según la *Antología. 1916-1953*, 1954:109; los espacios entre palabras siguen los de esta edición. En el tardío poema «Canto del macho anciano» el autor reconoce: «soy pueblo ardiendo,/ entraña de roto y de huaso» (*Antología*, 1992:239).- N.Nómez recuerda a otro crítico que tuvo amistad con de Rokha, Mario Ferrero, quien comprobó el conocimiento del mundo campesino por parte del poeta: «Cuando el cliente era agricultor, [...] la conversación tomaba un cariz profesional. Se hablaba de las siembras, del avanzado proceso de erosión de los terrenos, de la mejor manera de renovar una viña o aprovechar la plantación de hortalizas. Y el comprador se quedaba feliz de conocer a este poeta tan baquiano, con quien se podía hablar, de igual a igual, de los problemas propios de su oficio» (Ferrero, 1967:19). Ferrero también evoca los banquetes post-venta, parecidos a los que encontramos en la poesía del poeta: «El “licor de oro” de Dalcahue, los erizos de Puerto Aguirre, los curantos de Calbuco, la chicha de manzana en Achao o el aguardiente de Curaco de Vélez, todo en un clima de enorme algarabía y gran contentamiento, como diría Rabelais» (1967:20).

⁴ Sorprendentemente, incluso en *Escritura*, dedicado a un arquetipo chileno, aparecen imágenes y comparaciones como «sportsman (112), desenfadado aeroplano de artista (114), teléfono, tranvía, poliedros (115), deportista en entrenamiento (116), automóvil

Pero ello significaría olvidarse de otra dominante, la del vitalismo primitivista y del nacionalismo cultural que reaccionan contra el orden imperante y se propone «recuperar los poderes primigenios, la naturalidad perdida» (Yurkievich, 1982:361) como en los casos de O.de Andrade y su *Manifiesto antropófago* («Tupí or not Tupí») y de Macunaíma de M.de Andrade, las novelas «telúricas» de Güiraldes y Rivera, *El milagro de Anaquillé* de Carpentier, las *Leyendas de Guatemala* de Asturias y la poesía negrista, para mencionar sólo unos pocos ejemplos. Este discurso americano insiste en lo propio, lo autóctono, la energía primordial, a veces en clara oposición a la «decadencia» de Europa, conceptos influidos por el exitoso libro de O. Spengler (1918/1933)⁵. Asimismo, F. Burgos insiste en la apertura de la vanguardia hacia conductas y modelos desconocidos hasta el momento, un nuevo «sentido de totalización sociohistórico a través de la marginalidad, promoviendo lo desconocido, lo desubicado, lo inclasificable» (Burgos, 1991:274). *Escritura de Raimundo Contreras* se integra perfectamente en la misma línea.

El Rucio Caroca aparece con cierta frecuencia en la obra del autor, incluidos la autobiografía *el amigo piedra* (1990)⁶ y el texto dialogado *Genio del pueblo* (1960) en el que el arriero critica con un lenguaje jugoso a Casiano Basualto (Pablo Neruda) como «animal muy bellaco, y conchamadriao» y como un poeta no-chileno: «usté mea tan ajuera de Chile...». Pero veamos su descripción en *el amigo piedra*, título referido al apodo del autor (piedra-rokha) que le dieron sus condiscípulos del Seminario en Talca por ser originario de Licantén, «tierra de hombres de piedra». El autor dedica todo un capítulo de su autobiografía a ese personaje, conocido por el aún niño. El título del capítulo explica el carácter simbólico que atribuye al personaje Contreras: «expresión de los rotos

(119, 130), ametralladora, máquina, electricidad (123), charleston (127). En *Heroísmo sin alegría*, de Rokha rechaza expresamente la novedad superficial, limitada a elementos como el automóvil y el rascacielos; la novedad, según él, la produce exclusivamente una nueva sensibilidad-expresión (1927:39); con ello, tal vez, reacciona directamente al «esprit nouveau» de Apollinaire (conferencia publicada en 1918, cfr. J. Schwartz, 1991:41) y a la «nueva sensibilidad» y «nueva comprensión» introducidas en el manifiesto de *Martín Fierro* por Gironde.

⁵ Recuérdese, además, ensayos como *La raza cósmica* de J.Vasconcelos (1925). El interés «etnográfico» de la vanguardia europea, por ejemplo en el arte africano y estudios antropológicos como *La mentalidad primitiva* (1910) de Lévy-Bruhl pueden haber influido igualmente.

⁶ En la autobiografía editada por N.Nómez, especialista en de Rokha, encontramos también a otros dos personajes casi míticos del autor: su tío-abuelo Don Juan de Dios Alvarado, portavoz con «Raimundo Contreras» de las ideas rokhianas en *Genio del pueblo* (proclama al «roto» como núcleo de lo chileno) y Don Lucho Contardo (1990:60ss.), dueño de aquella posada eternizada en la tonada de *Estilo de masas* (1965).

chilenos» (1990:58ss.). El Rucio, de niño, se crió como «huacho», entre perros, gallinas y cerdos; luego fue peoncito en una hacienda, en la que el capataz lo crió «a puntapiés y a latigazos». Nunca fue a la escuela; más tarde se hizo «ovejero, arriador, carretero, cargador... guitarrista... viñatero, obrero salitrero, minero... destilador de aguardiente y repartidor de vinos y chichas». Hombre «machuno y soberbio», es diestro en el manejo del puñal; ni bajo, ni fornido, tiene ojos de patrón; pecho, gesto y pelo de peón y pies de animal salvaje. De raza mestiza, es burlesco y dicharachero.

Donde más fácilmente se capta su presencia es en el mundo de lo cotidiano-concreto, como en el canto IV, «El descubrimiento de la alegría»; en él el adolescente Raimundo está integrado en el mundo de las cosas materiales, le «sonríen todas las materias» y «Raimundo abraza la vida la monta y le revienta loros de tinta peras de gritos agrícolas». Son las comidas y bebidas, como en aquella gran «Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile», veinte años después, las que expresan la vitalidad y el ser chileno de Raimundo:

«entran las guitarras y un gran chacolí rancagüino llora la cueca llorada del roto choro la llora pero la llora realegremente remolienda de la empanada y la aceituna y el carajo de Raimundo Contreras gritando y cantando como un arrollado picante repuchas la naranjada de invierno que anda mamando el güaina» (pág. 119).

En la descomunal alegría, hermanada con la del admirado Rabelais, no debe faltar el placer sexual:

«diariamente le corresponde la niña cartucha del establo el mate de vino que tiene el vientre agreste... concursos de huasitas se desgarran los potitos de olla o de fruta ño Raimundo empuña la pinga de santo ño Raimundo ño Raimundo ño Raimundo».

Raimundo es generoso: duerme y lame «duraznitos que parecen meloncitos... que parecen montoncitos de miel sobre hojuelas» de todas las huasitas: Rosa; Julieta y María con sus «potos calientes»; Carmen Gómez, la de la «pechuga de diamante»; la rubia Lucía; Rosalía, semejante a una frutilla de julio; la negra Marina y la bruta rabona de la Pancha. En fin, Raimundo representa lo dionisiaco, la fuerza vital que derrama su esperma y fecunda lo femenino, la tierra chilena, que se le abre: «a horas tremendas Chile retumba en los bramidos en las palancas de Raimundo Contreras el bruto».

«Matemática del destino» (XI) celebra al Raimundo «machuno y soberbio» (*el amigo piedra*, 1990:58):

«sí
furioso entusiasmado acapara esperanzas disgregadas gobierna su
barco salvaje tira un grito riéndose... patea la tierra ¡reputas! ¡carajo!...
enderezando la verija como toro oliendo las montañas sudorosas...
puchas el macho remundial de Raimundo puchas el jodido puchas el
niñazo... riña de gallos riña de potros pelea a cuchillo riña de perros
borrachera de asesinos remolienda de ahorcados» (pág. 133).

A lo largo de su obra, Rokha ha mantenido la metáfora del toro para el joven fuerte y dominante, este «macho remundial»⁷; por última vez la volvemos a encontrar en su gran poema «Canto del macho anciano», el canto de cisne del poeta viejo, solitario y derrotado, «solo y vacío, solo y oscuro, solo y remoto, solo y extraño, solo y tremendo, enfrentándome a la certidumbre de hundirme para siempre en las tinieblas»; es en este estado mental y físico de total desolación cuando recuerda al «garañón desenfrenado y atrabiliario» de los veinte años, «toro negro» que tiene todas las mujeres que quiere (*Antología*, 1992:218, 222, 216).

No hace falta insistir en que de Rokha no copia la realidad del mundo campesino (huaso) con Raimundo sino que se trata de una figura engrandecida hasta constituir el mito del chileno rural. Por cierto, dos años antes, en su ensayo *Heroísmo sin alegría*, ya afirmaba que iba «a proclamar, a definir, a inventar LO CHILENO» (1927:54). N. Nómez, en su análisis del personaje, subraya precisamente la ausencia de la crisis histórica que afectaba especialmente a Chile y al campo después del crac de Wall Street (1988:96).

Pero en la historia de Raimundo se integran, además, múltiples experiencias del propio de Rokha, experiencias intelectuales y espirituales, en gran parte ajenas a las que un campesino, sin escuela ni educación, podría haber vivido. Raimundo, en vez de haber nacido «roto» como el Rucio, parece hijo de una familia venida a menos como el propio de Rokha: «ese hueso triste de las familias en copretérito ese hueso triste de la cazuela de la antigua abundancia averiada» (pág. 116; cf. «las aguas burguesas», pág. 111). Raimundo, además, va a la escuela («alegrías de marinero que va a la escuela»), incluso en el mismo lugar de su demiurgo, Talca. Encontramos de paso alguna alusión concreta a sus estudios y lecturas: la filosofía kan-

⁷ No cabe duda acerca del «machismo» de de Rokha: detesta a los homosexuales y en más de una ocasión llama «degenerados» y «maricones» a los existencialistas y poetas románticos (*Arenga*, 1949:86, 139, 156); seguramente se veía a sí mismo en el papel de «gran macho creador», de «lo masculino fecundando lo femenino» y del «semental dador de la victoria a la belleza» (id., 129). Sus grandes fobias, aparte de personas concretas como Neruda, eran a partir de 1930: «el intuicionismo, el misticismo, el idealismo, el existencialismo, la fenomenología, el neovitalismo, el trotskismo, la metafísica en general, el esoterismo y las doctrinas cosmogónicas... la Ética de Kant» (id., 65).

tiana (pág. 118, 122)⁸; tal vez Nietzsche («un Dios asesinado», pág. 122 y en general la cercanía del protagonista al superhombre nietzscheano) y Bergson (pág. 131); con respecto a la literatura sólo se concreta la poesía romántica, objeto de ironía por su contenido y sus rimas («perros aullando...», pág. 134; «niña rubia rima de lluvia de los poetas románticos», pág. 114); pero la metáfora que define al héroe como «barco ebrio» (pág. 115) bien puede aludir al «Bateau ivre» de Rimbaud. Las frecuentes alusiones religiosas deben de referirse a la época de estudiante en el Seminario Conciliar San Pelayo (1906-1911) del que el joven Pablo fue expulsado por ateo. Es este recuerdo religioso el que persigue también a Raimundo: crucifijos que le aúllan, infierno con incienso, diablos pelados... (pág. 110s.). No sorprende que sea en el canto titulado «Jesucristo uva de otoño...» donde la religión se opone a la primera experiencia sexual, sentida ésta como pecado: «el olor de las iglesias» contra el «olor a sexo caliente propiedad velluda y confusa peligrosísima» (pág. 112). Es la época en la que en Raimundo-Rokha, acorralado por «terrores genitales», crece el ateo, aun cuando todavía arrastra la «creencia muerta» y lucha contra el miedo del «dios podrido del triste»⁹. Pero Raimundo no sólo es fuerza desmesurada que goza del alcohol, de las comidas y el sexo, sino también es un desorientado (cf. el capítulo «Los años trágicos» de *el amigo piedra*): quiere «obrar, agarrar, tomar, abrir», acumulación de verbos que pretende expresar el ansia de acción del personaje. Sin poder encontrar su camino, se dispersa en todas las direcciones: «lo arrastra el proyecto lo arrastra el deseo el embudo de la tromba adelantándose y él se persigue persiguiéndose arruinado en las fuerzas superfluas» («Alcohol el miedo y el fuego...»). Pero no sólo es un desorientado en el mundo material, sino también en el espiritual, «gritando ladrando hacia la condición infinita» (pág. 118). El oxímoron, frecuente en de Rokha, expresa la escisión interior y la oscilación: «Estableciendo oscuridades acumuladas estados de éter sonoros ingravidos gozosos... de donde emerge el pobre iluminado de incoherencias» (pág. 112). Es en esta misma época cuando Raimundo aborda la literatura (III); pero dejemos por el momento este tema para abordarlo más adelante.

⁸ Cf., p. 114 «cargado con abismos metafísicos». Siete años antes, en *Los gemidos*, expresa ya su rechazo al intelectualismo-idealismo kantiano: «M. Kant, de Koenisberg (sic), lo divisó a la grupa de su juventud universitaria y terrible, terrible; y Dios le tiene EMPAQUETADO le tiene, le tiene en la maleta idealista para que *ande* jugando por las lluvias eternas de la barba otoñal» (1994:78).

⁹ Cf. *El amigo piedra*: «Vivo, ya, vago y soy bohemio definitivo... Me aburro con empleaditas y mujerzuelas, bebo cuanto puedo... frecuento el prostíbulo de la María Luisa y estallo en sollozos, una noche turbia y sucia de invierno» (1990:99-102). También Raimundo frecuenta los «lenocinios talquinos» y parece que fue en uno de éstos donde la Corina González lo defloró en una orgía descomunal (*Escritura*, pág. 114).

La persona más importante en la vida del poeta, su mujer y poeta Winétt (Luisa Anabalón Sanderson), ocupa bajo el nombre Lucina el canto VII, colocado estratégicamente a la mitad de *Escritura...* (si incluimos el primer canto-dedicatoria). Es Lucina-Winétt, niña y poetisa, la que pone fin a la crisis del desorientado y para ella el poeta crea las imágenes más tiernas, tomadas predominantemente del mundo animal: «soledad de picaflor romántico pero dramático, corpiño de golondrina, garza guagua, pollito de mar, olorosa a madrugadas deshojadas y a tierra bíblica...». Lucina ya no es cualquier mujer sino el centro en el que converge todo, lo antiguo y lo primigenio americano («sonoridad del caucho hermosos loros tristes...», pág. 127). Es ella la que le arranca definitivamente de su juventud, pero también de una multitud de posibilidades no realizadas (cf. «Cruz de lo único»), la Beatrice que lo «conduce alegremente», la que le permite «establecer lo transitorio en lo absoluto». Termina la «historia» de Raimundo en el capítulo XI con el héroe, rodeado de sus hijos e hijas en Santiago de Chile (pág. 134), protegiéndolos contra todos los peligros (pág. 137). En fin, no es difícil reconocer en el texto la «fábula» de un *Bildungsroman*, desde el joven discípulo de Talca hasta el hombre maduro de Santiago, toda una «educación sentimental» y vital. Pero el mismo texto esconde, además, otro tema: el nacimiento de un poeta.

Varios críticos han hecho hincapié en la multitud de «retratos del artista» en la literatura de vanguardia; por ejemplo, A. Hayes considera el tema principal de la narrativa de Arlt la transformación del personaje en narrador (escritor) y la transformación de la vida en una construcción ficticia (1982:74). Vicky Unruh analiza en su libro *Latin American Vanguard*s cinco novelas de cuatro autores de Argentina, México, Perú y Brasil que combinan el «Bildungsroman» (novela de aprendizaje) con el «Künstlerroman» (novela de artista); la crítica prescinde de otros ejemplos, entre los que menciona precisamente *Escritura de Raimundo Contreras* (1994:83). Ya en el canto III el adolescente Raimundo se nos presenta con sus aspiraciones poéticas, esta «locura imaginaria» como reza el título. Encontramos diversas definiciones del poeta y de su poesía a lo largo del texto. En primer lugar se dice de él que es «una gran máquina» que «siembra terrenos a dinamita»; en otro momento se afirma que el poeta se incendia y «esteriliza» el material para producir una «fruta egregia del veneno». Raimundo, por un lado, es humano, condicionado y limitado y, por otro, es «hombre cósmico y álgido», condiciones que le producen desgarramiento entre la realidad y el sueño¹⁰. Sin embargo, son

¹⁰ El poeta afirma en *Heroísmo sin alegría*: «la verdad estética deriva de todo el hombre, de todo hombre y de todo el mundo, no fraccionado, fusionado el hombre con el mundo, el mundo con el hombre en la unidad total de lo intuitivo-expresivo viviente» (1927:29-30).

la vida y la naturaleza mismas las que maduran en él ese poema grande: crea no en contra ni alejado de ellas como el poeta modernista, vacilante o apartado de ambas para poder producir. A la lluvia exterior, Raimundo responde con un «temporal de máquina» (cf. la definición «literato es decir una gran máquina», pág. 116), «un temporal de símbolos», en fin, con poesía (pág. 123) que funde lo imaginario y lo concreto, espíritu y materia, «barro y sueño» como reza la fórmula 12 de *Ecuación*. Es en el canto VIII, después de haber encontrado a su Beatrice-Lucina cuando Contreras se convierte en la misma voz del canto: «es canto canto del canto inamovible». Evoca la definición 4 que ofrece *Ecuación* del poema (escrita en la misma época): «el canto canta, no como el pájaro, sino como el canto del pájaro». En estos ensayos teóricos, de Rokha mantiene aún la definición del poeta romántico como *genio* (fórmula 20) y vate («parece que Contreras [...] oyese diálogos cósmicos», *Escritura*, pág. 129), pero que está ahora imbuido de una fuerza cosmogónica y un dinamismo que no tuvo aquél. Otro ensayo estético de los mismos años, *Heroísmo sin alegría* nos introduce en la fuente de esta fuerza, voluntad y «amoralidad» (es decir: ni moral ni inmoral), a saber, *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. De Rokha rechaza (como el alemán en la época del ensayo) lo apolíneo, equivalente a lo ponderado, lo estático y lo académico y festeja lo dionisiaco, «lo trágico, la máquina alborotada y embravecida», la fuerza dinámica expresada en una serie de gerundios (1927:41). Las borracheras de Raimundo, por lo tanto, no sólo son étlicas sino también poéticas; cuando abraza la vida, come y bebe, *grita* y *canta*, todo ello formará parte de —o ya es— su «Escritura» (cf. el título), porque el poema no es meditación sino «acción, voluntad» (fórmula 3 de *Ecuación*) o, como se lee en *Heroísmo*, es «la captación dinámica del universo» (1927:46). En Raimundo (de Rokha) la poesía deviene «ordenamiento» del caos, integración de lo transitorio en lo absoluto (*Escritura*, pág. 127); es poesía contagiada con todo lo humano («inmundos poemas de santo suciamente humano», pág. 134) de la misma manera que el propio Raimundo se codea con los hombres comunes que lo aplauden como «gallo pueta, güenazo pa la copa». A pesar de ello, el poeta aún no es el cantor épico con función revolucionaria-socialista de la poesía rokhiana posterior, sino el vate (el poeta-visionario de Rimbaud), el genio y también el superhombre:

«oficio de partir piedras con los dientes... calidad de emperador en el desierto y un sentido de desviar los vientos y quebrar los ríos y ponerles el hombro a las estrellas ... ocupación de bandolero y de solitario ocupación del que hiciera murallas y comenzara a botarlas a patadas furiosamente... lo más difícil y lo más inútil y se pusiese a trabajar todos los años de la eternidad destruyendo lo creado» (pág. 137s.),

imagen «soberbia» de un poeta («Dios») «soberbio» que concluye *Escritura de Raimundo Contreras*. Otro poeta posterior, Gonzalo Rojas, admira precisamente esta grandeza:

«fue el primer demolidor del posmodernismo entre nosotros y el progenitor de esta ruralidad y esa elementalidad trascendida, con cierto enfoque primordial y cosmogónico... el gran adelantado en cuanto a registrar el trauma primario de lo natural... él es nuestra levadura primigenia...» (1993:213).

Con respecto al género de *Escritura*, es difícil encasillar el texto en alguno concreto; mientras que N. Nómez habla de un conjunto de «14 poemas» (1988:99; en realidad 13, más un texto-dedicatoria, cada uno con título propio), V. Unruh lo califica de «novela surrealista» (1994:231). De Rokha no constituye ninguna excepción en esta época; es bien sabido que los vanguardistas enfocaban la escritura en el conjunto de las expresiones artísticas; cuestionaban los encasillamientos genéricos y transformaban profundamente formas ya existentes, a la vez que acercaban el arte a la vida y al habla cotidiana. Difícilmente se puede hablar de una «novela» y de los rasgos apuntados por Unruh, el texto rokhiano no cumple el cuarto: no es narración autodiegética. Pero tampoco es claramente poesía, a no ser que la definamos en un sentido amplio, como sugirió el propio autor: «un poema es un poema porque está escrito en un lenguaje de imágenes y metáforas» (en *Epopeya del fuego*, 1995:346). En este caso no cabe ninguna duda de su forma poemática, puesto que el texto se configura mediante la acumulación libérrima de imágenes y metáforas, creadas espontáneamente gracias a estímulos del presente o provocadas por asociaciones con el pasado. Sin embargo, también se trata de un texto narrativo con lenguaje poético: existe un narrador que relata en tercera persona y en tiempo presente la historia de Raimundo; presenta determinados episodios y acciones; expresa su propia opinión («digamos», págs. 114, 130) y cita las voces del protagonista u otras anónimas (págs. 116, 134); incluso puede dirigirse al público-lector y apostrofarlo (págs. 120, 126), pero igualmente adopta el tono de algún personaje cercano a Raimundo o lo incita a actuar («¡sujétalo! Raimundo», pág. 123). Incorpora, además, el lenguaje coloquial tanto en las expresiones de Raimundo y de otros personajes anónimos («¡reputas! ¡carajo!», «huija ¡ah yegua!...», págs. 133, 112; «ah chitas el gallo pueta», pág. 134) como en el propio estilo cuando llama a Corina «cubo de potranca» y habla de «tinaja emputecida, vino de puta, borracho hasta la cachea, pinga, el reputas, en pelotas...». Pero estas palabras no son lo único que acerca el texto («escritura» de Raimundo) al lenguaje hablado y hasta vulgar; hemos

dicho que *Escritura de Raimundo* se basa en la acumulación de imágenes y metáforas, pero por otro lado, no debemos olvidar la importancia de los elementos concretos, «telúricos», que integran el texto dentro del discurso «americano» de la época y que llevó a los escritores «regionalistas» a incluir un vocabulario en sus novelas ¹¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Diego, *Pablo de Rokha contra Neruda*. Buenos Aires. Galerna. 1978.
- Burgos, Fernando (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid. Orígenes. 1986.
- «El vanguardismo narrativo de Vicente Huidobro y Rosamel del Valle: *Tres inmensas novelas y País blanco y negro*» en H. Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*. Frankfurt/M. Vervuert. 1991, 273-285.
- Ferrero, Mario, *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*. Santiago. Sociedad de Escritores de Chile. 1967.
- Hayes, Aden W., *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*. London. Tamesis. 1982.
- Lamberg, Fernando, «Vida y obra de Pablo de Rokha», *Mapocho*, I, 1, 1963, 145-185.
- Nómez, Naín, *Una escritura en movimiento*. Santiago. Documentas. 1988.
- Rojas, Gonzalo, «Versión del 38» en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, ed. de L. Sainz de Medrano. Roma. Bulzoni. 1993, 205-215.
- Rokha, Pablo de, *Antología. 1916-1953*. Santiago. Multitud. 1954.
- Arenga sobre el arte*. Santiago. Multitud. 1949.
- El amigo piedra*, ed. de N. Nómez. Santiago. Pehuén Editores. 1990.
- Antología*, ed. de R. Gnutzmann. Madrid. Visor. 1992.
- Los gemidos*, ed. de N. Nómez. Santiago. LOM Ediciones. 1994.
- Epopéya del fuego. Antología*, ed. de N. Nómez. Santiago. Univ. de Santiago. 1995.
- Neruda y yo*, cf. D. Arenas.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid. Cátedra. 1991.
- Unruh, Vicky, *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley/L.A./London. Univ. of California Press. 1994.
- Yurkievich, Saúl, «Los avatares de la vanguardia», *Revista Iberoamericana*, 118-119, 1982. 351-366.

RITA GNUTZMANN
Universidad del País vasco

¹¹ Existen más de 30 voces chilenas o americanas en el texto. El propio poeta publicó un vocabulario en su antología *Mis grandes poemas* (1968), incluido ahora en la antología publicada por N. Nómez, *Epopéya del fuego* (1995).