

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

CUNY Graduate Center

5-2019

Una enunciación intersticial: la poética del destierro de Carlos de Rokha

Mariana Romo-Carmona

The Graduate Center, City University of New York

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3106

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).

Contact: AcademicWorks@cuny.edu

UNA ENUNCIACION INTERSTICIAL: LA POETICA DEL DESTIERRO DE CARLOS DE
ROKHA

by

MARIANA ROMO-CARMONA

A dissertation submitted to the Graduate Center in Latin American, Iberian, Latino Cultures in
partial fulfillment for the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York

© 2019

MARIANA ROMO-CARMONA

All Rights Reserved

Una enunciación intersticial: la poética del destierro de Carlos de Rokha

by

Mariana Romo-Carmona

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Latin American, Iberian, and Latino Cultures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date

Paul Julian Smith
Chair of Examining Committee

Date

Fernando Degiovanni
Executive Officer

Supervisory Committee:

Dr. Paul Julian Smith

Dr. Fernando Degiovanni

Dr. Carlos Riobó

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

ABSTRACT

Una enunciación intersticial: la poética del destierro de Carlos de Rokha

by

Mariana Romo-Carmona

Advisor: Paul Julian Smith, PhD

The era of the Chilean vanguard, in early twentieth century, is currently experiencing a resurgence of interest and study. In particular, the popular uprisings of 1938 and significant advancement of women in cultural and social terms are pivotal, yet it was also the stage of state-sanctioned repression and violence, and in the ensuing decades, persecution of activists and marginalized individuals. My study of the work of the surrealist poet, Carlos de Rokha (1920-1962), highlights the close relationship in the creation of the literary canon with the definition of a national subjectivity.

With respect to de Rokha's work, I theorize the concept of an interstitial poetics that emerges as a literary enunciation during the Chilean vanguard in a key historical moment, relying principally upon two ideas: Bourdieu's habitus and Deleuze & Guattari's deterritorialization. I advance the metaphor of a minor literature, also proposed by the latter, to the cultural field wherein the interstice opens. The work of Chicana lesbian poet, Gloria Anzaldúa, on the concept of the borderlands as a liminal space, provides the connection to contemporary context for study of an interstitial literary enunciation. The poetry by Carlos de

Rokha is a work of fractured subjectivity, initially aligned with the surrealist esthetic, where the *I* surrenders its territory in an erotic disintegration and transformation of its fluid form. The deRokhian imaginary is characterized by visionary figurations of prophecy, ecstasy and self-annihilation, often associated with undiagnosed schizophrenia, of a poetic voice that projects towards an exile imagined beyond existence and beyond death, aware of the impossibility of living.

My research in the archives of the Fundación de Rokha, in Santiago de Chile, forms the basis for my study of Carlos de Rokha in an original and comprehensive close reading of his work, including some unpublished material, as well as the critical reception to date. In a tradition deeply influenced by its literary canon, Chilean cultural production is a paradox of canons, of national identity and literature of the margins, periodically challenged by a third *other*, as Carlos de Rokha illustrates, constantly fluid and deterritorialized.

Table of Contents

Abstract	iv
Acknowledgments	vi
Introducción	1
Capítulo 1. De Bourdieu y el habitus a la vanguardia chilena: visión de la intersticie	13
Capítulo 2. La desterritorialización y literatura menor: una lectura deleuziana	37
Capítulo 3. La crítica reterritorializada: de historiografía a texto	55
Capítulo 4. Lectura y análisis de la obra de Carlos de Rokha: reterritorialización del yo en el imaginario de visiones surrealistas y pos surrealistas	112
Conclusión. La intersticie de lo inédito	147
Bibliografía	151

Acknowledgments

Todas las disertaciones son el resultado de un largo proceso de estudio y trabajo y, como tal, forman parte de nuestras vidas, la de nuestra familia y comunidades, especialmente la académica que nos rodea durante estos años y nos ve renacer en el proyecto que amamos. Por eso agradezco primero que todo a Paul Julian Smith, mi director de tesis, por su generosa guía y apoyo de esta visión teórica y su confianza en mi capacidad de completar este estudio completamente intersticial.

A toda la facultad del departamento de LAILaC, pero especialmente a los miembros de mi comité de tesis, Fernando Degiovanni, director del programa, y Carlos Riobó, como también a Magdalena Perkowska que formó parte del comité de propuesta de tesis. Le dedico un agradecimiento especial a Carlos Riobó, por el magnífico seminario de tesis y su apoyo desde el mágister en City College hasta ahora. Le agradezco mucho al ex-director, José Del Valle, y a Lía Schwartz por su generosa bienvenida al programa.

A todos mis colegas, pero quiero mencionar con especial cariño a Gabriel Alvarado, Elena Chávez-Goycochea, Sara Córdón, Víctor García, Salvador Gómez, Nancy Ortega y Rebeca Pineda por su entereza y su amena solidaridad. Mil gracias a Lina Rodríguez, asistente de coordinación de nuestro programa.

A mi padre, Juan José Romo por su cariño y su apoyo infinito y por las memorias de Chile en los años '30, que inspiraron mi estudio y mi interés en la maravillosa y extraña vanguardia chilena. A mi hijo, John Christian y mis nietos, Jack y Charlie. Y más que nada a June Chan, mi compañera de vida por 35 años, por su amor y apoyo incondicional de este tardío retorno al estudio.

Agradezco especialmente a Patricia Tagle de Rokha, por su generosidad al compartir los archivos de la Fundación de Rokha y por mostrarme la maleta en que Carlos guardaba sus manuscritos, y a Verónica Tagle de Rokha por compartir conmigo su libro inédito de memorias del clan de Rokha.

Dedico esta disertación a la memoria de mi madre, Adriana María Carmona, por todo su cariño, su ejemplo y su apoyo de mi vocación literaria; a mi hermano, John David por su arte y a mi hermana Claudia Rosa Romo que, como Carlos de Rokha, se nos fue demasiado pronto.

Una enunciación intersticial: la poética del destierro de Carlos de Rokha

Introducción

En 1964, el poeta chileno Enrique Lihn realizó algo notable en la ocasión del memorial del segundo aniversario de la muerte de su amigo, Carlos de Rokha. Fue su gesto de solidaridad y afecto por el amigo caído que lo llevó a presentar un largo ensayo crítico sobre su obra, ya que por entonces, de Rokha era un poeta muy poco conocido. El ensayo resultaría profético, al afirmar su parecer que se debería llevar a cabo un estudio serio de la obra de aquel poeta de la época entre el surrealismo y la generación del '50. Jorge Teillier dio el siguiente paso en 1968, al incluir a de Rokha en la categoría de los poetas de los lares, y fue Gilberto Triviño quien formalizó su crítica en el nuevo siglo, con su prólogo a la segunda edición de *Pavana del gallo y el arlequín*, en 2002.

Pero tal vez más notable sea la mención de Carlos de Rokha entre los escritores mucho más reconocidos que aparecen en la novela de Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (2000), un guiño literario debido, muy probablemente, a la correspondencia entre Bolaño y Enrique Lihn en los años '80, siendo Bolaño el escritor aún desconocido, autoexiliado en Barcelona, y Lihn uno de los principales poetas del medio siglo chileno. De casualidad, el narrador de *Nocturno de Chile*, H. Ibacache, no es otro que un retrato acerbo de José Miguel Ibáñez, sacerdote, poeta e influyente crítico literario, cuya reseña póstuma de *Pavana del gallo y el Arlequín* bajo el pseudónimo de Ignacio Valente confirma mayormente las conclusiones de Lihn, y que discutiremos a fondo en el tercer capítulo.

Por vías inesperadas y a veces hasta extrañas, la obra medio extraviada de Carlos de Rokha, poeta de la fuga y del destierro interno, ha resurgido bajo nuevas consideraciones de lo que fue el medio siglo literario en Chile, a medida que comienza a figurar nuevamente en estudios críticos, particularmente desde un acercamiento historiográfico, el periodo de la vanguardia chilena. A este periodo entre la década del '20 y el año 1938 se le conoce como fundacional en el canon literario, en que los géneros de poesía y narrativa experimentan su mayor desarrollo innovador. Con los levantamientos políticos de 1938, tan heterogéneos como el Frente Popular y el movimiento nacional-socialista, entre otros, se manifiestan en ebullición las nuevas corrientes literarias, como el imaginismo y el surrealismo. No obstante, en los años siguientes a esta época de avances sociales y culturales se manifestará una creciente y conspicua represión estatal, de abusos de derechos humanos, persecución de grupos en resistencia al estado y de individuos marginados. A pesar de la vuelta al régimen autoritario de 1952, los momentos de enorme transcendencia social quedan inscritos en la memoria de la tradición literaria, en paradójica sublevación con la actualidad vivida.

Nacido Carlos Díaz Anabalón, en 1920, hijo mayor de los poetas Pablo de Rokha y Winétt de Rokha, Carlos adoptó el pseudónimo de su padre como apellido y se dedicó desde temprana edad al oficio familiar de la poesía. Pero para Carlos, un joven de afectividad fluida, envuelto en su mundo de visiones, a quien se le diagnosticaría de esquizofrénico con tendencias suicidas, la vocación de poeta también contribuye al aislamiento de su entorno coetáneo. Autodidacta y generalmente adepto a círculos de poetas y artistas mayores, es a ellos a quienes presenta sus poemas y con quienes comparte las noches de tertulia santiaguinas. Como recuerda Braulio Arenas, escribiendo en un café alrededor de 1943, Carlos estaba, “sentado a mi lado y leía este texto mío... con los ojos arrasados por las lágrimas, pues en ese tiempo Carlos se dejaba

dominar muy prestamente por las emociones” (Arenas 1972). Ya sea caminando por la calle Ahumada, una vía principal del centro, leyendo su poesía en voz alta, como recuerda Teófilo Cid (Cid 1962), o jugando, como lo rememora Hernán Valdés, haciendo “monerías a los pasantes, sac[ando] la lengua a las personas correctas” (Valdés 2005), de Rokha deja tras de sí indelebles memorias del poeta loco. Pero también las de un hombre a punto de lanzarse al mar, rescatado por Mahfud Massís, o harapiiento y perdido en el Norte, donde lo salva Julio Tagle (Jofré 2001).

A través de la lectura de la obra derokhiana en vista de la crítica y la memoria hemerográfica, se intenta descubrir lo que fue un momento cultural que permitió tales enunciaciones como la suya y lo que revelan de lo posible en la intersticie de lo político social y cultural: la locura, el dolor psíquico, un eros desplazado, la certeza de la muerte, la depresión tantas veces más dolorosa que la furia, para lo cual no habría espacio, no se reclamaría un espacio existencial que cobrara un sentido expansivo o estable, fijo. La enunciación de esta poesía solo podría ser intersticial y fugaz en las circunstancias artísticas de su entorno social y gracias a las aperturas sociales y políticas que estas abren y permiten. Por lo tanto, llevamos a cabo un estudio de la obra de Carlos de Rokha que se apoya en las teorías de Pierre Bourdieu sobre el habitus, y las de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre la desterritorialización y la literatura menor. Por otra parte, trazamos paralelos y nos apoyamos en las teorías del borde y del intersticio de Gloria Anzaldúa, la pensadora y poeta chicana lesbiana que desarrolla estas posiciones en Estados Unidos, a fines de siglo XX.

Bourdieu define bajo el nombre de habitus al conjunto de esquemas generativos que conforman cómo perciben y cómo actúan los sujetos en su mundo:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles,

estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta... .

(Bourdieu, 1980: 86)

Dentro de esta matriz estructurante tratamos de investigar las circunstancias históricas que contribuyen a la generación del ambiente artístico de la vanguardia y las contribuciones de los artistas como agentes que participan en el espacio social y artístico, pero que a su vez produce enunciaciones que examinamos como un suceso particular. Una intersticie, no un espacio.

Al mismo tiempo y en relación con Bourdieu, indagamos en la teoría de desterritorialización y reterritorialización de Deleuze y Guattari, junto con el concepto de la enunciación de una literatura menor en el momento en que existe una dispersión del Estado. Considerando a la desterritorialización como un proceso de pérdida de territorio humano— subjetivo y político— Deleuze y Guattari se refieren a ella en la visualización de su teoría del rizoma¹, en que existen “líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga que también forma parte del rizoma” (*Mil mesetas* 15). La experiencia de pérdida de territorio se metaforiza en de Rokha en las imágenes de destierro, que son muy fuertes en su obra, y su búsqueda de territorio enunciativo como transformación imagista hacen eco en la descripción deleuziana de “...captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, ... asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro” (16). Se lee aquí la posibilidad de que esa captura de código en la fuga y en la transformación signifiquen una plusvalía para el sujeto y para la voz enunciativa, cuando ésta se reconoce en constante subordinación de su habitus.

¹ El concepto de Deleuze y Guattari que rechaza la lógica binaria (*Mil mesetas* 11).

Las condiciones sociopolíticas de la época vanguardista chilena impactan decididamente la producción literaria, fenómeno que Deleuze y Guattari describen en *Kafka. Hacia una literatura menor*, como una de las condiciones en que se revela la “creación de algo diferente a una literatura de maestros... y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad...” (*Literatura menor* 30). En la discusión de la recepción del imaginario erótico derokhiano, hacemos breve referencia a la teorización de Guy Hocquenghem, discípulo de Deleuze y Guattari, sobre el deseo homosexual.

En tercer lugar, nos ocupamos de la teoría de Anzaldúa en tanto la experiencia de la escritora tercer-mundista y lesbiana en los Estados Unidos, en el momento histórico en que esta literatura comenzaba a obtener agencia, el aumento de valencia deleuziano, y que surgía del mismo modo marginado y “separado de su frágil comunidad”, la comunidad chicana y latina de Estados Unidos. Aunque Anzaldúa desarrolla su teoría en términos del borde—*Borderlands*— el territorio fronterizo con México, su enfoque de la lucha interna de la escritora en los intersticios de su comunidad marginada, nos resulta útil en tanto la expresión de un escritor *otro* y una enunciación *otra*. Anzaldúa trabaja su teoría del borde en el marco de la experiencia espiritual y liminal, lo que coincide con nuestro análisis de la poética derokhiana como experiencia vivida.

Nuestro análisis incluye el aspecto empírico y material. En el 2016 llevamos a cabo la investigación de los materiales de la Fundación de Rokha, en Santiago de Chile, donde se mantienen los originales de la obra de Carlos de Rokha al igual que los textos publicados e inéditos. Dado que la Fundación recopila todos los materiales relacionados con la producción literaria y artística de la familia, grupo que se comenzó a conocer comúnmente como el clan de Rokha, nos fue posible examinar documentos y pinturas de otro modo inaccesibles. Aunque

muchos documentos se encuentran en forma digital en la Biblioteca Nacional digital, memoriachilena.cl, la investigación directa hace posible participar en la red de contacto entre estudiosos y archivistas involucrados en el estudio de la vanguardia y el medio siglo veinte chileno. Sin embargo, precisamente por estar a distancia temporal y experiencial de lo que ocurre en esa época, no contamos con los medios de indagar y discutir a fondo el impacto y las ramificaciones de la obra de de Rokha, la cual llamamos intersticial, por lo que nuestra lectura detallada sólo nos permite analizar críticamente las metaforizaciones y sus significados políticos, en lo que atienen a la realidad subjetiva de Carlos de Rokha. Nos permite, además, el análisis detallado y dialógico con la crítica del momento, tanto como el retorno de la crítica en la última década, algo que no se había realizado anteriormente. La examinación de los papeles derokhianos incluye la lectura de notas en cuadernos en que se hace evidente el oficio poético de forma conciente, en listas de palabras para rimar, organizadas de forma prolija, incluso con instrucciones a sí mismo: “Vocabulario poético (para llenar y sustituir las partes más débiles aún aquellas cuyos variables no signifiquen repeticiones): éxodo, ventana, aerolito, olmos, grumíneas, pirámide” etc. (fotografía nuestra 14/10/2016) Las notas comprueban, a nuestro parecer, que de Rokha ejercía control autorial sobre su producción, al contrario de una escritura enteramente al azar del método surrealista.

A seguir, entonces, se resumen los temas de cada capítulo.

En el primer capítulo, consideramos el habitus de la entrada de una población en vías de modernidad en un proceso político que por primera vez incluye al pueblo, no obstante el control oligárquico, lo cual caracterizará el campo social y cultural de la nación. La represión estatal de la presidencia de Carlos Ibáñez del Campo y el surgimiento de los frentes populares se sucederán en una década de exuberante actividad, en lo que muchos escritores describen como un momento

de ilimitadas posibilidades creativas y de agencia social. En este momento de gran apertura tanto como de represión, se definen nuevas corrientes de expresión artística.

Al ubicar los hitos de la vanguardia chilena dentro del contexto de la vanguardia latinoamericana, delimitada entre 1916-1935 por Hugo Verani en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, vale notar que estas fechas se extienden unos años más en Chile e involucran a diversos sectores. Desde la primera publicación de *Non Serviam* de Vicente Huidobro, en 1914, existe ya el impulso de redefinición de la esfera artística y modernización intelectual, evidente en el creciente número de publicaciones literarias, revistas en su mayoría, algunas publicadas por el mismo Huidobro, como *Musa Joven* y *Azul*. La actividad intelectual pertenece también al esfuerzo liderado por escritores rurales trasladados al centro capitalino. La obra de escritores como Pablo de Rokha (*El folletín del Diablo*, 1920), Gabriela Mistral (*Desolación*, 1922) y Pablo Neruda (*Crepusculario*, 1923), hoy canónica, representa el marco inicial de las corrientes renovadoras constantemente en debate, entre ellas el imaginismo anti-criollista (1925), y el Runrunismo, grupo de poesía colectiva (1928).

Con el grupo conocido como *la Mandrágora* (1938), emerge una iniciativa formal de surrealismo tardío, influenciado directamente por la corriente francesa, pero dedicado a un desafío artístico y político de la realidad nacional explícito en sus publicaciones hasta 1942. La publicación de su revista con posiciones artísticas al estilo de manifiestos y en diálogo con sus escritores y lectores, genera un entorno de contra-cultura de gran actividad y a razón del cual emergen nuevos poetas y resurgen otros. Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa, ya imbricados en conflicto público ideológico con otros poetas, publican la revista *Mandrágora* en un vórtice de actividad intelectual. En el primer número, fechado diciembre de 1938, se comprometen a una batalla estética con la realidad, cuyo “juego” no es

“otra cosa sino la orden imperativa, la adulteración y la masacre de la imaginación, se habrá de aceptar combatir las incluso con las armas que están a su servicio”. En contraste con la decisión conciente de un *combate* con la realidad, la poética de de Rokha representa su experiencia vivida como surrealismo.

En el segundo capítulo presentamos una consideración de la poética de Carlos de Rokha bajo el concepto de desterritorialización de Deleuze y Guattari, ya mencionado. En de Rokha, la constante renuncia del territorio ocupado por su voz lírica se desterritorializa al perder su poder y se reterritorializa en otra forma en un constante devenir. En esta disertación se estudia el cisma de las imágenes del gallo y el arlequín en el imaginario de de Rokha contra la imagen tradicional del gallo chileno, leído como símbolo erótico de masculinidad heteronormativa que apela al arquetipo de la nación independiente. La imagen del arlequín es la respuesta imagista de resistencia, subversión y, por último, aniquilación de la individualidad y del sujeto.

Nuestra lectura de la obra contribuye el concepto de un fenómeno de enunciación intersticial que surge en la multiplicidad de la voz poética nunca fija, representado por la obra de de Rokha, respecto de un campo cultural en un periodo histórico particular. Como el punto en que la vista se fija para crear profundidad en un plano bidimensional, las líneas de fuga del hablante dependen de la perspectiva. El fenómeno intersticial ocurre en la fuga del yo en el momento en que el poeta alcanza la oportunidad de auto-inscripción. Siguiendo a Gloria Anzaldúa en *Borderlands*, 1987, es éste un momento de concurso con la opresión. Pero en ese momento de conciencia existencial de la opresión, en la lectura de María Lugones, Anzaldúa identifica la posibilidad de resistencia (evento que describe como *push back*). En nuestro análisis, la enunciación del poeta deviene reterritorializada en una imagen (se solidifica, se incorpora) y se desterritorializa: existe y deja de existir en el imaginario de de Rokha, que

incluye la identidad erótica/transgresiva y fluida y el auto-exilio (destierro), y el suicidio (eros-tánatos).

Este análisis se inspira además en la figuración de la dispersión que Deleuze y Guattari proponen en su concepto de una literatura menor, pero propone que las enunciaciones intersticiales sólo surgen de las condiciones creadas más allá de la literatura menor, sin jamás reclamar una imperativa política ni lograr un espacio. Aunque la literatura toma el rol enunciativo al producir una colectividad que *puede resultar revolucionaria*; dicha colectividad no constituye un colectivo en el sentido fijo de una comunidad, pero al igual que una comunidad, la literatura menor puede participar en el discurso poético—como sucedió con la Mandrágora y otros grupos de la vanguardia chilena. Las dispersiones permiten intersticios y como poética intersticial, la obra de de Rokha ha tenido y continúa teniendo un impacto en la literatura chilena que merece ser estudiada.

El tercer capítulo lleva a cabo un comentario crítico de los materiales que se han publicado hasta ahora sobre la figura y la obra de Carlos de Rokha. Estos incluyen las reseñas literarias publicadas a lo largo de los años en los periódicos del país, así como los breves artículos que aparecen como anuncios de ediciones en los que también se incluyen comentarios en el espíritu de reseña o de crítica de la obra. Entre los artículos que aparecen como obituarios o como memorias de la vida del poeta, invariablemente se encuentran párrafos en que los autores participan del discurso nacional sobre los méritos de la obra, revelando el interés en la obra derokhiana que se ha mantenido en las décadas después de su muerte. Dado que los aspectos más analíticos de las reseñas literarias no se establecen en la usanza del campo literario chileno hasta fines de siglo, nuestro acercamiento a ciertos textos claves, tales como los de Enrique Lihn (1964) e Ignacio Valente (1967) contribuyen a una prolija lectura del archivo nacional en lo que

atiene a las enunciaciones de voces del otro, constitutivas del campo de literaturas marginadas. Nuestro acercamiento, además, se lleva a cabo en relación dialógica con las consideraciones y reflexiones de escritores chilenos, como Hernán Valdés (2005), que miran hacia el pasado literario anterior a la dictadura, consideraciones analíticas de fuga sobre fuga.

Finalmente, en el cuarto capítulo, llevamos a cabo un nuevo análisis literario de los textos ya editados de Carlos de Rokha, teniendo en cuenta que todavía existen textos no publicados. Hasta la fecha, este es el análisis más completo que existe de su obra. Nos concentramos en los siguientes textos:

Canto profético al primer mundo, 1944. Este breve poemario indica las fechas inclusivas de 1940-1944, consiste en 16 páginas a espacio simple y se divide en tres partes o cantos. Al efectuar una lectura cronológica de las obras editadas comenzando en esta fecha, el *Canto* se muestra como un texto hermético, escrito en prosa, en un estilo declamatorio que no sitúa a la voz hablante hasta el quinto párrafo. En la segunda página, hacia el final, el hablante apela por primera vez a un interlocutor, que desde ese punto será nombrado en segunda persona singular aunque, en su mayor parte, los cantos se dirigen al plural en voz imperativa, utilizando las conjugaciones de vos y vosotros, como estilo tradicional poético. Aunque el texto no ofrece otra guía para su lectura, estos elementos gramaticales se habrían reconocido en esa fecha como el estilo de la poesía de Carlos de Rokha. La acumulación de su producción poética ya había comenzado en 1934, fecha en que el poeta contaba con 14 años y sus poemas, recitados por él o editados en revistas de escasa distribución, se conocían ya entre un círculo de poetas y escritores del entorno vanguardista.

El orden visible, Primer volumen, 1956, recoge su poesía desde 1934 a 1955. Este primer volumen contiene siete poemarios y suma 149 poemas de variada extensión. El estudio del texto

mismo y su organización revelan el desarrollo de la obra en una producción agrupada alrededor de temas sugeridos por los títulos imagistas de cada poemario, como si se tratara de una exposición. El índice anuncia un segundo y tercer volumen, de siete y ocho poemarios respectivamente.

Memorial y llaves, publicación póstuma de 1964, gana el primer premio de poesía de 1961 en Santiago. El libro incluye a modo de introducción las palabras de Enrique Lihn, pronunciadas en el homenaje organizado por la Sociedad de Escritores de Chile (SECH). El texto de Lihn funciona como ensayo sobre la poética de de Rokha, pero también se trata de reflexiones sobre la época de la poesía surrealista y las contribuciones del grupo Mandrágora. Por una parte, el ensayo provee un contexto historiográfico y por otra, contribuye el comienzo de un acercamiento crítico. Las palabras de Lihn constituyen, además, un llamado a la continuación de dicho proceso. La colección de 35 poemas (68 páginas) incluye poemas escritos entre 1947 y 1961, textos escritos antes y después de la publicación de *El orden visible*, muchos de los cuales avanzan en una progresión poética en tanto voz y estilo. El libro lista las dos obras publicadas anteriormente, lo cual contribuye a establecer un archivo de textos en conexión con el récord histórico del autor.

Pavana del gallo y el arlequín, un libro de 86 páginas, contiene 25 poemas que de Rokha seleccionó para participar en el concurso de poesía de los Juegos Literarios “Gabriela Mistral” de 1962, el mismo año de su muerte. Esta selección representa sus últimos poemas, aunque contiene algunos que se reconocen de años anteriores. La Municipalidad de Santiago publica el libro en 1967, otorgándole el primer premio e indicando que los poemas fueron seleccionados por Armando Menedin. Edmundo Herrera estuvo a cargo de la edición. La Editorial de la

Universidad de Concepción publica una segunda edición de *Pavana* en 2002, prologado por Gilberto Triviño.

El orden visible, Segundo volumen , 2011. La composición de esta edición, editada y prologada por Cristián Jofré Zarges, contribuye a la comprensión de la obra en su totalidad e incluye la versión ampliada y reestructurada de *Canto profético al primer mundo*, ahora en cinco cantos, retitulado en 1945 como “Si esta voz en ti se comunica”. En esta colección se incluyen 104 poemas, 25 de los cuales aparecieron antes, algunos en versiones diferentes, en *Memorial y llaves*. Vale notar que la distribución de los poemas en este libro corresponde a siete de los poemarios prometidos en *El orden visible I*, es decir, mientras de Rokha vivía y por lo que se comprueba su participación inicial en la preparación y en el orden de los textos que se incluyeron en el volumen.

Como veremos en los capítulos que siguen, parte del impacto de este estudio es la participación en el discurso académico e historiográfico en lo que atiene a la recuperación de textos y figuras obviados en el canon y la memoria dominantes en Chile. En particular, la lectura de la obra de un poeta como Carlos de Rokha nos permite expandir la visión de lo que fue la literatura de medio siglo, con sus raíces en la vanguardia pero producto del conservatismo y la represión estatal. La contribución de nuestro estudio lleva a cabo una lectura de los textos olvidados y los que se han publicado recientemente en un marco teórico que reinterpreta y recontextualiza el cruce de lo sociopolítico y cultural. Al entablar diálogo con la crítica del pasado y la del presente, este estudio descubre nuevos impactos de la obra en su entorno cultural no reconocidos y, además, demanda el cuestionamiento de los criterios literarios atribuidos a las diversas enunciaciones *otras*, fugaces e intersticiales.

Capítulo 1

De Bourdieu y el habitus a la vanguardia chilena: visión de la intersticie

“...Corría por la sangre de toda la generación que aparecía a la vida un fermento de extraña protesta.

“Íbamos a ser los campeones”. Teófilo Cid, *Hasta Mapocho no más*.

La década del 30 en Chile se ha comenzado a estudiar desde diferentes disciplinas y perspectivas a través del campo literario. Tanto es así que la década se presenta hoy como periodo clave de la modernidad, el portal a una época sorprendente de violentos cambios y avances; es además, un punto de enfoque académico que permite considerar la producción artística del país en vista de las variadas influencias del exterior en el medio santiaguino, especialmente a fines de la década y en los años de la Segunda Guerra Mundial. La producción literaria en todos los géneros—junto con la publicación de las diversas posiciones políticas de escritores en periódicos y revistas—forma parte de un coherente discurso literario que se extiende en las décadas siguientes y se considera fundamental en el canon posmodernista chileno.

Nos fijamos en particular en la corriente del surrealismo, en que sus proponentes en Chile eran con

cientes de representar una posición revolucionaria cuyo alcance se articulaba en términos más abarcadores que el arte puro de estricta definición europea; se trataba de una liberación de la realidad cotidiana. La enunciación literaria de los escritores como Carlos de Rokha, en su mayoría poetas, se debe a las realidades políticas de la década del 30: se conforma a las prácticas políticas de una explosión enunciativa y al mismo tiempo produce el tipo de resistencia cultural a las realidades sociales ya configuradas en la tela misma de las identidades chilenas. La concepción política estatal se liga profundamente a la ideación literaria, su canon fundacional,

que ha buscado sus orígenes en la producción cultural en la poética de nación, comenzando con *La Araucana* (1569), de Ercilla y Zúñiga, la única narrativa colonial que figura *un pueblo*—Arauco—aunque mítico: mientras que el estado se configura en la poética, el canon se conforma en concierto con las disposiciones objetivas del habitus histórico.²

La lectura bourdiana de las posiciones de compromiso artístico, nos da la posibilidad de examinar en un enfoque teórico el impacto histórico y las influencias socioeconómicas dentro del habitus y el campo cultural. Ampliando la definición de habitus de nuestra introducción, en que los “condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*” (Bourdieu1980:86), tenemos que en la relación del mundo “práctico” con el habitus, lo que parece necesario o natural resulta así ya que se aprehende a través de los mismos “esquemas de percepción y de apreciación” (87-8) de ese habitus. Particularmente en la consideración de un periodo de grandes cambios sociales, la relación entre ese mundo práctico y su habitus se torna muy útil y reveladora de las corrientes históricas que lo impactan.

De hecho, Bourdieu define también la relación histórica:

Producto de la historia, el habitus origina prácticas individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el habitus el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. (88-9)

² Alfredo Jocelyn-Holt considera que la historia de la era colonial “es subsidiaria a la poesía”, hasta el siglo XIX, cuando la nación entra en su fase positivista. “Balance historiográfico y una primera aproximación al canon”, en *Balance historiográfico chileno*, p. 39. Luis G. de Mussy, editor. Universidad Finis Terre, 2007.

La relación de las corrientes artísticas en su medio con las definiciones tácitas de la nación chilena resulta ser de suma importancia e interés, precisamente, ya que las reglas y normas a las que se refiere Bourdieu en teoría resuenan claramente en una sociedad en que el determinismo de la clase social es extremadamente fuerte, como lo es en el caso chileno.

Además, para continuar con nuestra exploración del campo cultural, recaemos en la definición bourdiana de la estructura de un campo y en cuáles son las condiciones que se requieren para el funcionamiento de ese campo. Tenemos primero que en el funcionamiento de un campo encontraremos “una lucha” y, si ha de funcionar, se necesita algo “en juego”; ese algo es lo que Bourdieu nombra más tarde como el “capital específico” por el que se lucha: “La estructura del campo es un estado de relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante las luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu 1966:120). Para nuestro objetivo, la terminología de lucha por ese *capital específico* deviene apta, dado que en el caso chileno las corrientes que comienzan durante la vanguardia reúnen a escritores comprometidos no sólo en el arte sino en la política del arte, campo en el cual las consideraciones estéticas de la expresión se verán estrechamente ligadas a las ideologías políticas.

Para trazar una comparación más precisa, en su extensa lectura de Gustave Flaubert, en *The Field of Cultural Production* (1980), Bourdieu identifica a los grupos de artistas durante la segunda mitad del siglo XIX en Francia como los partisanos del arte por el arte, el arte social y el arte burgués, grupos que corresponden con la formación de la figura del artista en el desarrollo cultural chileno, y con el funcionamiento del campo cultural que estudiamos en Chile un siglo

más tarde. En particular, las condiciones del habitus del escritor se basan en el concepto romántico del artista, y de definiciones:

...of the writer and the artist which are entirely recent historical inventions and which, having become constitutive of our cultural universe, appear to us as a given. The invention of the writer and the artist, to which Flaubert himself greatly contributed, is the end result of a collective enterprise which is inseparable from (1) the constitution of an autonomous literary field, independent of or even opposite to the economic field (e.g. bohemian vs. bourgeois), and (2) the constitution of a tactical position within the field (e.g. artist vs. bohemian). (162)

Nos apoyamos en estas definiciones del artista en el campo cultural precisamente debido a que en la vanguardia aquellas *invenciones históricas del escritor y el artista* siguen vigentes. Éstas responden al funcionamiento de su habitus en relación con las condiciones históricas que, a su vez, han producido las expectativas que gobiernan su producción artística. La pugna entre las posiciones tácticas de los y las artistas en el caso chileno, obedece directamente a las reglas tácitas de un habitus definido por la clase social.

La teoría de la práctica de Bourdieu avanza el concepto de que nada sucede fuera de la historia del individuo y del grupo. La historia misma es el habitus, estructurada y a su vez la fuerza que estructura la historia. Las prácticas del habitus (originadas y originadoras), afirma Bourdieu en *El sentido práctico*, “tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo” (89). Como lectura de la época de las vanguardias literarias en Chile, el estudio de las prácticas de su habitus desconstruye y revela las vestimentas de la historia de la nación. Es

una teoría hecha a la medida para una época en que el campo cultural y el político dependen de sus prácticas históricas de cultura y clases sociales.

Para definir esta nueva aproximación proponemos visualizar el funcionamiento espacial de la enunciación intersticial, que difiere de la zona que se visualiza como margen, ya que una zona tiene un área definible. La intersticie no opera como la producción cultural de la periferia, no contiene una forma sustancial en la que se pueda afirmar como territorio, al contrario, no existe espacio, plano, nivel o expansión, sino que ruptura existencial: se trata de la expresión de voces que surgen de las condiciones sociales de la marginación, que participan de las corrientes culturales, contribuyen y alteran el habitus, aunque no tengan, al fin, la fuerza ni el impacto colectivo de una literatura marginada.

Dentro de la corriente surrealista chilena, como hemos apuntado más arriba, la conciencia del margen artístico es lo que impulsa su confrontación con el centro. En *Vanguardia Literaria*, Sergio Vergara apunta que el conocido grupo, Mandrágora, “intenta actualizar los proyectos (genuinos) del Surrealismo europeo en Chile y en ese sentido representa una posición mucho más extrema y excluyente que las vanguardias anteriores” (Vergara 207). El crítico e historiógrafo, Luis de Mussy Roa concuerda con esta definición en *Mandrágora: la raíz de la protesta*, al nombrarlo el “ya más sólido ambiente revolucionario y de efervescencia social que caracterizó de manera radical gran parte de los discursos del momento: ya sea político, literario, electoral, urbanístico, social, económico o estatal en Santiago de Chile entre los años 1935 y 1940” (de Mussy Roa 21). Estos términos superlativos, por lo tanto, como la caracterización de Teófilo Cid en nuestro epígrafe, no son solamente de los escritores y artistas que vivieron la época, sino también los de historiadores hablando desde un presente crítico. De hecho, la voz de Volodia Teitelboim entre ellos resulta hasta sobria, al determinar simplemente que la vanguardia

fue como “un cambio de folio... que generaría un vuelco en el orden económico, político y, desde luego, cultural” (Teitelboim 252)³. Este vuelco también revela la coyuntura del ambiente artístico con la política, muchas veces estimulantes y otras, sitio de la amarga división entre dichas corrientes literarias, afiliadas a ciertas ideologías y sus proponentes, como fue el caso de la llamada *Guerrilla Literaria* entre Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda.

Es posible identificar las propuestas culturales que reflejan las tensiones que teoriza Bourdieu en relación con el campo económico, como fueron las corrientes del arte social (apoyado por el Partido Comunista y el Frente Popular), del arte por el arte (imaginismo, surrealismo) y el arte burgués (el costumbrismo y el teatro nacional). Dichos conceptos se demuestran aptos para caracterizar la época en cuestión en Chile, desde el comienzo de las vanguardias en la primera década del siglo veinte hasta mediados de los ‘60. Tales posiciones demuestran la relacionalidad de oposiciones entre el campo cultural y el económico, entre los poetas de arte comprometido frente a los artistas burgueses y, en cuanto a posiciones tácticas, entre artistas profesionales versus el relativo anarquismo de la posición surrealista. Los y las poetas participan en el campo de producción cultural como creadores de un valor, de la materialidad del objeto al igual que su valor cultural y, como tal, ocupan una posición aparte en el campo de poder como “agente dominado en una posición dominada en la clase dominante” (Bourdieu 164). Ya sea en una u otra posición, la relación es ambivalente. Entre los creadores del arte social o comprometido con el pueblo, situaríamos a la editorial y a la revista *Multitud*, alineada con los intereses del movimiento internacional obrero, que traza un espacio de subjetividad artística e intelectual reconocible; por otra parte estaría la producción popular de Nicomedes Guzmán en la comuna de Quinta Normal, de sello proletario, que representa los

³ Co-editor de la célebre antología poética con Eduardo Anguita en 1935, Teitelboim también fue senador y secretario general del Partido Comunista, escritor y disidente exiliado.

intereses de la clase obrera y el lumpen en la realidad autóctona urbana pero local, no internacional. Ambos comparten el rechazo del estado capitalista, al mismo tiempo que el rechazo de la clase dominante quienes, al fin, resultan ser los compradores de la producción cultural. Al demarcar una posición anti-producción, como la mandragoriana o la runrunista, el/la poeta requiere una base económica burguesa que soporte su vivencia, como fue el caso de Huidobro, entre otros.

Veremos en cierto detalle, entonces, el contexto histórico y político que es el telón de fondo de las producciones culturales vanguardistas. El tercer decenio del siglo XX ha comenzado con la dictadura de cuatro años del General de Ejército, Carlos Ibáñez del Campo, quien pone fin a la previa inestabilidad de dos años, cuyo autoritarismo lo definirá como el *strong man* de la derecha, elegido presidente en 1927. No obstante, esta toma del mando en una elección ha sido parte de los desarrollos políticos que se han visto desde la inepción de la república en 1810, y que han seguido una serie de juntas de gobierno y golpes de estado de corta duración, de unos días hasta varios meses, pero con largos periodos en que las presidencias de cinco años se suceden, interrumpidas sólo por la muerte de un presidente durante su cargo.

La diferencia de la década en cuestión se denota en la participación de la burguesía en el proceso político y cómo se refleja en la nomenclatura del estado en el cruce con la modernidad: un país que hasta los comienzos de siglo se ha mantenido principalmente con el centro urbano en la capital, mientras que la vida en las provincias sigue siendo identificada con lo rural, ha evolucionado en 1930 a albergar la mayor parte de su población en los centros urbanos. Sin embargo, aunque la unificación de un Chile continuo, desde las pampas mineras del norte hasta cruzar la frontera mapuche, es una concepción de nación imaginada, como en la conocida

figuración de Anderson⁴, vale apuntar que la constitución legal de su funcionamiento asiste a la conformación cada vez más sólida de dicha concepción del estado. O sea, esta misma nación imaginada es una base conceptual de la constitución legal del estado que se va solidificando de acuerdo con las disposiciones de su habitus, su campo social.

Hay una serie de elementos de este habitus, componentes de funcionamiento social que también son políticos. La dictadura de Ibáñez desempeña la función de *incorporar* la proyección estatal para la protección de la nación oligarca: en abril de 1927 (aun antes de ser elegido) Ibáñez fusiona el Cuerpo de Gendarmes para las Colonias con las policías fiscales, municipales y de Carabineros. El Cuerpo de Gendarmes combate el bandolerismo y mantiene el carácter militar de la defensa de los colonos en el territorio de Araucanía. Bajo Ibáñez, la fusión de lo militar y lo civil da lugar a la entidad conocida como Carabineros de Chile, en que el cuerpo del sujeto militar y el civil, empleados del estado, existen en el nuevo sujeto de la nación, los carabineros, incorporados a la nación unificada. No es sorprendente que en este decenio, con el respaldo del estado, las fuerzas de Carabineros hayan llevado a cabo persecuciones y masacres de comunistas, campesinos, obreros y militantes indistintamente desde 1931, culminando con la masacre de estudiantes nacional-socialistas⁵ en el edificio del Seguro Obrero en 1938. En diciembre de 1932, a continuación de un golpe de estado, la sucesión de dos juntas de gobierno socialistas y dos presidentes provisorios de la República Socialista, la tercera presidencia de Arturo Alessandri Palma instituye una vez más un modelo dual, con la separación de la Policía de Investigaciones y Carabineros, es decir, “un cuerpo militarizado y otro de carácter civil”⁶.

⁴ Concepto acuñado por Benedict Anderson, de una nación como idea construida por la ciudadanía que se percibe como parte de ese grupo (1983).

⁵ Ver “El Movimiento Nacional Socialista: Nacismo a la chilena”, Mario Sznajder, en *E.I.A.L.*, 1990.

⁶ Inicios de la policía contemporánea (1830-1933), en *Memoria chilena*, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-730.html>.

Sin constatar queda el tácito acuerdo del estado con esta nueva configuración de la Policía de Investigaciones, la cual puede operar clandestinamente mientras que el órgano de orden público, los *carabineros*, constituyen el cuerpo visible que mantiene la estabilidad cívica y protege los intereses de la oligarquía de la sociedad, que dirige los intereses del estado desde el comienzo de la república. Con la instauración del nuevo cuerpo militarizado, el verdadero control del estado pasa al mando militar, sin necesidad de hacer explícita esta relación. La práctica del estado es la represión de la ciudadanía y, dentro de esa práctica, se manifiesta el estado de terror. El sujeto nacional pasa a ser un sujeto en un constante estado de terror⁷, imaginario que se refleja en la protesta popular y en la literaria, caracterizado en la poesía de Mahfud Massís (1944) y en la narrativa de Teófilo Cid (1952), entre otros.

Paradójicamente, con la rápida urbanización surgen interrogantes: ¿cuál es la función pública de la oligarquía? ¿Qué fluidez existe entre las clases sociales? Como apunta Vergara en *Vanguardia literaria*, vemos “el auge de los movimientos sociales en lo nacional, manifiesto en el ascenso de la clase media al poder y la *consecuente superación de los principios de la oligarquía*, que hasta entonces tuvo la dirección del gobierno y el monopolio cultural por derivación” (Vergara 31) (énfasis nuestro). La clase de los héroes nacionales y de los letrados que escribieron la nación, se encuentra en un estado de estasis. Los hijos (y algunas hijas) de la oligarquía estudian en Europa. Se instruyen los pintores, los arquitectos y los poetas. Se entrenan los abogados y se inculcan los políticos sentados a las rodillas de sus padres en el Club de la Unión, pero ha habido un cambio esencial en el rol político de la burguesía y su participación en los intereses del país y en el mercado. La definición de la burguesía en las profesiones técnicas, médicas y jurídicas requiere en gran número la participación de sus hijos, lo cual trae consigo el

⁷ Naturalmente la imagen de estado de terror resuena con el concepto del estado de excepción, de Giorgio Agamben, en que el estado suspende el orden jurídico (2003).

forzado reconocimiento de la clase media baja y su funcionamiento como fuerza laboral del país. Toda la clase letrada de la nación se educa a las faldas y polainas de profesoras y profesores de la clase media baja, capitalinos, provincianos y rurales. El orden cívico se mantiene gracias a la transición de las fuerzas militares a las fuerzas públicas y, por primera vez, en los rostros de los grandes números de los servidores civiles armados (carabineros), trabajadores ferroviarios, albañiles y agricultores, la gran diversidad de las caras indias, mestizas y europeas, se hace evidente. Si estas clases se hacen visibles y no se pueden borrar del servicio de los salones aterciopelados gubernamentales, tampoco se puede borrar de las voces y acentos de provincia, su música, su narrativa, su poesía, productos del traslado rural al urbano que se registran en el campo literario. Pero en una sociedad en resistencia (es decir que se diferencia, se ubica aparte) al estado, a pesar de las posibilidades de agencia artística y de colectividad política que se abren en la marea de la resistencia, no existe un espacio enunciativo más allá de *lo que se puede y no se puede decir*, acuerdo tácito estrechamente vinculado a la clase social en el campo cultural chileno. Este campo, todavía en formación en el temprano siglo XX, no se extiende a la formación de un margen artístico en que los artistas populares puedan expresar su voz. Son los primeros toques de la vanguardia los que permiten el reconocimiento de sus voces en todos los géneros; notablemente en la música, surge la voz y la poética de Violeta Parra.

La cartografía del campo literario chileno también revela una clase dominante, ligada directamente a la oligarquía y al estado. Los editores, que funcionan como directores de publicaciones al comienzo de siglo, son exclusivamente los integrantes de la clase letrada que cuentan con el respaldo institucional de la academia. Estos hombres de letras son los herederos de los intelectuales del siglo anterior que comienzan “de nuevo” en su propio siglo: *La Revista Nueva* se funda en 1900, con un sabor sudamericanista y continuando la predilección chilena por

el carácter híbrido de sus publicaciones, en que se unen las modalidades artísticas y géneros literarios sin marcada separación entre, por ejemplo, la producción plástica y poética de sus contribuyentes. Estas publicaciones, en todo caso, son públicas, y admiten la participación y contribución a través de los sectores económicos; de hecho, para la clase letrada la educación es el elemento que marca los y las participantes de la producción cultural por sobre la etnia, raza o clase social (aunque estos factores no son irrelevantes). Ciertamente, en las reseñas, las mujeres aparecen casi como un punto y coma detrás de los nombres masculinos y la herencia indígena se descubre sólo accidentalmente. La actividad literaria que es parte del discurso nacional se puede apreciar en la tradición de los Juegos Florales que se celebran anualmente, auspiciados por las municipalidades, con estrechos vínculos a las universidades.

Las ediciones sin vínculos institucionales se producen a costo privado y se difunden en los círculos literarios encabezados por figuras de la sociedad capitalina, cuya influencia repercute en las primeras editoriales comerciales (Nascimento, Zig-Zag). El acceso de escritores, consecuentemente, se limita a una de estas dos avenidas, hasta que el surgimiento de la crítica, integrante muy reducido dentro el campo literario, comienza a ejercer mayor influencia. El acceso restringido a la publicación, ciertamente un fenómeno universal en el mundo moderno y que Bourdieu relaciona con la posición subordinada del artista, contribuye a la tensión política, artística y existencial del campo cultural. Sin querer crear una extensa digresión, Hugo Verani observa esta interacción en términos de una bifurcación de la corriente vanguardista, en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, en la coyuntura del arte y los cambios políticos: “Las dos vanguardias, la estética y la política, se articulan con la modernidad en tanto una desarrolla el cuestionamiento estético-ideológico de la cultura burguesa y la otra ataca las premisas éticas, sociales y políticas de la modernidad burguesa” (12). Ciertamente se puede aplicar la descripción

de una vanguardia política en Chile que responde a la presión/opresión dictatorial, pero no se trata de un proceso aparte: la particularidad del canon histórico-literario yace en mantener lo político en la literatura.

Volviendo al espacio y al acceso limitado del reconocimiento literario, la ganadora de los Juegos Florales de 1914 es Gabriela Mistral, con *Los sonetos de la muerte*, cuyo premio pone en relieve todos los aspectos dispares de la concepción del artista en vías de la profesionalización de su carrera. Como mujer fuera del entorno clásico femenino, es decir *queer* y, además como ciudadana representante del mestizaje chileno, ya que pronto, su tema de la educación de los niños indígenas en Chile se revelará indudablemente político, Mistral obtiene la legitimación estatal del concurso literario público. En un próximo paso para la escritora proletaria de provincia, se debe de integrar a la academia, seguido de los cargos diplomáticos de modestos ingresos que le permitirán seguir escribiendo⁸. En el caso de Mistral, sin embargo, su reconocimiento en los Juegos Florales no comienza hasta después de varios años de enseñanza en escuelas rurales, mientras que su carrera diplomática se materializa seguido de su trabajo docente en México, a instancia de José Vasconcelos.

Para Pablo Neruda, poeta hombre, los cargos diplomáticos suceden más temprano, su participación con Pablo de Rokha y Vicente Huidobro y su publicación en las revistas *Juventud* y *Claridad*, fundadas por la Federación de estudiantes de la Universidad de Chile, difunden su obra. Ya en 1927 se le otorga el cargo de cónsul en Rangún y, en 1928, en Ceylán. Junto a los ejemplos de Neruda y Mistral en que ambos, a pesar de ser figuras tan diferentes, siguen carreras dentro de los pasos establecidos, los pasos de Marta Brunet (perteneciente a la clase media de Chillán, como Neruda) los da ella misma sin el apoyo institucional ni social. A pesar de encajar

⁸ Ver *The State and Gabriela Mistral: A Queer Mother for the Nation*, de Licia Fiol-Matta, U. of Minnesota Press, 2002.

con su narrativa en la corriente del criollismo, estilo que disfruta de sólida aceptación por la burguesía, su uso del vernáculo sureño en el diálogo de sus cuentos (cosa que hasta Gabriela Mistral le critica como disonante) y la rebeldía de sus personajes femeninos, no encajan con los temas aceptables de las señoritas de buena familia. El crítico Hernán Díaz Arrieta, “Alone”, cuenta que Brunet le escribe directamente a él y, sin esperar invitación, se dirige a verlo en Santiago con su primera novela. Cuando *Montaña adentro* se publica en 1923, Alone la reseña como prosa “demasiado” áspera, recia y real para una mujer, pero “no aburrida”: de hecho, el crítico admira la fuerza de su narrativa, expresión tácita de estilo masculino (Oyarzún 1997:23). Treinta años más tarde, con motivo de la reedición de la novela, Alone, hace hincapié en que la prosa de Brunet es como se debe escribir, es decir, le otorga la virilidad⁹. Brunet queda identificada como disonante, aunque no disidente del estándar literario, su prosa reducida a segundo plano en la gran literatura canónica por el habitus determinante de lo aceptable o, con relación a otro principio bourdiano, la distinción del buen gusto¹⁰; sin embargo estructurado para permitir la fuga de lo femenino dentro de los límites de la modernidad del siglo XX. Carlos de Rokha juega entre esos límites de la poesía altamente personal y emotiva, empujando más allá de la corriente surrealista en su fuga del yo de un hablante masculino a un destierro de identidad y género.

El aspecto clave principal en la extensión del campo literario, es que las publicaciones de revistas y antologías, institucionales o independientes delimitan el discurso artístico que se lleva a cabo en un espacio social y político. Décadas antes dentro del círculo letrado, el escritor Fernando Santiván, convoca en 1912 en la nueva edición de la revista *Pluma y Lápiz*, una

⁹ “Así se escribe. Con ese nervio, esa fuerza, sin perder tiempo en preparar la tierra, ararla ni cruzarla, regarla ni sembrarla. Ni siquiera contemplándola demasiado tiempo”. Díaz Arrieta, Hernán. “*Montaña adentro*. La querella criollista”. *Zig-Zag*, 1954.

¹⁰ *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, 1984.

antología para difundir las nuevas letras chilenas. Aunque la antología, titulada *Selva lírica*, no se publicaría hasta 1917, la convocatoria surge en un panorama de activa producción cultural. Huidobro, heredero de la agricultura vinícola¹¹, publica su primer libro y edita su primera revista mientras adolescente, *Musa joven*. Le sigue *Azul*, que publica con Pablo de Rokha en 1913, por tres números; junto con la publicación de sus propios textos que difunden el creacionismo en España, funda las revistas *Acción*, el periódico *La Reforma*, la revista *Vital* y más tarde, *Total*; respalda en 1935 la *Antología de la poesía chilena nueva* editada por Anguita y Teitelboim y, su última revista, *Actual*, en 1944. Huidobro produce literatura pero también produce los productos materiales de esa nueva literatura, siendo Huidobro artista, crítico y editor. Del lado institucional, la revista *Claridad*, con Neruda figurando entre sus contribuyentes, produce 135 números, lo opuesto de *Multitud*, fundada por de Rokha y Julio Tagle, que representa el ejemplo más claro del arte comprometido, contando con el apoyo del Partido Comunista durante una breve temporada, a lo largo representando la colaboración de artes plásticas y literatura política¹². El campo cultural, por lo tanto, sistemáticamente se adapta a su habitus y engendra maneras de conducir el quehacer literario. La Vanguardia es la era de los manifiestos, acciones que automáticamente reclaman un espacio, definen un territorio y constatan una enunciación política. Entre las publicaciones que se definen como manifiestos, el primero es *Agú*, en 1920; también se cuentan *Dyonisos*, voz del imaginismo en 1925, *Dínamo*, de Pablo de Rokha y *Ariel*, de Rosamel del Valle, ambos en 1925; en 1928 salen los carteles del grupo dadaísta-runrunista, y también la revista *Letras*, del movimiento imaginista (los prosistas Cruchaga, Reyes, del Solar y otros). Cerrando la década, aparece la revista del grupo La Mandrágora, con sus manifiestos surrealistas

¹¹ Curiosamente, Huidobro sería el ideal aristocrático, uno de los “dueños de fundo”, al que aspira el personaje del crítico Farewell/Alone, famosamente retratado en *Nocturno de Chile*, de Bolaño.

¹² Colaboran con la editorial y su revista, *Multitud*, un grupo diverso de artistas y escritores cuya obra se difunde pero no se conoce hasta más tarde, tales como el poeta Mahfud Massís y el artista Carlos Hermosilla, litógrafo.

y directo desafío de todo y a todos en el entorno literario. Hasta 1943 están fechados 7 números de *Mandrágora*, seguidos de su segunda identidad editorial, la revista *Leitmotiv*, que se publica en 1942 y 1943.

El segundo aspecto es la práctica misma, las interacciones del discurso que van delimitando el campo literario. Hemos señalado ciertos sucesos archivados como mera anécdota con el propósito de resaltar el efecto de dichas interacciones. Dentro de la pregunta clave del desafío al estatu quo está no sólo el porqué se abren los espacios intersticiales, sino en qué momentos, como ocurre con la obra de Carlos de Rokha. Los espacios de debate son temporales pero también obedecen a las posiciones de *agentes dominados* y *agentes dominantes*. Para Marta Brunet, escritora provinciana y completamente desconocida en la capital, el apoyo de Alone en sus reseñas en los periódicos significaba salvar un obstáculo prácticamente impasable. Pero Brunet estaba al tanto del flujo de las corrientes y encuentra entre sus defensores no sólo a Alone, sino que a los integrantes del grupo de Los Diez (1914-1924), grupo de la élite artística y literaria que incluía al pintor Juan Francisco González, el músico y compositor Alfonso Leng, los poetas y escritores Ernesto Guzmán, Augusto D'Halmar y Eduardo Barrios, y el otro influyente crítico literario, Armando Donoso. Los grupos de élites de la sociedad chilena, son los agentes cuya influencia determina el valor del capital cultural producido por los artistas. Para los escritores, principalmente, que de manera paulatina se integran al canon nacional, su propia influencia depende de su posición social y laboral. En el caso de Huidobro, no hay duda que participa en los escalones más altos de la oligarquía del país, sin embargo, Huidobro representa la parte del habitus “que permite innovaciones” (Bourdieu). En la paradójica situación de Gabriela Mistral, su potencia intelectual y su agencia se ven limitadas en alcance e influencia: una vez que su contribución a las letras chilenas se comienza a reconocer, sus cargos

diplomáticos proveen cierta limitada independencia laboral, la cual queda a la merced de la presidencia. La crítica¹³ que Mistral hace de la prosa criollista-naturalista de Brunet, por lo tanto, revela hasta qué punto el habitus del campo literario vanguardista permite el desafío queer en el cruce de las realidades de género, clase, raza y etnia y, por último, la representación de la nación en el campo cultural internacional. La poética mistraliana es particularmente rica en su vocabulario y erudición; pese a reflejar asimismo temas tradicionales en sus inicios, su léxico presenta a un Chile que es una nación moderna y culta. Al contrario, en la ficción de Brunet el lenguaje culto de su narración omnisciente queda yuxtapuesto al dialecto campesino de sus protagonistas pero no en oposición, lo cual tiende a legitimar el habla popular en vez de corregirla.

Lo que se revela, entonces, es la constante tensión de enunciaciones literarias del habitus vanguardista que funciona dentro de la jerarquía social chilena del momento. La producción de materiales en la sociedad moderna significa el poder de cambiar el campo cultural de manera concreta, visible. Este campo es el terreno—el territorio—que al existir en forma material establece un espacio en el campo principal de la nación, controlado por el estado. Los espacios culturales se definen por medio de enunciaciones, ya sean de la élite o burguesas, o estrictamente estéticas o políticas, pero asimismo trazan áreas definibles, dominantes o marginadas—léase subordinadas—que se mantienen en discurso sociopolítico. Un espacio artístico al margen de la expresión dominante, como la Mandrágora, se dibuja debido a la expresión de subjetividades artísticas que no encajan/o que rechazan la visión de la realidad nacional aceptada como normal. Los surrealistas, ya sean narradores como Juan Emar o Rosamel del Valle, o los adeptos del grupo la Mandrágora, en su mayoría poetas, trazan una plataforma

¹³ Mistral llama a la prosa de Brunet, “dialectismo desenfrenado” y “la horrible jerga chileno-rural”, citado por Kemy Oyarzún en el prólogo a *Montaña adentro*, Editorial Universitaria de Santiago, 1997:154-5.

artística—digamos el manifiesto como *artist statement*— en sí un programa artístico de redefinir la realidad nacional y, sin duda, un acto de consciencia política: Los textos de Teófilo Cid, miembro fundador de la Mandrágora, pertenecen a una categoría de texto híbrido, entre no ficción y sátira o, mejor dicho, ensayo de estilo novelístico sobre el terrorismo del estado chileno y la presidencia-dictadura. La literatura del margen conforma y existe en un espacio, ya sea una figuración imaginada o en una zona de consciencia, un plano o una expansión artística que se definirá en algún momento como territorio político.

Una enunciación intersticial como la de Carlos de Rokha, todo lo contrario, no emerge en una forma sustancial en la que se pueda afirmar como territorio, no existe en un espacio, plano o extensión sino que en una ruptura existencial que es producto de la tensión artística en un evento temporal, como la apertura que se da a raíz de los sismos de actividad política y artística contra la represión estatal, al estilo de las “poblaciones callampas” de los “sin casa”, apunta Gabriel Salazar, “que marchaba sobre el filo de la ley, pisoteando el derecho de propiedad y desafiando el principio de autoridad” (Salazar 2012:38). La resistencia como expresión artística en el estado de tensión productiva, de intentar producir el arte que solidifica el impulso artístico, es la energía que finalmente produce la posibilidad de auto-inscripción en un texto literario capaz de desafiar, momentáneamente, la imposición de una realidad social y nacional que no permite la existencia de un sujeto queer, un sujeto otro, dado que éste no se reconoce donde no existe una enunciación política como la que veremos en Anzaldúa más abajo. Este es el estado en que se produce una enunciación como la de Carlos de Rokha, no sólo intersticial—sin territorio— sino que fugaz, tal vez imperceptible aun en un margen artístico como el surrealista que desaparecería en la dura década de la posguerra europea, con la vuelta a la dictadura chilena de 1952, con Ibáñez.

La intervención de Carlos de Rokha, comenzando en 1936, se percibe como la temprana enunciación en la vena surrealista de uno de tantos poetas, pero en quien se reconocen un lirismo y estilo particulares e innovadores, en los poemas que circulan en círculos poéticos y en alguna publicación de reducida circulación. Más adelante, la recepción de ese público lector se mantiene a la espera de la producción de un corpus sólido que permita una relación con la subjetividad de su hablante, fenómeno que no llega a ocurrir ni a satisfacer las expectativas del entorno artístico. Para de Rokha, adepto del grupo Mandrágora y, desde muy joven lector y seguidor asiduo del surrealismo francés, la apuesta por la transformación de la realidad del proyecto vanguardista, constatado por acciones, publicaciones y manifiestos, refleja los temas del imaginario onírico de su poética y facilita su participación en el discurso surrealista chileno, mas no como pronunciamiento artístico individual, como Huidobro anteriormente o, en su propia generación, el joven Jorge Cáceres. En la poesía de Carlos de Rokha, su identificación con la modalidad surrealista (y con la poesía) viene de su compromiso como poeta vidente, constituye una línea de fuga, un deslice en el idioma y una transformación del yo que provee un escape de la razón y el significado. El imaginario de su poética gravita alrededor de tal escape alternando como “viaje” y como “destierro”, culminando en las imágenes de destrucción del sujeto, el imaginario de una consciencia al borde del desquicio, la cual se proyecta hacia la imposibilidad existencial. Sin embargo, la apelación surrealista de la obra facilita su identificación con un género literario que surge como fenómeno específico en el campo cultural ya descrito, en que las varias corrientes disidentes forman el campo de literatura marginal en su colectividad y operan en la periferia artística alternativa. Sin embargo, la poética derokhiana no se sitúa en una colectividad política, como poesía *otra*, poesía queer, tampoco como poesía nihilista; no reclama un territorio

identitario de sensibilidad, por lo que resulta difícil nombrarla como marginal o marginada: se propone aquí a cambio, una *enunciación intersticial*.

Este concepto de un fenómeno artístico-literario, la intersticie, propone una configuración de desarrollo en la obra de de Rokha, que procede de la falta de un plano de expresión, de la falta de territorio. La carencia misma de su territorio existencial es la que, en su tensión artística, lo impulsa a crear un territorio, un plano de existencia. Para de Rokha, este plano es el exilio, un exilio que es asimismo una intersticie y que se desterritorializa en el momento que se forma; es este un exilio interno dado que es imposible, que solamente se puede manifestar en el texto como un imaginario de no-existencia, de existencia negada, de existencia suicida. Esta ideación tiene mucho en común con las pensadoras de fines del siglo XX, por lo que retornamos a la obra de Gloria Anzaldúa, cuyo concepto del borde-frontera es un espacio poético liminal pero que, al ser un concepto que precede la incorporación de comunidades políticas de lesbianas latinas activistas, Anzaldúa define como un plano de experiencia en que no se es reconocida por la sociedad dominante y, por lo tanto, no se puede responder a la opresión. Este lugar de experiencia es para Anzaldúa, la tierra del borde, de la frontera.

En *Borderlands/La Frontera*, de 1987, Anzaldúa describe cómo la nueva mestiza habita el lugar entre mundos, el puente o, Nepantla, haciendo referencia al Nuevo Aztlán, "... 'alien' in the dominant culture, the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self. Petrified, she can't respond, her face caught between *los intersticios*, the spaces between the different worlds she inhabits" (20) (énfasis nuestro). La imagen del puente, por tanto que sirve de conexión, también es un lugar inestable, que carece de territorio. Para Anzaldúa, la inestabilidad es lo normalizado de su existencia y, como escritora, lo reclama: "Living in a state of psychic

unrest, in a Borderland, is what makes poets write and artists create” (73)¹⁴. En nuestro análisis ubicamos a la escritora mestiza en la época anterior al movimiento literario que comienza a formularse en una comunidad que la incluye, a fines de los años 60, cuando las diversas comunidades latinas de los Estados Unidos toman conciencia de identificarse con el movimiento de derechos civiles, liderado en la población negra y representado por escritores negros, como James Baldwin. Aunque el nuevo campo literario comienza a producir literatura de autores chicanos y puertorriqueños, son estos escritores casi exclusivamente hombres. La literatura latina de protesta y testimonial presenta además una homogeneidad heterosexual, cuando no intencionadamente homofóbica, por lo tanto, el inicio de nuevas literaturas que hablan desde el margen establecen asimismo un panorama marcadamente opresivo hacia subjetividades subordinadas. La imagen de Anzaldúa que metaforiza el rostro de la escritora aplastada contra dicha represión, sin poder moverse o responder, conceptualiza la violencia, la misoginia y la homofobia en función material contra el cuerpo—al escribir “her face caught en los intersticios” el texto de Anzaldúa le da nombre al efecto de la represión y, no obstante, visualizamos la posibilidad de fuga en un ambiente poroso, intersticial. Al trazar aquí, entonces, una comparación con los momentos de ruptura en el panorama chileno, avanzamos el concepto de un territorio intersticial que reterritorializa y permite la creación de una literatura menor mientras el estado está en dispersión, es decir, en el marco deleuziano, territorios conquistados para crear un espacio desde donde hablar, márgenes temporales, intersticios literarios como rupturas momentáneas.

¹⁴ Anzaldúa nombra este lugar entre mundos- el borde de México con Estados Unidos y la existencia del sujeto queer de color en constante tensión con la sociedad heterosexual. Su texto fue una reivindicación de la presencia de la Chicana, la mujer de color queer, *la Latina lesbian*, sujeto de tantos nombres e identidades cuya contribución y significado había sido sistemáticamente excluida de la historia del siglo XX tardío.

En su comentario sobre la obra de Anzaldúa, María Lugones¹⁵ interpreta el pasaje anterior como el temor de quedarse atrapada o de ser abandonada por su comunidad, “[t]he fear of being caught in the *intersticios*, or the fear of being abandoned by *La Raza*” (Anzaldúa 33), interpretación con la cual diferimos. A nuestro parecer, Anzaldúa utiliza la violencia de la imagen en su conceptualización del estado existencial entre dos mundos en que la mestiza vive y lucha sin ser reconocida y es en ese estado existencial, la frontera, *las Borderlands*, en que se inscribe su ser en su poética. Al ser capaz de vivir en las Borderlands con la ambivalencia de ser y no ser, la mestiza es capaz de una enunciación intersticial (que más adelante, en el caso de las lesbianas latinas, cobrará territorio y agencia). En un alto en esta discusión, la intersticie también representa la desterritorialización deleuziana de un constante devenir, un estado existencial y anti-binomial, si se quiere. No obstante, el comentario de Lugones descubre un aporte clave, la consciencia de ser oprimida que revela la posibilidad de resistir. Para Lugones, la consciencia mestiza de Anzaldúa, “is born from this interplay between oppression and resistance” (Lugones 31); de hecho, Anzaldúa nombra el estado de *psychic unrest*, elemento que impulsa la creatividad de la mestiza, del artista queer. Para Anzaldúa, es la tensión entre energía bloqueada y energía liberada: “The painful periods of confusion that I suffer from are symptomatic of a larger creative process: cultural shifts. The stress of living with cultural ambiguity both compels me to write and blocks me” (Anzaldúa 74). En el caso de de Rokha visto como artista queer, la convergencia de tensiones que se unen en su producto artístico mantienen en equilibrio los confines de una persona poética que abre posibilidades enunciativas, pero no por ello definen un

¹⁵ María Lugones, “On *Borderlands/La Frontera*: An Interpretive Essay”. *Hypatia*, vol. 7, no. 4, 1992.

territorio. La persona poética existe al escribir y al comunicar su poesía, siempre al borde de su exilio interno¹⁶.

La auto-inscripción de una subjetividad en fuga en un texto no deja huella o, si la deja, no es en un texto que encaja cómodamente en el campo cultural (es, hasta cierto punto, un texto ilegítimo o ilegítimo o léase, también, ilegible). El texto intersticial se enuncia tanto contra el estado como las vestimentas del habitus que excluyen cualquier “extravagancia” fuera de su constitución (Bourdieu en *Critique* 56), no obstante la expresión intersticial no depende de una corriente cultural sino que del efecto que aquella corriente produce: permite intersticios y depende de ellas. Entre otras, las lecturas de Luis G. de Mussy (2001) y de Cristian Warnken (1993) de la influencia mandragoriana en la corriente surrealista señalan la particularidad de un grupo tan marginal que evoca respuestas y ecos más allá de su medio y su época. En sus manifiestos, vale repetir, que al rechazar no sólo la vigencia del estado, también rechazan cualquier expresión poética burguesa adherente a la realidad nacional, ya sea en la satírica querrela contra la poética de Neruda o en su profundo compromiso con la libertad “...como único dominante poético” (*Mandrágora* #1). Al situarse y establecer un margen literario de directo desafío al campo literario dominante, estas intervenciones auspician y fomentan las insólitas enunciaciones intersticiales, como las de de Rokha.

Aunque parezca disímil, el trazo entre la poética de de Rokha y la de Anzaldúa nos permite considerar el estado psíquico de dos artistas que escriben en un espacio inexistente e inhabitable. El destierro de Carlos de Rokha sólo existe gracias a la percepción de su mundo entre la cordura y la locura, que no deja de ser perceptible en su propio cuerpo como el dolor

¹⁶ La descripción que Teófilo Cid hace de Carlos de Rokha, amigo íntimo, dos meses después de su muerte, revela una especial comprensión de aquella persona: “Desde aquellos tiempos de la ‘Mandrágora’, lejanos y queridos, ay, tuvo el espíritu como poblado de solicitudes fantasmales”. *La Sociedad*, 1962:5).

emocional de su existencia. La existencia fronteriza de Anzaldúa tampoco existe excepto en la corporalización que su poética construye con los elementos del borde entre México y Estados Unidos, en que la identidad chicana y la identidad lésbica reclaman una intersticie. Ambas enunciaciones existen solamente en el momento de su inscripción y ambas son rechazadas e ilegítimadas. A de Rokha se le considerará un poeta imperfecto, fallido, como veremos en sus reseñas, pero no creará un espacio poético reconocible. La obra de Anzaldúa se reconocerá como concepto útil en los estudios académicos latinos, después de su muerte, llegando a formar parte de un espacio político colectivo. Su enunciación intersticial cobra territorio al fin, mientras que la enunciación de de Rokha desaparece en la *intersticialidad*.

Visualizamos entonces que la propiedad de la intersticie enunciativa es la de cerrarse. Al cierre de las vanguardias, durante la década de la guerra en Europa y de los refugiados de guerra, la década del 40 en Chile inicia el retorno a un conservatismo soterrado que se alimenta de las incertidumbres de la época. En la obra de Carlos de Rokha es posible apreciar los ropajes estéticos que definen la época, como el surrealismo que surge a fines de la vanguardia, mas, como hemos dicho, no estamos frente al impacto colectivo, como el de poetas y narradores cuyo compromiso es con el discurso vigente. Por cierto, durante las protestas de 1950 contra González Videla, Carlos termina detenido en la cárcel por distribuir propaganda del Partido Comunista, pero rara vez entra la narrativa política directamente en su texto. Al leer este libro en las épocas subsiguientes, lo leemos junto con el contexto histórico que lo envuelve, considerando el impacto afectivo en quienes lo escuchan, un impacto tan variado como cada interioridad que lo recibe. En cada poema Carlos entrega su psiquis abollada. Su corazón hinchado de dicha. Su desesperación después de una noche fría en que se ha vuelto loco. Pero existe además el efecto de otra expresión del autor, la sombra del editor consciente de su propia obra que intenta

recopilar sus manuscritos y disponerlos en un orden que refleje fielmente su desarrollo cronológico y artístico. Es la parte de sí mismo que intenta, a veces sobriamente y otras, con gran prisa y desesperación, recuperar los pasos de una vida accidentada, hallar las hojas sueltas que ha dejado en el pasado, volviendo a habitar la juventud de su voz poética para incorporarlas a su colección de poemarios, los cuales se propone organizar en una obra de varios volúmenes. Esa voz se hace presente en los textos en que la voz del hablante apela al lector/a desde su interioridad fracturada, cuando se proyecta en una fuga del yo hacia el destierro y sus figuraciones trascienden los límites de cuerpo y género.

Capítulo 2

La desterritorialización y literatura menor: una lectura deleuziana

¿Me visteis a mí clamar de éxtasis y del adiós del hijo pródigo?
Mi pueblo celebra la noche llevando una lámpara a la playa, un gallo de fuego
a los suburbios.

Pero ¿tendréis arena mágica para esta sed que adentro de mí siento como
imperioso llamado a una heredad distinta?

Carlos de Rokha, “Domicilio en las tinieblas”, 1946.

En el capítulo anterior hemos contextualizado la enunciación poética de Carlos de Rokha dentro de las condiciones históricas que han producido el habitus desde la vanguardia a las corrientes artísticas que comienzan a definir la poética del medio siglo. Visto desde la teoría de Bourdieu que definen el habitus en relación con el campo cultural, proponemos que, dentro de las estructuraciones del habitus, también se crean las condiciones precisas que permiten una cierta apertura. En este capítulo comenzamos a relacionar el funcionamiento del habitus y las percepciones que lo generan con las condiciones políticas de un estado en dispersión, de acuerdo con Deleuze y Guattari en *Kafka. Hacia una literatura menor* (1975), y el estudio de una enunciación poética que se fuga y se desterritorializa, en el contexto de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980).

La obra que es objeto de este estudio tiene la particularidad de ser poco conocida por un gran número de lectores/as, pero de ser leída intensamente por el pequeño colectivo para quienes comunica una poética distintamente personal, en tanto es un texto que, en su innovación, altera la producción poética de su entorno y resulta de innegable valor literario. No obstante, el texto se sugiere a veces como borroso, no nítido, casi perdido en los contextos del largo y borrascoso siglo XX. Existe además entre sus lectores un sentido de que la lectura misma es un acto de

reconstrucción—sin duda de deconstrucción—de una obra marginal, con lo que provoca una práctica de lectura activa al indagar en su escritura, de reterritorializar lo desterritorializado y de rescate del texto mismo como objeto material. Con esto, constatamos aquí un acercamiento de posibilidades rizomáticas, en el espíritu deleuziano, primero a su escritura en el sentido de una enunciación poética mutable, seguido de una consideración de la obra intersticial de de Rokha que emerge de los márgenes de un campo cultural.

En la introducción a *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari hacen un recuento de los conceptos teóricos—y sus conceptualizaciones metafóricas e imagistas— a los cuales retornarán una y otra vez. Entre ellos, el libro es el objeto material de mayor enfoque, y la desterritorialización el concepto que enmarca el resto de las ideas que se discuten a lo largo de los capítulos; además, es la idea que encierra en sí misma la posición (si es que podemos identificar una posición singular) desde la cual los autores interpelan la realidad global a fines de siglo XX, en 1993. Al final de esta sección, *Rizoma*, tenemos la siguiente afirmación: "Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor" (27). No es por casualidad que esta disertación se guíe por el deconstruccionismo deleuziano, dado que tratamos la lectura de una obra en diálogo constante con su mundo, cuestionando la realidad nacional, y la intención de incorporar (erigir un cuerpo en relación con) la subjetividad de su autor.

La desterritorialización, enmarcando la visión de Deleuze y Guattari del capitalismo y la globalización, se puede definir como el principio de la ruptura asignificante, la interrupción de la organización política y social que reconocemos como realidad, cuando experimenta cortes, segmentaridades, que separan o atraviesan las líneas prácticas y las líneas afectivas que constituyen esa realidad. Nos referiremos principalmente a la fuga que sugiere el texto, visto

como escape subjetivo por las *líneas de fuga*. Deleuze y Guattari teorizan en *Mil mesetas* cómo experimentamos nuestras vidas, refiriéndose a la manera en que “[i]ndividuos o grupos estamos atravesados por líneas... Líneas que nos componen” pero que en última instancia “no quieren decir nada. Es un asunto de cartografía” (206-7). Con este objeto nos interesa considerar la desterritorialización precisamente de esa manera, visualmente, en los puntos de fuga en el horizonte que dirigen la vista para crear la ilusión de perspectiva, que se desplaza y se reconstituye (reterritorializa), para ver la fuga en el territorio del campo cultural como respuesta expresiva y creativa a las tensiones que operan en el campo. Visto de otra manera, esta es la interacción del habitus bajo dichas tensiones y disposiciones. No hay una contradicción entre las teorías de desterritorialización y habitus en este acercamiento, sino que una concordancia teórica en la que se avanza la conceptualización de la intersticie enunciativa.

Como telón de fondo, contemplamos la corriente literaria vigente en el periodo estudiado. Con sus manifiestos, el surrealismo es uno de los programas dentro de las corrientes innovadoras que establecen un desafío al campo cultural dominante—es una máquina surrealista que mantiene abierto un campo marginal que a su vez, influye en las décadas siguientes. Pero los surrealistas de la vanguardia chilena, autores como Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa, no hablan necesariamente desde su posición marginal en dirección al centro, sino que creen en la posibilidad de crear otros centros, de descentrar el centro, provocando y reterritorializando desterritorializaciones. La obra de Carlos de Rokha irrumpe en un horizonte que se dibuja en los confines del margen donde su texto produce un efecto en la corriente surrealista, la altera. Su texto se inscribe en la corriente literaria nombrada surrealismo, corriente que influye en la narrativa de la década del 40 y la poética que se renueva en la década siguiente. Mantenemos que la obra de este poeta altera el programa surrealista precisamente porque abre el discurso de

otredad, una alteridad, como veremos, en su enunciación cuyo erotismo surge sublimado y desterritorializado, no obstante desarregla el imaginario poético que se ha compartimentado como normativo al proyectar el deseo homosexual. Dicha proyección del deseo homosexual, nos dice Guy Hocquenghem en *Homosexual Desire*, “contains a complex knot of dread and desire” (Hocquenghem 1972: 50). El imaginario poético derokhiano proyecta el deseo fuera de la normatividad, en un panorama siempre mutable de imágenes sado-masoquistas, alucinantes y surrealistas, y también en figuraciones de deseo que trascienden el género, en las que el yo nunca es fijo y se escapa de una conjugación consistente, desincorporándose y volviéndose a integrar. El impacto de este imaginario, que contiene ese ‘nudo’ de *temor* y *deseo* como dice Hocquenghem, es un fuerte elemento de la poesía derokhiana que no se ha examinado en una lectura detallada, en sí posiblemente como reacción reacia a tocar el tema y la incomodidad (y deseo) que ocasiona. Continúa Hocquenghem, “if the homosexual phantasy is more obscene than any other and at the same time more exciting... arousing mixed feelings of horror and desire, then the reason must be that for us twentieth century westerners there is a close connection between desire and homosexuality” (50). A nuestro parecer esta propuesta directa de conexión entre temor y deseo sostiene consistentemente el tenor y la evasión de las reseñas a través de los años, como veremos en el siguiente capítulo..

El texto de de Rokha, siendo parte de la edición de varios libros, resulta ser además un texto fuera de su tiempo, leído pero olvidado, prácticamente extraviado y paulatinamente recuperado, por lo que obtiene una figuración y lectura mutables. Como libro, a pesar de que la subjetividad que representa es la de un hablante que rechaza tanto definición como ubicación, sigue significando su materialidad en el proceso de lectura¹⁷, en el constante devenir del hablante

¹⁷ Para Deleuze y Guattari, “[u]n libro no tiene objeto ni sujeto”; “...es inatribuible”; pero existen su materialidad, sus fechas, sus “territorialidades”, todo lo cual “constituye un agenciamiento”. (*Mil mesetas*

en su voz poética. El rechazo de la definición, además, significa una imposibilidad de inscripción en un territorio que se pierde en cuanto aquel yo movedizo se manifiesta, a razón de lo cual se auto-señala en la experiencia particular del destierro, y en que el des-terrado reclama (territorializa) y entrega su vida, la tierra misma en que su ser se afirma. La desterritorialización en de Rokha es inmanente en el concepto del destierro como pérdida, desahucio de territorio y una des-incorporación. Sin embargo, este desahucio es un devenir en otra forma, retomando la conceptualización deleuziana, en que ocurre la transformación de una orquídea en la imagen de una avispa con el objeto de atraer la avispa en su polinización, es decir que la orquídea deviene un calco de una *imagen* de avispa, “pero la avispa se reterritorializa en esa imagen” (15). Para de Rokha, el destierro de su yo es una reterritorialización y una reincorporación. Además, este movimiento es el pulso del erotismo de este devenir: el ritmo de ser y no ser constituyen las imágenes deleuzianas de la polinización. Del mismo modo, el ceder territorio se puede considerar en de Rokha parte de su expresión erótica que al mismo tiempo es su capitulación en las ideaciones de la muerte. Eros y Tánatos habitan su imaginario en este intercambio, en la imagen de su yo representado por la figura de un arlequín, que se reconceptualiza/reincorpora en la figura del gallo¹⁸, un elemento que en su poesía contiene la expresión de masculinidad chilena. Por lo tanto bien podemos decir que en la expresión del yo desterrado están las ideaciones de subyugación y de empoderamiento sexual, tanto como la concepción e incorporación, finalmente parto, nacimiento, entrega homoerótica del ser que deviene de nuevo arlequín.

Al irrumpir en este horizonte nos es posible considerar una línea de fuga desde este punto intersticial hacia el plano del margen que se ha creado en el campo literario dominante, el

10-11) El proceso de lectura, entonces, es uno de subjetivación y objetivación, la territorialización y desterritorialización que es inevitable en nuestro mundo binomial.

¹⁸ Sin detenernos demasiado antes de la lectura detallada en el cuarto capítulo, “el gallo de fuego” del epígrafe es la imagen extática de la voz poética que reaparece antes de su transformación, atendiendo al “imperioso llamado a una heredad distinta” (de Rokha 1946).

surrealismo. La propuesta surrealista desde su inicio, es completamente anti-estado, es movimiento contra estado fijo, forma libre contra la formación nacional que las corrientes del criollismo y el imaginismo intentan incorporar. En un paréntesis, consideremos que el creacionismo de Huidobro, a comienzos de siglo, quiebra el poema como quiebra la idea de Dios-nación, sin embargo, para la impronta surrealista el creacionismo ya parece artificial en su conformación y, por lo tanto, rechaza la influencia de Huidobro como parte del canon normativo.

Sin embargo, toda forma recibida de poesía o narrativa se desarrolla hacia una normatividad, ya que cualquier expresión artística en el momento que se nombra, remite a la búsqueda de un equilibrio (metafísico). Se podría decir *estado de equilibrio*, sin embargo, el equilibrio no es, no puede ser estado, como en la imagen de la transformación de la orquídea en la avispa: no puede quedar estática, por lo que es una desterritorialización, entregando territorio y retomándolo desde otra perspectiva y otra posición, lo que pone en paralelo el uso de las imágenes. El traspaso de poder entre ambas figuraciones sugiere que en una lectura, la consciencia no da un paso hasta posarse en otro plano, digamos—este es el equilibrio que practica la experiencia de existir—el concepto de caminar es apto para describirla, ya que el acto de caminar no requiere completa consciencia de que los pasos pasan por el vacío al transferir el peso de un punto a otro, sin embargo, es allí donde se ocasiona el equilibrio inmanente que permite la locomoción. El transferir de la energía en el movimiento, como en la enunciación poética, no se puede realizar hasta estar segura de la posición siguiente donde se ha de apoyar el paso, el siguiente territorio de existencia. Para una enunciación sin referente canónico, la expresión desde el intersticio debe transformar y constatar el yo en una fuga performativa: establece significado y se descentra, se des-establece. Las líneas de fuga— *lignes de fuite*— pensadas en francés o en castellano, son los trazos imaginarios que propone la artista en su tela

para representar la perspectiva. Pero en inglés, la perspectiva se observa desde el primer plano hacia un punto en el horizonte que la vista no puede seguir— el *vanishing point*—el punto que se desaparece o en el que ocurre la desaparición, la fuga. Entonces tenemos líneas que se desaparecen, *vanishing lines*, que también pueden entenderse como *lines of flight*, líneas de fuga.

En de Rokha, la estética del texto es dialógica y, como tal, quiebra la estética de la lectura pasiva. Tenemos una conversación, un concurso expresado entre el ir y venir desde la enunciación al punto de desaparición. El hablante invoca y declara a una corte de oyentes, lectores u oyentes indefinidos, a quienes entrega todo el poder y el control sobre su ser. Un ejemplo clásico aparece en el Segundo Canto de *Si esta voz en ti se comunica*, en el cual pregunta, “Mas ¿qué quieres que haga con mi espada de abejas? ¿Y mi secreta torre de libélulas?/ ¡Venid, venid hasta silenciarme en horcas sobre el barro! (*Orden II* 31). Sus interpelaciones entablan una relación en que el diálogo sirve de completa entrega aunque sólo sea en el momento de la performance del poema ya que en el mundo (*fuera del texto*, de manera no derrideana) no hay referencia para encontrar la respuesta al pulso erótico de sus preguntas. El objeto final del hablante es llegar a ser, liberar su cuerpo de los confines proscritos por el estado, la opresión física, material, de la expresión de dolor constatada en el libro/texto, que es también la opresión de su existencia otra, fuera del margen. La paradoja de la enunciación intersticial es el deseo de consumación de su dolor como transformación de su experiencia en los pasos de fuga, entre orquídea y avispa, en que el alcance del equilibrio es a un tiempo dolor y liberación.

Desde el comienzo de esta teorización sobre la poética derokhiana en referencia a *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari, hemos desarrollado una meditación más profunda sobre el significado del concepto deleuziano de agenciamiento (*agencement*) (11). Desde la idea de un fenómeno de líneas y velocidades pero también, de ruptura o interrupción de líneas y de eventos

se intuye un agencement como un intento de atribuir causas y efectos con el objeto de leer una vida o leer un texto. Citamos nuevamente para reiterar: “Un libro es precisamente un agenciamiento de este tipo, y como tal inatribuible. Un libro es una multiplicidad. Pero todavía no sabemos muy bien que significa lo múltiple cuando cesa de ser atribuido... Un agenciamiento maquínico está orientado hacia los estratos, que sin duda lo convierten en una especie de organismo...” (11). Desde aquí consideramos los procesos de lectura en que adjudicamos cuerpo (sin órganos) y significado a la multiplicidad representada por el libro-texto, porque en la subjetividad de los lectores existe nuestra propia creación de la imagen del poeta, la orquídea, que para reproducirse, para consumir la lectura, ejecuta su transformación, equilibrándose en el vacío, para obtener un calco de la avispa. Nuestra lectura es en sí la creación de un cuerpo. Un cuerpo otro, como en el caso de de Rokha, hecho de jirones subjetivos de consciencia de ser. Esta posibilidad, como lo hemos discutido en el capítulo 1, se presenta en la definición de “intersticio” enmarcado por Gloria Anzaldúa en *Borderlands*, el plano de experiencia no reconocida en que no se puede responder, “... her face caught between los *intersticios*, the spaces between the different worlds she inhabits” (20). El espacio entre los mundos que habita la nueva mestiza, el puente o Nepantla, inestable y transitorio, es un espacio liminal, “a state of psychic unrest” (73). Y es este estado de inquietud psíquica lo que mejor caracteriza la poética de de Rokha, como se verá al profundizar el análisis, ya que un ente no reconocido no se puede inscribir en su propio texto.

Resulta útil, entonces, retomar el concepto de colectividad en la vigencia de la obra derokhiana que se ha formalizado mediante el habitus que la ha producido y que, a su vez, rige el funcionamiento social en que se ha estructurado. La obra derokhiana, por lo tanto, forma parte de la marginalidad artística de la época en la corriente contra-cultura, en cuyo panorama existen las

condiciones de constante *dispersión* (nuestro énfasis) identificadas por Deleuze y Guattari en *Literatura menor* (1975), en que la literatura "...es la encargada de ...esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria" (30). La imagen de dispersión resulta clave, ya que sugiere un conjunto de condiciones en que la dispersión podría ocurrir y permitir la ruptura. En la consideración de la teoría anzaldúana, María Lugones, en su ensayo "On Borderlands", se enfoca en cómo imagina Anzaldúa los estados en que la individualidad es reprimida, notando que en ese estado de su ser en que puede percibir los límites, puede asimismo resistir, empujar contra ellos: "...she can also push back" (Lugones 32).

La idea de empujar como resistencia tiene que ver con el modo de producción cultural al igual que con el discurso mismo de esa producción. Gloria Anzaldúa, en *Borderlands*, propone el borde como un lugar de último recurso, el único lugar donde le es posible la expresión y la comunicación. Para Anzaldúa y para aquellas escritoras minoritarias en Estados Unidos a fines de siglo XX, como activistas, la expresión misma es sinónima con el acto de vivir y es de este mismo modo que consideramos en tanto la expresión poética de Carlos de Rokha. El enunciador de su poética vive a través de ella. Ese lugar de intersticio que Anzaldúa identifica, por lo tanto, es un lugar entre la vida y la muerte.

En el cuerpo-libro y el cuerpo-poeta, por lo tanto, el libro y el poeta representan una entrada desde la lectura a los momentos de ruptura en que emergen enunciaciones como ésta, que ya hemos discutido en la primera parte, como en el texto de Anzaldúa. Si consideramos que en el conjunto de hábitos sociales y la situación política de la época vanguardista, que fue en sí una interrupción, una intersticie que causa la descentración, para Deleuze y Guattari se ha creado un estado en dispersión, a lo que llegaremos más adelante. La nueva manera de mirar como resultado de los experimentos artísticos y los desplazamientos políticos, es parte de lo que vemos

como habitus, las condiciones sociales que impulsan la historia y desarrollos de la sociedad chilena hasta otro momento de cambio en que otro tipo de ruptura ocurre, de acuerdo con las disposiciones sociales, pero al mismo tiempo, en respuesta a las reglas que restringen la expresión artística y literaria.

El movimiento que se expresa en respuesta a la tensión y la presión de una sociedad que se define constantemente permite un escape, una línea de fuga que provoca una desterritorialización. Al recorrer el panorama social en que se cruzan las líneas existenciales del avenir y el devenir, la desterritorialización es parte del habitus, y este habitus se forma como parte del proceso de devenir. Dado que en un campo cultural siempre habrá un empuje y un desplazamiento, el poder cultural va a definir quiénes son los verdaderos artistas y cómo y cuándo van pasando de moda las corrientes artísticas, cuáles representan la realidad nacional y cuáles ya no: cada corriente experimental desplaza a la anterior, creando nuevos espacios como raza, género o clase social, que, como hemos mencionado anteriormente dentro del marco bourdiano del campo cultural en relación con el habitus, continuará generando esos espacios. Tal vez la singularidad de la consciencia de nuestra época actual hace posibles la desterritorialización y reterritorialización en la lectura de momentos y espacios en que se llega a una innovación. Un estudio desde el punto de vista de una intersticie demuestra que los textos del campo cultural dominante no revelan cuáles fueron las expresiones artísticas que nunca llegaron a oírse, de hecho, es a través de los estudios de las corrientes marginadas de esta época, que se puede vislumbrar estratos más profundos de la producción literaria.

A continuación, nos dirigimos a los procesos de escribir e inscribir, de entrar en la escritura como un intento de producción y reproducción existencial, apoyándonos en la figuración teórica deleuziana de un constante movimiento de transformación. El acto de escribir

es un acto de cristalización del ser, un intento de crear un presente—*el presente*—de reducir el momento de consciencia en el acto de escribir a un presente fijo, inmutable, a la eternidad. En la obra derokhiana, el efecto paradójico del sujeto que constantemente se desplaza del yo, es la imposibilidad de fijar el instante poético.

El acto de escribir se lleva a cabo, se produce, debido a toda la vida que llevamos ya vivida. Es una respuesta al estado de consciencia, al hábito de vivir que se desarrolla en el acto constante de ser consciente. Todo el pulso de vivir—el impulso a vivir—se genera en lo ya vivido y se estructura *de novo* para seguir viviendo, para permanecer vivo. Y, sin embargo, no hay movimiento en el vivir, sólo hay un presente que se manifiesta estático, fijo, muerto en el instante que somos conscientes, en que hay consciencia, sin embargo el acto de escribir está vivo, en constante equilibrio.

Al pensar en la lectura de un libro, *leer* requiere el haber escrito. Leer necesita el pasado creado en cada presente que se estructura y se escribe, y en el que nos inscribimos. Para ello se escriben la nación, el canon, el habitus y la historia de la nación. El acto de lectura es el acto continuo de recordar, de repetir el acto de recuperar la memoria de ser, que es un acto de desafiar la memoria estática del Estado. Pero dado que leer y escribir equivalen, ambas acciones son un intento de vivir. Al leer lo escrito ponemos en marcha la existencia en el siguiente momento, revivimos el acto de recuperar el pasado y nos impulsamos a leer el futuro, por lo tanto, al concluir un libro, la lectura de un libro es tanto una muerte como escribirlo; dejar de leer es una sensación de ya no tener más vida. El hábito es continuar, volver a entrar en ese presente que se pone en marcha con cada lectura.

Al leer tanto como al escribir hay un intento de inscripción, de contener el presente, el leer arroja la consciencia dentro del texto y lo acompaña, se reúne con el texto, lo habita, lo

revive mientras está sucediendo la lectura. Suceder significa *lo siguiente*, lo que sigue, habitar el presente empujando al su-ceso. Suceder significa tanto un evento espontáneo como el evento que sigue, que le *sucede*. El suceder es el venir y el devenir, mantener el presente de un suceso en otro, pero al mismo tiempo no puede continuar siendo un presente porque siempre será el futuro. El presente no se puede contener.

Para de Rokha, como hemos visto, en el texto hay una entrega del ser, un compromiso que es además, un intento de sujetar el suceso, de escribirlo y de sujetarlo con la lectura. Sus versos se estructuran en una serie de preguntas y respuestas en que esa entrega es su fin, una sublimación del deseo de la absorción de su ser y su total dispersión para alcanzar su integración¹⁹. Al fin, es el su-icidio el que ocurre, en el sentido etimológico de auto eliminación, el que acontece. El su, del sujeto, del su-jetar— el devenir que finalmente se lleva a cabo—se termina. He ahí la fuga de la palabra, de la enunciación derokhiana, la fuga del texto va hacia el horizonte en el punto en que desaparece: el vanishing point es el suicidio tanto como el escape, la desterritorialización tanto como la reterritorialización en un nuevo territorio, el territorio del destierro.

Pero el hablante es también un espejo que se autorefleja, un libro que se lee a sí mismo, y que es dos sujetos en la primera persona plural (penetrándonos) que permite su penetración para acabarse, para desincorporarse. En ese fin quedará una resonancia de su lectura en los ecos de su inscripción, la cual continuará en la fuga, en la dispersión. El dejar de leer y volver al mundo es salir de la subjetividad construida por el acto de leer—tanto como de escribir—por lo tanto, el sujeto hablante de de Rokha aplaza el momento de su muerte al escribir, al trazar sus líneas de fuga.

¹⁹ Ver “Perdición del duelo”, en *El orden visible. Volumen II*, p. 54.

Con todo, la fuga del sujeto es imposible. Dejar de leer/escribir es vivir. Vivir es morir. Todas las lecturas acaban. Todos los libros acaban, sin embargo se inscriben como objetos materiales aunque se fuguen de la consciencia, una vez leídos, por medio de la alteración de la consciencia provocada por la lectura. Es el *afterglow*. Por lo tanto, en esta lectura se intenta una consciencia activa de que lo que se lee es lo que se escribe en un libro, volviéndose a leer y volviéndose a escribir, como el movimiento entre avispa y orquídea, gallo y arlequín, es decir, una constante desterritorialización y reterritorialización. Como otras lecturas anteriores de la obra derokhiana, este es un intento de leer desde dentro, mientras que solamente se puede realizar una lectura desde fuera. Toda lectura profunda es una reinscripción.

Finalmente, leer un libro es también un vivir en el deseo, consumir y consumir, amar—habitar una máquina deleuziana de amor—leer es consumir, satisfacer el deseo en el acto de consumir que va a llegar a su fin una vez que se haya consumido—es, en fin, un acto erótico de mantener la vida y un nuevo enfrentamiento con la muerte—pero a pesar de la finitud de la naturaleza, un libro puede ser infinito porque se puede volver a leer, volver a devenir el presente y cada lectura es presenciar el pasado del tiempo y la creación del futuro. La consciencia de estar leyendo es una muerte de cada vuelo que sentimos en el abandono de leer, por lo tanto queremos tanto leer como dejar de leer.

Desde este punto teórico de una conceptualización de la lectura y la escritura como movimiento deleuziano, trazamos la conexión que hemos mencionado más arriba a *Literatura menor* (1975). En esta obra, Deleuze y Guattari emprenden una teorización que se enfoca en una situación sociopolítica, como lo fue el proscenio de la vida y la obra de Franz Kafka. El argumento se localiza en la situación de represión estatal en Praga, donde el escritor escribe su obra en alemán, no su lengua materna, el checo, sino la lengua de dominación en el campo

literario, controlado por el estado y la cultura dominante en casi igual medida. Como cuestión de su habitus, Kafka como judío queda doblemente dominado, es un artista dominado en una nación que no es nación, que no tiene estado, y al mismo tiempo de que debe escribir en alemán y no en checo, su propia cultura etnoreligiosa representada por el yíddish, como lengua materna, también es dominada. Para Deleuze y Guattari el texto de Kafka, tales como los relatos *El castillo*, *La metamorfosis* o *El proceso*, no pueden significar de manera más clara una narrativa escrita con una consciencia subjetiva de la opresión, por lo cual mantienen que Kafka, “no plantea el problema de la expresión de una manera abstracta universal, sino en relación con las literaturas llamadas menores: por ejemplo, la literatura judía en Varsovia o en Praga” (28). Pero también se observa que estos relatos ejercen una expresión de super-realidad y que perfectamente encajan en la definición de fuga de consciencia y de ser. Es una desterritorialización que ocurre en la represión del estado y es una reterritorialización que efectúa el escritor al escribir en alemán, cambiando los signos al utilizarlos desde su perspectiva menor dentro de la cultura dominante.

Nos interesa la definición de Deleuze y Guattari en tanto las condiciones sociales y políticas: “Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo político de enunciación” (*Literatura menor* 31). En su discusión afirman primeramente que “no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (28). Segundo, tenemos que “en ellas, todo es político” (29), todo lo opuesto de un habitus dominante en que la problemática individual se subsume en lo universal. La literatura menor, entonces, “es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (29), como ocurre con el programa surrealista de la Mandrágora, que nace a fines de la era vanguardista en Chile, proclamando un espacio político en su

cuestionamiento de la realidad nacional (de Mussy Roa 24). Finalmente, el tercer principio subrayado por Deleuze y Guattari en *Literatura menor*, es el valor colectivo que adquiere la enunciación, “que ya no es la enunciación de tal o cual ‘maestro’” en el campo cultural dominante, sino que de una vida pública en un estado en dispersión, donde la literatura ha tomado el cargo de expresar esa consciencia colectiva (30). De hecho, como hemos visto en el primer capítulo, las corrientes literarias que surgen en pos de la influencia de los maestros se constituyen por voces que aportan su nueva visión en un ambiente colectivo y político, logrando formar un nuevo margen artístico. Dentro de nuestro esquema, la obra del maestro ocupa un espacio que tiene área, tiene superficie, es un territorio de inscripción y además, tiene la profundidad del habitus del que participa. En el campo cultural, la obra que ha llegado a formar el canon ha sido estructurada por las estructuras estatales que definen la subjetividad nacional en el momento histórico, lo que sucede paulatinamente con la obra de Huidobro, de Rokha, Neruda y eventualmente, Mistral, quienes contribuyen sus propias dispersiones, sus propias líneas de fuga. La obra de literatura menor gana una dimensionalidad marginal contingente en las condiciones revolucionarias señaladas por Deleuze y Guattari (31), por lo que afirmamos que estos sucesos que reestructura el campo cultural, comienzan a definir el margen en el momento de tratar de alcanzar el presente, para inscribir una voz en el campo literario, en la consciencia actual de la nación.

No obstante, no pretendemos sugerir que todo proceso poético sigue un camino previsible e incontestable; precisamente, Pablo de Rokha es el poeta proletario, impertérito popular, cuya hipermasculinidad jamás encajará en los límites del canon, como no encajarán y quedarán sin resolver las implicaciones de la voz y la figura queer mistralianas. Su tránsito del margen al centro será siempre mutable y precario, por lo tanto reversible. Instructivo resulta, entonces,

considerar el corolario de Deleuze y Guattari de que a ciertas literaturas no se les puede calificar de menor:

...sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)... [e]scribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto. (31)

Así se puede fácilmente calificar la poesía de Mahfud Massís, quien escribe como chileno de ascendencia libanesa y palestina: “Maldito mi linaje de perro, mi sombría estirpe de soñador,/ el humo cadavérico de mis imágenes,/ ...agrandando el hoyo del alma (*Elegía bajo la tierra* 1955: 8). Su yo poético maldice su linaje en este poema, como en otros declama su figura de negro y de esclavo, cuyas tierras ha perdido, Palestina y también, Chile. Sin embargo sigue “agrandando el hoyo del alma” sin cambiar su lenguaje; de hecho, Massís amplía la poética chilena con su herencia árabe.

La intersticie irrumpe, entonces, en el campo más allá del margen siempre perdiendo o entregando su territorio, por lo que citamos otras voces poéticas, como la de Massís, la de Mistral, trazando líneas en este análisis a la resonancia de voces posteriores cuya obra se desarrolla en instancias claves intersticiales. Tal es el caso de las figuraciones teóricas de Gloria Anzaldúa, cuya obra poética forma parte hoy de los estudios académicos escritos en inglés que abordan raza, clase, sexualidad, género y clase en el campo de *Latinx Studies* en Estados Unidos. Este es el caso de Carlos de Rokha quien, aunque no escribe en una lengua que no le pertenece, diríase que en realidad no pertenece a su literatura y es solamente, a través de la consideración crítica que comienza con Lihn, que apreciamos su impacto en ella. Escribe en español, pero como sujeto otro la significación del lenguaje dominante está tan lejos de sí mismo como lo

estaría otro idioma. Este castellano chileno, de mediados de siglo XX, es parte de un campo cultural ya cerrado y adverso a la experimentación lingüística del creacionismo y el surrealismo, enunciaciones ya codificadas que no incluyen la otredad de la enunciación derokhiana. Por lo tanto, su obra emerge puramente en un momento intersticial, en una circunstancia intersticialmente existencial.

Al solidificar una subjetividad para el autor, tratamos de detener el des-armar (*disassembling*) el texto contra el tiempo. Nuestra lectura ordena el texto en un aura que se expande infinitamente donde el significado, el sentido dependerá de la renovación de nuestra comprensión de la organización sintáctica de los poemas. Además, existe siempre el lejano eco del poema desde dentro, el cual no se puede leer mas se presiente y para de Rokha, la consciencia de sus ecos es parte de su poética. En los planos superpuestos de significado, en que hay un diálogo con la enunciación que fue producida en el momento intersticial histórico, la voz declama (de-clama), se desprende de su significado y se estrella en el poema.

Si es posible leer esta obra como una enunciación en busca de liberación, se comprende que en este estrellamiento el poema deja de existir en esa forma, ya que, para mantener un significado más fijo, más legible o gobernable, se necesita una incorporación de entes o entidades otras, de afectividad similar a la de la voz del hablante para leer en unísono el sentido del poema. Este concepto puramente teórico resulta útil al considerar la construcción de comunidad política de lesbianas latinas, a lo cual nos hemos referido antes.

El intento, una vez consciente, de una enunciación intersticial unida a un margen comunitario, definido por una identidad política, es de forjar un tejido (tal vez rizomático) de contigüidad que será necesaria en la creación de espacios de apoyo, o espacios reterritorializados. En el establecimiento de comunidad en el contexto de literaturas marginadas,

ha habido una aproximación de las interacciones críticas de textos en una sociedad dominante (*mainstream*), como lo fue el trabajo crítico de Anzaldúa a comienzo de la década de los '80, quien, junto con Cherríe Moraga, editó la antología *This Bridge Called my Back*²⁰, que resuena con las figuraciones político-teóricas de Anzaldúa en tanto el espacio liminal del puente. Puede que las complicadas visualizaciones de dichas construcciones teóricas sean imposibles en el sentido práctico, sin embargo, se perciben intelectualmente entre comunidades lesbianas, transgénero y gay, queer, a través de eventos culturales y publicaciones académicas, de modos que nunca antes habían existido (o, habían sido imaginados).

El establecimiento temporario de un margen de territorios políticos, como en Deleuze y Guattari, que son nomádicos y no fijos, produce una satisfacción del deseo, ya que le habremos dado forma, superficie o planicie. Un suceso, un evento todavía más improbable de energía erótica inmanente de suficiente poder para resistir codificación dominante, una fuga hacia el punto de desaparición, de extinción y resurgimiento en una consumación.

Massís, el “heresiarca” palestino; Mistral, mestiza lesbiana y madre desterrada de la nación; y Carlos de Rokha, esquizofrénico de incierta sexualidad, suman sus voces en fuga desde sus varias desterritorializaciones que son también reterritorializaciones en el destierro. De la marginación a la inclusión en el canon hay siempre movimiento, fuga; no toda obra marginada obtiene territorio. La lectura de lo *otro* continuará mutable e incierta, enunciaciones intersticiales que se escucharán por momentos, siendo a veces imperceptibles.

²⁰ Ver *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. Persephone Press: 1981. Gloria Anzaldúa and Moraga, Cherríe, editors.

Capítulo 3 La crítica reterritorializada: de historiografía a texto

“Era, así, el poeta irremediable, el poeta sin salvación, condenado desde la partida. Terrible, triste, envidiable destino”
(Mafhud Massís).

La correspondencia entre la producción poética de Carlos de Rokha y su habitus es extraña y estrecha. Su obra deslumbra y se escapa antes de haber sido leída con satisfacción y, simultáneamente, como fueron en su tiempo las *Soledades* de Góngora, catalogada de imperfecta, cuestionable y absolutamente esencial. Naturalmente que no buscamos una equivalencia entre dichas obras, sino que, al tratar de captar la paradoja de su recepción en la lectura, llegamos a inquirir sobre la intención de inmovilizar un texto inherente en toda reseña literaria. Sabemos que al estudiar el texto nos encontraremos con dos tipos de recepción escrita, la afectiva, que fue recuperada en la memoria de los poetas que sobrevivieron al autor y, otra menos íntima y más objetiva, que intenta un análisis profundo de su poética. En este capítulo entablamos conversación con ambos tipos de crítica, ya que, por mucho tiempo, la intención de ambas se fundía en un mismo texto. Como resultado final, la crítica pasa a ser parte del ejercicio dialógico de la lectura en que conformar ciertos niveles de lectura de la obra.

El limitado corpus de la crítica que intenta dilucidar el texto derokhiano tiene verdadero inicio con las breves notas a manera de despedida y comentario publicadas por familia y amigos póstumamente. Con el pasar de los años, se repiten las mismas palabras, incluyendo unas tantas citas incorrectas y elaboraciones basadas en ellas, agudizando el misterio de la muerte del poeta sin profundizar su lectura. En cierto sentido entonces, el texto queda congelado en el tiempo, adquiriendo opacidad a medida que la poética pierde relevancia en las corrientes contemporáneas y, por otra parte, distanciando al escritor del texto. Como se observará, los

cambios sociales que cuestionan la homofobia también tienden a borrar cualquier significado afectivo que surja en la discusión del texto. Con la primera lectura de evaluación crítica que comienza en 2002, en el prólogo a la reedición de *Pavana del gallo y el arlequín*, hasta la publicación de *El orden visible II*, en 2011, la figura del autor va perdiendo toda relación con su posible homosexualidad, mientras que también se va desconectando gradualmente el dolor de sus aflicciones psicológicas de la discusión analítica.

Parte I. La crítica: escritores y poetas

El primer retrato completo de Carlos de Rokha y su obra aparece en la despedida escrita por otro poeta, su amigo y cuñado, Mahfud Massís. Carlos de Rokha muere en Santiago de Chile el 29 de septiembre de 1962, debido a una sobredosis de fármacos y alcohol, causando con su muerte un choque tan profundo que su hermana mayor, la pintora Lukó de Rokha, esposa de Massís, jamás aceptará la posibilidad de un suicidio. Dos semanas después, el 13 de octubre, Massís publica en *El Mercurio* su “Adios” (Massís 1962). Massís establece desde el segundo párrafo el hecho de su condición mental en tándem con el genio de su poesía, un hecho que, junto con las frecuentes crisis que sufrió el poeta en vida, marcarán su obra como el sacrificio necesario por el arte, al cual de Rokha se entrega de lleno. Massís, siendo él mismo autor de la *poesía negra* que nombrara Braulio Arenas en los años de la Mandrágora, intenta aliviar la pérdida con el legado poético, nombrando a de Rokha ya no como víctima, sino como elegido.

Como elegido, Massís continúa, Carlos se dirige temprano a su muerte ya que ha recibido de la vida, por toda compensación, “el peligro, la pasión, el vuelco inaudito, a menudo el estupor o la locura”, mas una vez establecida la condición de locura, Massís enumera cómo el poeta

mismo se inmola: “vertiginoso, dramático, recalcitrante, hecho sólo de grandes incendios. Como un leño que ardía se fue desgastando en una pirotecnia molecular, a costa siempre de sí mismo, sin medir nada, sin tasar nada, y, lo que es más trágico aún, sin pedir nada”. Es esta caracterización del poeta la que se evocará reiteradamente, la de una consciencia en ardua batalla sobre todos los posibles dualismos que lo inmovilizarían como persona, desde la racionalidad a la locura, y la corporalidad de su texto a la auto-aniquilación de su cuerpo. Lo generoso y solidario de su parte, como poeta y amigo, de las palabras de Massís, es la clarividente protección que le extienden al posicionar esa locura, esos trastornos mentales que en la sociedad chilena de 1962 aún conllevaban humillación, como parte esencial e intachable del poeta que contribuyen a su genio poético, proclamando la tregua de que nadie se atrevería a criticar sin estar preparado para sufrir lo que de Rokha había sacrificado. Y, es más, dentro de los mismos prejuicios sociales contra el egoísmo artístico, Massís halla el antídoto preciso al tildar de “ángel sediento, desinteresado” a esta alma incorpórea, de ferviente (varonil, digno) deseo y compromiso poético, de una devoción pura de niño iluminado (femenino, incorruptible), cuyas imágenes producen “una resonancia infinita, una certidumbre ilimitada, que deja en el sentimiento la sensación de vastos espacios, de los vértigos en equilibrio”. Esta caracterización lo protegerá contra cualquier ataque, cualquier crítica que parecería mezquina en comparación.

Escribe Massís:

Carlos fue el ángel sediento, desinteresado, atormentado, que cumplía una sola función en el mundo... una función primordial, impuesta por el destino de su organización psíquica, y hasta física, pues todos sus rasgos acusaban al poeta sin redención posible. Era así, el poeta irremediable, el poeta sin salvación, condenado desde la partida. Terrible, triste, envidiable destino.

...

Sin embargo, nadie como él vivió en las grandes tormentas mentales, nadie penetró tan hondamente en las noches negras como saco de sílice, cuya oscuridad lo sumió en los más tremendos asombros; mas, nadie como él, también, consiguió transmutar los elementos de su creación en esferas incandescentes, en imaginaciones cruelmente puras, que no excluían, por su condición hondamente humana, la problemática del hombre de nuestro tiempo furioso. (Massís 1962)

En su retórica, Massís defiende la naturaleza del poeta como su cruz, su aflicción mental no obstante en el genio de su poesía, sino que al mismo tiempo el precio de ser poeta, el destino envidiable—que al enunciar como tal confiesa antes de ser culpado, él y cualquier otro poeta— sin dejar espacio para reproche. Hacia el final, Massís no ignora la defensa estratégica y más paradójica de la figura neoromántica del poeta: Niño y recalcitrante, sí, pero “[m]odesto, porque no ignoraba cuanto valía; *fraternal*, porque la *fraternidad* constituía la intimidad de su índole” (énfasis nuestro), y, con esto, cierra las preguntas de su vida afectiva. La imagen del poeta al mismo tiempo tan abstraído y solo en su arte como apasionado y social, queda marcada en la despedida, aunque con tres líneas que valoran su poética. Para Mahfud Massís, él mismo autor de una poesía rebelde y obsesionada con el imaginario de la muerte, la poesía derokhiana se debe reconocer como producto de una naturaleza única en su homoerotismo y profundamente afectada por la enfermedad mental, ambos aspectos tan emblemáticos como innegables y esenciales, que problematizan su obra completa.

El siguiente poeta de cuyo escrito nos ocuparemos, es Teófilo Cid, uno de los cuatro mandragorianos que fundan el grupo y la revista. En la edición de *La Sociedad*, el 5 de noviembre de 1962, Cid publica su único artículo sobre la muerte de Carlos de Rokha, quien fue

su amigo y compañero de tertulias por más de veinte años. Teófilo Cid fue también uno de los escritores que leyó los poemas de Carlos de Rokha a través de los años con concentrada atención, a juzgar por sus palabras. Es posible que haya sido, además, el amigo con quien compartió una pasajera intimidad, hecho que no cuenta con evidencia alguna, sino apenas una síntesis anecdótica aludida por familiares²¹.

Cid acompaña sus palabras con tres textos de de Rokha, un fragmento del comienzo de *Canto profético* y dos poemas de *El orden visible*, sobre los cuales no hace comentario. Pero, parecido a lo que ocurre en el texto de Massís, las breves frases describen la cualidad ardiente de los versos. El escrito de Cid se dedica completamente a evocar memorias para animar un bosquejo de la personalidad del poeta. Cid, prosista además de poeta, y autor de relatos y una novela corta, comienza por dar cuenta de la defensa presentada por su madre, Winétt, para que no se le expulsara de una escuela pública del barrio Independencia, en Santiago, escena que él mismo presencié. “Pobre Carlos”, entona Cid. “En plena niñez ya estaba diseñando un destino de perplejo desterrado. La grosera tripulación del mundo se reiría más tarde de sus alas de albatros” (*La Sociedad* 5)). Aquí, Cid retrata la niñez del poeta, apenas seis años más joven que él mismo, y además esboza la imagen de destierro, poderosa imagen en la poética derokhiana, elaborando la cualidad de torpe desencaje entre el poeta y su mundo donde su capacidad de vuelo será el motivo de su destrucción. Esa capacidad pregona igualmente su habilidad de ignorar completamente al mundo, marca de locura y de abstracción donde su amigo no lo puede seguir, a pesar del amor fraternal que le profesa una vez que se han conocido en la Mandrágora. Al recordar la llegada del joven de 18 años entre los surrealistas de 21 a 24 años, excepto por Jorge

²¹ Verónica Tagle de Rokha. Entrevista personal. Santiago, octubre 2016.

Cáceres²² de escasamente 15, Cid lo nombra como uno de sus “verdaderos hermanos espirituales”, con quien comparte su amor de la poesía.

¡Cómo te recuerdo entonces, magro adolescente que eras, ebrio de ritmo y lozanas palabras de fuego! Me parece que aún escucho y percibo el temblor de tu voz cuando en pleno corazón de Ahumada me leías tus versos, importándote muy poco el fisgoneo de los transeúntes, con supremo señorío de poeta. (5)

Estas palabras cuentan entre las pocas que documentan el diario vivir del poeta entre sus contemporáneos, y el retrato de Cid confirma la idea del poeta desinteresado por el mundo, figurado por Massís.

Teófilo Cid hace eco, además, de la defensa de los estados mentales de de Rokha contra la posible crítica, citando una carta enviada a sí mismo por Winétt de Rokha en el verano de 1940, donde ella escribía, “Carlos se halla en una clínica. Es la primera víctima de la Mandrágora” (5). Para Cid, al contrario de una confirmación de locura, el que su amigo estuviera internado solamente indicaba que estuviera *hanté*, escribiendo en francés en vez de decir que estaba embrujado, porque “no es que el poeta niño hubiese perdido la razón, como vulgarmente se dice. Yo diría que, lejos de eso, había ganado el límite de lo que Apollinaire llamara “la razón ardiente” (5). Cid argumenta que, de hecho, es necesario mirar hacia la “constitución” del poeta, para comprender y “para no asombrarse de la singular continuidad de su caudal poético” (6), porque no es posible desligar esa constitución, la naturaleza en todo su alcance, de la obra. Mientras Massís menciona el número de libros inéditos que de Rokha ha dejado, Teófilo Cid hace referencia a las circunstancias de su producción:

²² Es curioso que ninguna mención sobreviva de contacto social entre Cáceres y de Rokha, especialmente ya que existe una clara mención a la imagen de *la mecánica celeste*, en la poesía de Cáceres, que aparece en *El orden visible I*. Por otra parte, se explica, ya que Cáceres pertenece a la clase alta, que habría estado alejada del entorno social popular que de Rokha frecuentaba.

Son innumerables los poemas que escribió en banquetes y reuniones sociales. Algunos de ellos simplemente bellísimos. La poesía era materia fácil entre sus dedos, como si hubiera formado parte de la amalgama de su piel. Tenía la arrogancia del inspirado permanente y de ese carácter, qué duda cabe, emanaban todas sus desgracias. No podía conducirse como el resto de la gente. De ahí que sus gestos carecieran de la proporción práctica exigida por las situaciones inferiores y triviales. (6)

De nuevo, Cid esboza en pocas palabras el ritmo del vivir del poeta, mencionando las tertulias y reuniones que otros han situado en el entorno artístico de Santiago y, hay que notar en particular, que dichas reuniones son parte de la vida del poeta fuera del círculo familiar, donde claramente se incluiría a Massís, y donde Pablo de Rokha dirigía su patriarcado. Pero es notable, además, que los escritos que surgen de ambos círculos reflejen ternura en relación con la singularidad del poeta en tanto su comportamiento regido por su estado mental. Hasta la fecha de las palabras de su madre, citadas por Cid en su artículo, estas dos voces son las primeras en documentar el impacto psicológico de la modalidad surrealista en de Rokha: para su madre el poeta cayó víctima del surrealismo y, para Cid, halló en él su territorio.

En el penúltimo párrafo, Cid resume la vida amorosa del poeta a un estado carente de un amor trascendental, aunque Pablo de Rokha le atribuya relaciones con “mujeres” en su escrito de 1962 (re-editado en 1969), pero Cid conecta una vez más al poeta con su poesía:

No le concedió la dicha del amor inmortal que hizo vibrar al Dante y a Petrarca. Ninguna Beatriz, ninguna Laura atravesó bajo el dintel de ‘marfil y cuerno’ de su poesía. La puerta permaneció inútilmente abierta. Este gran amador,

esta alma apasionada y rebosante de ternura, sólo conoció los despojos del amor.

Por eso su espíritu exhalaba melancolía. (6)

La simpleza de estas palabras no se volverá a repetir, sin embargo, ya que todo comentario de aquí en adelante relacionado con el imaginario erótico de su poesía quedará eclipsado por el mismo instinto protector que circunda su posible esquizofrenia. Más adelante, este instinto se transformará en el deseo de no sugerir ningún prejuicio homofóbico, dada la ausencia completa de anotación biográfica sobre temas afectivos.

El tercer poeta en escribir sobre Carlos de Rokha en 1962 es Enrique Lihn, cuyas primeras obras se publican en 1949 y 1956, mas él mismo consideraba su trabajo decisivo a partir de la década del '60. Su colección, *La pieza oscura*, de hecho, que sale a la luz en agosto de 1963, recoge poemas de 1955 a 1962. En la última página aparece su “Elegía a Carlos de Rokha”:

No hubo dolor en el momento justo
de oír sobre tu muerte. Fue como si tú mismo la hubieras anunciado
en uno de esos absurdos llamados telefónicos que solías hacer a tus
amigos:
una broma sangrienta.
Y la inocencia que, a esas horas, se volvía irritante, la cigarra de una
voz chirriando
en la paja seca del día. No hubo dolor
pero sí, Carlos, la inmediata certeza
de que contigo se eclipsaba la noche
.....

Tenías que morir acaso así, como quien
despierta de sí mismo en un acceso de sangre;
es sorprendente, pero natural,
la poesía ha muerto entre nosotros, fue un sueño
.....
No es verdad que extraviaras el camino, sólo cabía girar
sobre tus propios pasos en un desierto espeso.
Ella—la poesía—al menos fue tu sombra.
No iba a encender en el hueco de la mano
temblorosa, a la siga de un ciego blasfemante
ninguna luz que no fuera tempestad. (1-8, 15-20, 42-47)

El poema de Lihn es notable por la intensidad emotiva que expresa, mientras dibuja una impresión inmediata de la amistad que perdura a pesar de los “absurdos llamados telefónicos”, ya que en la irritabilidad que provocan se hace agudo también el duelo de la pérdida. Además, con la síntesis de “la oscuridad vidente:/ palabras como brasas, balbuceos de fuego”, Lihn resuena la evaluación poética de Massís que yuxtapone la oscuridad de la experiencia de de Rokha con “la pirotecnia molecular” de su obra (Massís 1962). Lihn resuena también con las palabras de Teófilo Cid, para quien de Rokha “había ganado el límite de lo que Apollinaire llamara ‘la razón ardiente’” (*La Sociedad* 5). La crítica de Lihn de la poética de de Rokha, en tanto el surrealismo, se basa en su obvia familiaridad con el grupo y con la obra surrealista de la previa generación, Lihn figura como personaje real en el libro *Fantasma literarios* (2005), de Hernán Valdés, entre los habitués de su grupo en los cafés santiaguinos, el cual incluye los antiguos mandragorianos, Cid y Braulio Arenas. Con la publicación de esta “Elegía”, se traza la

firme conexión entre la crítica de Lihn que aparecerá en 1964, en dos ocasiones significativas, y su comprensión privilegiada del habitus santiaguino, como veremos.

Con todo, vale considerar el tono solidario de las crónicas de los escritores que emergen de una sociedad en que el insulto hiriente bajo toda ironía es la norma, especialmente sobre temas de clase social u orientación sexual. Ya se ha discutido la intensidad de la crítica literaria que caracteriza la época de las vanguardias, con sus guerrillas entre corrientes artísticas y sus adeptos. Los integrantes de la Mandrágora también formaron parte de la misma tradición, documentada en los salvos de Braulio Arenas, por ejemplo, en sus editoriales dirigidos a aquellos complacientes en la realidad burguesa, como lo hizo espectacularmente en contra de Neruda (*Mandrágora* 57). Sin embargo, la apertura de las corrientes como el surrealismo daban lugar a una contra-cultura, celebrando un quehacer literario basado en la solidaridad de sus partícipes y no en los méritos otorgados formalmente. A estas actitudes se refieren Massís y Cid, cuando nombran la dedicación desinteresada de de Rokha como poeta. Enrique Lihn lo deja más claro, en el ensayo que publica para los *Anales de la Universidad de Chile*, “Carlos de Rokha” (1964), del cual nos ocuparemos primero.

Lihn encabeza su ensayo citando a Sartre sobre la poesía, para quien el poeta ““está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su vida a fin de testimoniar, con su aporte particular, la derrota humana en general”” (*C. De Rokha* 120). Con una suma de tal vida como fracaso, en el sentido tradicional, Lihn no deja lugar a duda que, en su estimación, la vocación de de Rokha era completa y se evidenciaba en su obra, llevado allí por motivos—se puede decir—puros, el ideal del credo de los surrealistas al que sólo podían aspirar unos pocos, elegidos o, malditos. Para llegar a ese estado, declara Lihn más abajo, “el proceso ocurre ... oscuramente, sin claridad filosófica alguna ni participación franca de la voluntad”. Y

es esta sinceridad la que alaban Massís y Cid y que Lihn, en este breve ensayo, elabora en cuatro puntos principales del encuentro del carácter derokhiano con su obra.

Primero está su condición de poeta maldito que le previene hacer otra cosa que llegar a su destino, “por más que se empeñara”, nos dice, “en adaptar su poesía a una función real, social, práctica o moral”, lo que es sumamente significativo dado el ambiente ultra politizado en el crisol de la familia de Rokha²³. Pero no sólo en el sentido político, sino que también en el artístico y práctico, un artista en el campo cultural requiere la acumulación material de una obra que lo defina y lo distinga, cosa que el análisis de Lihn indica, le habría sido imposible dada su febril imaginación, la cual “desbarataba todo otro proyecto literario”. Al contrario, sugiere Lihn, si hubo una ambición, “fue acaso la de acuñar una amplia fórmula mágica, un exorcismo que le permitiera ahuyentar el fantasma de lo real” (122).

Segundo, agregamos que no fue no sólo para *ahuyentar* el fantasma de lo real, sino que para su propia huida y, de hecho, Lihn nombra la obra (deleuzianamente *avant la lettre*) como “poesía de la fuga” por su irrealidad la cual, así y todo, alcanza alturas poéticas, a alto costo, dejando “una impronta sangrienta”: “La huella del fugitivo”. Estas son imágenes que aparecen comúnmente en de Rokha, la huella herida que marca la constante desterritorialización del yo que capitula. El poema que cita Lihn es “Himno en que un prófugo ensaya un extraño exorcismo”, del poemario *Las Revelaciones del Furor (El orden visible I 77)*, que comienza con el verso: “Salgo de mí”, una afirmación. La voz poética parece querer explicar, paso por paso, el proceso de salir de su ser para viajar en el tiempo y ser transformado, al mismo tiempo

²³ Toda la obra de su padre, indudablemente, está enraizada en una visión idealizada del marxismo para la población chilena; la obra de su madre, Winétt, en su propio estilo imagista, incluye himnos dedicados a dicha visión. En el entorno familiar, sus cuñados Julio Tagle y el mismo Mahfud Massís, manejan con su suegro el funcionamiento de la Editorial Multitud y la revista *Polémica*, editada por Tagle.

manteniendo presente la consciencia narrativa del poema: “Todo esto no me aleja, sino que me arrastra hacia lo real” (“Himno” 6).

Y es este el tercer punto de Lihn, el exorcismo como leit motiv, duro y necesario elemento de la existencia y de la poética misma, que “resuena gravemente” en estos textos de la década del cuarenta, como “Las Revelaciones del Furor” (1944), hasta *Pavana del Gallo y del Arlequín*, que nos recuerda, fue representado en la selección para los Anales de la Universidad de Chile (Juegos Florales, 1962). Aun en los últimos poemas, nota Lihn, poemas que él considera “casi pueriles, amargos y deslumbrantes”, el proceso de exorcizarse continúa, “donde la fuga adopta un aire como de extenuación o ‘éxtasis’ consumado” (Lihn 122). Esta extenuación, resultado de un arduo proceso interno, apunta a otra mención de Lihn, que veremos más adelante, en tanto el aspecto de sublimación erótica en las imágenes de crueldad.

Al cerrar, en su cuarto punto, el análisis de Lihn acredita la invención, que es el resultado final de la imaginación creadora de de Rokha al proceso completo de su trabajo incluso su profundo dolor, una “auténtica realización [en que] la experiencia y la expresión se adecúan”, es decir, como en toda poesía, en la poesía surrealista debe ocurrir esa inefable síntesis lingüística para tener éxito, más allá de la innovación del surrealismo. Curiosamente, para otorgar la distinción merecida, Lihn elige hacerlo confirmando que, “aún en sus momentos menos rigurosos, esta poesía se aparta... del juvenilismo un poco femenino de la poesía fantástica” (122).

Indudablemente, su comentario se enmarca en la época, reflejando el habitus todavía vigente de un campo cultural forjado alrededor de la figura del *poeta chileno*, un poeta hombre, no obstante Gabriela Mistral. El surrealismo en sí, al privilegiar lo onírico, se enfrentó con una homofobia tácita y subtextual, seguido por el existencialismo y el ambiente de facto sexista, de

nuevos poetas, en su mayor parte hombres, de los cincuenta y comienzos de los sesenta. La referencia semántica a la poesía fantástica como juvenil y/o femenina, es interesante precisamente porque conecta el territorio de lo fantástico con lo femenino, que es el tema derokhiano, y la ubicua caracterización de Carlos de Rokha como el poeta niño. Es más, recordemos la alusión en el poema de Lihn a la voz chirriante de las llamadas nocturnas, como irritante, y resulta reveladora la conexión subconsciente que produce en Enrique Lihn.

Para concluir la lectura de este ensayo, agregamos la contribución de Lihn a su vez en el párrafo final, en que presenta palabras frecuentemente citadas, se diría de rigor, ya que representan una convocatoria para llevar a cabo el análisis formal esta obra, trabajo que efectivamente comenzara Lihn en sus dos ensayos: “La poesía de Carlos de Rokha es de las que saldrían gananciosas si se historiara verdaderamente, el total de nuestra literatura. Con caracteres propios e inconfundibles la obra de De Rokha registró todas las inquietudes expresivo formales que han coadyuvado al desarrollo de una pequeña, pero brillante tradición literaria” (122). En esta especie de prescripción profética para el futuro, Lihn se propone dejar un recado indeleble para que se rescate la obra en la eventualidad que se pueda apreciar realmente lo que él ha leído y valorado: su mensaje a la posteridad se ha copiado y repetido, pasándolo de mano en mano como cápsula del tiempo, hasta que llegue el momento en que el análisis se pueda llevar a cabo debidamente.

De hecho, meses más tarde, a fines de septiembre de 1964, Lihn va a leer en público, una presentación de la obra en el homenaje de la Sociedad de Escritores de Chile, durante el segundo aniversario de la muerte de Carlos de Rokha (*Palabras*), que pasará a servir como prólogo para la publicación de *Memorial y Llaves* publicado ese mismo año. En este escrito, aunque se entrega como homenaje, Lihn lleva a cabo su segundo análisis en el cual enumera varios puntos

importantes, a saber: Primero, afirma con sus palabras que esta obra es parte de la literatura chilena y le asigna alto valor poético. Su segundo punto señala el egotismo del poeta que, en el caso de Carlos de Rokha, “participaba de la inocencia con que un niño se las ingenia para atraer la atención sobre sí mismo mediante genuinas manifestaciones de habilidad artística”, retomando el tema del desinterés del poeta y, por lo tanto, su inocencia loable. Pero después de un punto y coma, la cláusula subordinada elabora, “el egotismo, también, de una especie de barbarie: la del hombre tatuado y emplumado, antes que el de una consciencia obstinada en la auto-aclaración o corrompida por la auto-complacencia” (*Palabras 2*). Con esto, especialmente en Chile, volvemos a las referencias subliminales a lo queer, raro— tanto barbarie o elemental en lo tatuado, como femenino o decorativo en lo emplumado. La imagen chilena de medio siglo del hombre queer que se califica de “pato” o “cola”, encaja culturalmente con las referencias generalizadas en español a las plumas como eufemismo gay.

En tercer lugar, Lihn ejecuta una de sus muchas meta-referencias en su empeño de rescatar a de Rokha para la historia, declarando su plan de “invocar aquí su personalidad entera, incongruente en muchos sentidos, y nada, por cierto, de convencionalmente virtuosa” (3). Para nuestro estudio esta referencia evoca lo picaresco de manera histórica, como el autor anónimo de *El Lazarillo de Tormes* quien, “sin ser más santo que sus vecinos”, se propone “que se tenga noticia entera de mi persona” (*Lazarillo 3*), ya que consta para Lihn que es necesario que se haga una lectura totalizante de la obra, del texto y de la persona, un sujeto de psiquismo complejo que, no obstante, es sumamente relevante para una lectura adecuada. Después de repetir como auto-cita sus propias palabras publicadas en los *Anales de la Universidad de Chile*, Lihn vuelve sobre la idea de la incongruencia del poeta para situar su experiencia en el contexto del surrealismo, de la Mandrágora y de las corrientes culturales que lo rodeaban. Por cierto, de Rokha produce su

obra siendo, no sólo poseedor de gran facilidad lingüística—“hereditaria”, dice Lihn, “innata capacidad”, pero también “en la precariedad de un submundo cultural”—y entrando en su cuarto punto, en que de Rokha se encuentra con las coincidencias históricas de su tiempo (lo que Lihn nombra como “paradigma de la condicionalidad e historicidad del individuo”) (*Palabras* 3). De hecho, de Rokha entra a trabajar su poética entre poetas como Teófilo Cid, Enrique Correa y Braulio Arenas, los poetas mandragóricos, quienes aspiraron a ser (como los llamara Rimbaud), esos “horribles trabajadores”.

Para Lihn, el *milieu* de una corriente cultural como el surrealismo en Chile, objeto de gran fascinación por su relación innegable con profundidades humanas dramáticas, con el humor negro, con la política marxista, merece prolija examinación a la hora de separar la sensibilidad artística de los poetas que escribieron, entre los años '30 y los '50, de lo que implica comprender la complejidad de utilizar el tema de la locura, por ejemplo, como portal a un espacio creativo, como lo hacen Cid y Correa en sus declamaciones sobre la locura, el crimen, la crueldad y el vicio. Lihn interroga el compromiso de estos poetas a una modalidad que promociona cierta liberalidad y abandono de restricciones, aun morales, pero que, para ellos, con el paso del tiempo ya no se manifiesta, como es el caso de Arenas, sobre quien Lihn deja caer más que un leve criticismo. Dichos poetas, mantiene Lihn, para quienes Carlos de Rokha fue “un hermano diez años menor, algo advenedizo... se habrían visto en la necesidad de reconocerlo como al único escritor cuyo psiquismo se ajustaba al orbe de ciertos valores surrealistas” (3); es decir, no podrían negar que su poética les enseñaba un camino privilegiado, que la poética del joven de Rokha dejaba una marca en la corriente literaria que ellos habían iniciado en su entorno.

Al indagar en el espacio fraternal de esta generación anterior a la suya, en su siguiente punto, Lihn no se propone hacer nada más que “señalar la coyuntura histórico-literaria que a

Carlos de Rokha le tocó vivir” (4), y demostrar el impacto que tuvo la obra derokhiana en la literatura. Pero su aporte de nueve páginas presenta nada menos que el núcleo de una importantísima contextualización de la corriente surrealista de la Mandrágora en la Vanguardia y la siguiente generación. El desafío planteado por la Mandrágora es precisa y certeramente contra la realidad nacional—“toda idea de nacionalidad o de continentalidad literaria” – y de Rokha es un poeta que tuvo “la oportunidad providencial... de *consustancializarse* con un capítulo imprescindible para el desarrollo de la poesía chilena” (énfasis nuestro) (5). De Rokha, cuya entrada intersticial en el entorno poético coincide subjetiva y artísticamente con la corriente surrealista, es cuerpo y texto de aquel desafío.

Es más, observamos en el análisis de Lihn su completa consciencia del producto histórico de la época y de las maneras en que quedaron grabadas en la identidad política del pueblo, en el desafío y en la violencia:

Las formas de la irracionalidad planteadas por la Mandrágora han tenido que caducar, necesariamente, como provocaciones mínimas sobrepasadas atrozmente por las violencias históricas de hecho. En el plano nacional puede establecerse una correspondencia entre aquéllas y los actos sangrientos que jalonaron la lucha entre socialistas y nacional-socialistas en el umbral del triunfo de 1938 para las fuerzas políticas democrático-burguesas y obreras. No hay que olvidar a los poetas asesinados. La poesía... estaba en realidad impregnada de los mismos gérmenes contradictorios que en otros planos afiebraban al individuo y a la sociedad. (5)

Con la inequívoca referencia a la masacre en el Seguro Obrero, que ocurre en el mismo año de la instauración del Frente Popular—“el umbral del triunfo de 1938 para las fuerzas políticas

democrático-burguesas y obreras”—se sintetiza el tenor del poder estatal en el clima nacional a las puertas de la cuarta década del siglo.

¿Existe, acaso, alguna relación, algún contexto en que ubicar la obra de de Rokha en estos años? Varios de los poemarios incluidos en *El orden visible* están fechados alrededor de principios de los '40, pero en particular, *Revelaciones del Furor* de 1944, es de tono profético, en que el hablante, “predicador de exorcismos” (*Orden* 71), se encuentra mayormente en tránsito de noche, en la oscuridad. En las últimas tres páginas y media del prólogo, Lihn recalca la prolífica destreza imagista del poeta, examinando algunos aspectos de la visualidad de su expresión. Como indicaran Massís y Cid, respectivamente, existe una cualidad *vertiginosa*, en su *caudal poético*, lo cual explica Lihn se vería afectado negativamente: “Si en algo resulta malogrado *El orden visible*, es por la aplicación demasiado estricta del anti-método surrealista, culpable de la disipación de muchas riquezas poéticas” (6). Sin embargo, Lihn señala específicamente que de Rokha pudo emplear los elementos del dictado automático y el universo onírico “con una facilidad lingüística vertiginosa”, y, citando el preámbulo a *Las revelaciones del furor*, en que el poeta expresa su propia creencia en la poesía como estado de videncia, declara: “Personalmente vi a Carlos caer en estados alucinatorios, aunque, es claro, víctima de ellos, que no lúcido y demoníaco agente provocador de ellos. Pero, en cualquier caso, conocía experimentalmente estados de surrealidad...” (7). Son estas referencias las más precisas y específicas respecto de los estados anímicos y mentales del poeta, y la relación de éstos con el proceso creativo. Al examinar en conjunto los comentarios de Massís, Cid y otros, como Eduardo Anguita, se puede apreciar el intento de dilucidar esta relación como parte intrínseca de su proceso, sin permitir que se reduzca a una simple ecuación, pero también como escritores, intentando una identificación

con la experiencia derokhiana, se podría decir, un impulso de universalizar y normalizar, restándole prejuicios.

Lihn, por su parte, aunque lleva a cabo un análisis parecido, lleva más lejos la incorporación de la modalidad surrealista como elemento en la apreciación totalizante de la poética derokhiana. De hecho, Lihn critica la influencia puramente artística del surrealismo sobre la poética, por la falta de rigor que le afecta negativamente: los versos largos, la difusión de su enfoque, el desencadenamiento de imágenes que en de Rokha, con su volubilidad técnica, tienden a ahogar “la poesía de Carlos bajo selvas de imágenes” (*Palabras* 7). Precisa además, en la misma página, refiriéndose a los estados de surrealidad, que ““las invenciones de lo desconocido’ de Rimbaud, y el carácter psicopatológico de la genialidad rimbaudiana, le atrajeran e influyeran en él poderosamente”. Sin embargo, a través de este texto entero Lihn se esmera en aclarar que las venias de los mandragorianos a las llamadas surrealistas sería insostenible a la larga. Por ejemplo, al citar a Enrique Correa sobre la locura, ““un grado superlativo de grandeza y de majestuosidad””, Lihn declara que es un concepto erróneo situar a la locura “como un estado de beligerancia entre los instintos y la razón, en nombre de un irracionalismo sado-masoquista” (*Palabras* 4). Aunque Lihn no elabora sobre las imágenes en la coyuntura de crueldad y erotismo en la obra derokhiana, sí se fija al final en que “[l]os declamatorios llamamientos al deseo, a la crueldad, al crimen—retórica de los años mandragóricos—aparecen en la poesía de Carlos, transfundidos en sensualidad compulsiva que se sublimara a ratos en el lujo mismo de las construcciones...” (9). Con todo, al comienzo de esta página, Lihn defiende el territorio poético adonde ni siquiera los intentos formales surrealistas podrían llegar, volviendo a su punto central, que éstos “sólo evocan, en última

instancia, la poesía tramante, ávida, enajenada de Carlos, y su figura mental y física siempre al borde del abismo, del desquiciamiento” (*Palabras* 4).

Este territorio al borde del abismo, finalmente, es el espacio donde Lihn ha buscado a de Rokha, donde otros también lo han buscado para conocerle verdaderamente, pero Lihn ha intentado hallar, a través de su análisis, el punto de encuentro artístico como punto fijo (no como línea de fuga) en relación con sí mismo como poeta, como escritor; es algo tal vez haya conseguido al legitimar ese espacio, esa intersticie, en que la poesía ocurre y se esfuma. Lihn cita in extenso el poema “Oficio y vuelo” (p. 67), del poemario *Los Arcos trémulos*, de 1936 a 1943 en *El orden visible*, poemario que de Rokha subtitula, *Poemas en Prosa*. Hay aquí 41 poemas, de los cuales “Oficio” es el número 37 y se distingue por su forma que consiste en siete párrafos, a su vez compuestos de oraciones declarativas de lo que el hablante ha visto.

Así, la repetición en versos como, “Vi los juegos de los pueblos. Vi veleros que nos transportarían a la eternidad... Vi el mar atado a sus propias lejanías”, concluye con: “Vi luego en antiguas destrucciones, las imágenes mudas y benditas de un mundo sobrenatural y obsesionante, encadenado a mi particular modo de ver y pensar” (23-25, 67). El poema provee la acumulación visual que “ahoga”, como ha indicado Lihn anteriormente, sin embargo, en este caso, Lihn nos dirige al efecto de la síntesis cuidadosamente trabajada por el poeta, que “se resuelve hábilmente pasando de la visualidad pura a la expresión intelectual de la cualidad y del significado del mundo allí evocado”. De Rokha, opina Lihn,

... sintió la necesidad de insertar en los trabajos a veces recargados de su imaginación, en esos mundos excepcionalistas en que ésta se entretenía acumulando objetos preciosos e inesperados, aquí y allá, un pensamiento que diera algo así como una pauta remota del sentido total de ciertas “composiciones

suyas”. En este punto retoma la tradición procedente del romanticismo alemán del pensar de la poesía sobre su propia existencia a través de la poesía misma y, en algunos casos, reflexiones simbolistas como las de Baudelaire sobre la vasta y total unidad del mundo que provee a la faz sensible de éste de oscuras correspondencias. (*Palabras* 8)

En su propia búsqueda del sentido total, Lihn ha dado con una de las raras ocasiones en que de Rokha parece comunicarse directamente por medio de su voz poética, su “modo de ver y pensar”, en que tal vez le es posible explicarse, pero que no siempre pedimos a la poesía.

En este notable escrito del poeta Enrique Lihn, presentado primero como homenaje y después como prólogo, se juntan como hemos dicho, los comienzos del pensamiento crítico sobre la obra derokhiana y es una recapitulación de los aspectos personales más complejos del poeta, en el espíritu fraternal de protección y solidaridad entre los poetas-hombres de medio siglo. Lihn también envía el recado a la posteridad de continuar la lectura crítica, recado que felizmente no se pierde, pero que alcanza a involucrar en su contextualización una de las primeras miradas críticas, historiográficas y literarias, de la poética chilena de la época.

En su escrito se demuestra la importancia que tuvo para Lihn, haber llegado a ver “la cara” poética o, posiblemente, comprender su verdad poética: “La cara más genuina de la poesía de Carlos, hay que buscarla a través de muchos poemas, y en cierto modo recomponerla con ayuda de las impresiones que nos deja la lectura de ellos. De tarde en tarde escribía también un trabajo en el que ese rostro se reflejaba por entero como en aguas profundas, como en un espejo de esteatita” (9). Su prescripción continúa siendo una de lectura, de lectura a través de muchos poemas, porque posiblemente, no sea la opacidad de ese espejo que cambiaría sino la

complejidad de nuestras lecturas, capaces de apreciar multiplicidades y de poder ver esa cara, a veces fragmentaria y fugaz, en las rupturas del campo cultural tanto como el literario.

Parte II: El medio siglo

La segunda ola de comentario sobre Carlos de Rokha se hace evidente, podríamos decir, cuando ya existe cierta distancia temporal de su muerte y su poesía se comienza a leer, todavía muy rara vez, entre los poemas de aquellos poetas que ya han entrado en el pasado. La poesía que se lee a mediados de los sesenta incluye a los poetas de la generación del '50, entrado el existencialismo y el futuro posmodernismo latinoamericano. La marca del medio siglo XX ya se ha superado: se inaugura la etapa *del presente* de la poesía chilena y Eduardo Anguita, editor con Volodia Teitelboim de la famosa *Antología de la poesía chilena nueva*, de 1935, es uno de los escritores que sirve de puente entre generaciones: recibe el Premio Nacional de Literatura en 1988; su propia obra incluye poesía y relatos, tanto como ensayos críticos y artículos, incluso sus crónicas, *La belleza de pensar*, del año '88. En diciembre de 1964, en las páginas de *El Mercurio*, publica un artículo sobre de Rokha que él mismo, o la edición del diario, titula “Carlos de Rokha, Poeta Paradisiaco” (*El Mercurio*, 1964). Anguita hace referencia a su propio ensayo publicado en la revista *Atenea*, en 1940, en que denomina a de Rokha como uno de los poetas iluminados, una cualidad que para Anguita seguía siendo una condición, una suerte de estado anímico y visionario que define o marca a las personas que hacen de la poesía su vocación.

Con referencias a otros poetas chilenos, desde Huidobro a Humberto Díaz Casanueva y Omar Cáceres, pero también con menciones sobre Artaud, Rilke y Mallarmé, Anguita lo establece como poeta bona fide, enumerando las peculiaridades de su conducta, “una actitud recta y vidente a la vez que torpe y ciega (para el mundo)”, “inocencia”, “ingenuidad”, “una

bondad que... podía aparecer inoportuna o hiriente”, pero al mismo tiempo, exonerándolo: “Carlos de Rokha denunciaba con su estilo de vida esa inmersión en otra realidad”, “milagro verbal”, “aparición angélica”, para quien la vida fue “una esfera de visiones, en la que el dolor quiebra su mundo paradisiaco e interviene lúcidamente para transmutar el mundo”. Para Anguita, quien conoció a de Rokha desde muy joven, Carlos fue alguien que “vivía y sobrevivía heroicamente sus visiones” y para quien ese transmutar lúcido de su don poético, al fin, no le depararía más que la muerte. Refiriéndose a un poema que de Rokha le muestra en su última visita, en febrero de 1962, Anguita cita algunos versos que recuerda: “El mar sangra por el costado... El mar vuelve a sangrar otra vez”, caracterizando el poema como “un poema de extraordinaria intensidad, suscitado por motivaciones francamente cristianas”, lo cual consideramos dentro del panorama espiritual profesado por Anguita a lo largo de su vida. Su propio ensayo, *Rimbaud, pecador*, publicado en una monografía en 1963, juzga soberbia la belleza de la poesía humana que niega a la naturaleza y a Dios (Anguita 1962: 73). El artículo de Anguita sobre Carlos de Rokha, entonces, sitúa en el pasado a su contemporáneo, pero transporta hasta el presente la videncia de la poesía como legado válido de la tradición poética chilena. Al mismo tiempo, siguiendo el patrón de Massís, tenemos en sus palabras la defensa de ese “estilo de vida”, de esa “otra realidad”, que bien podrían significar el deseo de reivindicar la otredad que de Rokha labraba con su existencia (*El Mercurio*, 1964).

En agosto del año siguiente, Mahfud Massís escribe de nuevo sobre de Rokha, esta vez en la ocasión del decimocuarto aniversario de la muerte de Winétt de Rokha, suegra de Massís, fallecida de cáncer el 7 de agosto, de 1951. Comenzando con una referencia a los más de dos años que han pasado desde la muerte de Carlos, Massís procede a retomar algunos temas de su primer ensayo (1962), entre éstos, la descripción del poeta como un ser fuera de lo

común, no obstante una persona dedicada de lleno a su quehacer literario a pesar del serio desafío de su estado psíquico, llamándolo un “soñador temible”, por ser capaz de romper con las convenciones, así posicionándolo en la tradición de Rimbaud al referirse al “desordenador de los sentidos”. Sin embargo, Massís se ocupa aquí de diferenciar dicho compromiso poético que para Carlos significaba una dolorosa soledad, apreciable para el cuñado, a un tiempo lector y amigo, como aquellos “abismos del corazón” que le abrían la posibilidad de virtuosidad poética— envidiable por otros— mas sin duda la fuente del impensable dolor, “... agudo, traspasador, como hierro al rojo blanco, y cuya trágica elegancia disimula el grito que hierve en la conciencia y en el corazón”, citando el poema “Segunda agonía y alabanza” (*Memorial y llaves* 62).

La perspectiva de Massís ejemplifica entonces, la intensidad de la identificación empática de otros poetas con el peso soportado por de Rokha en ese desarreglo involuntario, en un estado que otros vislumbran y comprenden, hasta cierto punto, solamente por virtud de su lectura del texto. Ambos Anguita y Massís intentan expresar la resonancia de los textos de de Rokha en tanto el vivir de estados anímicos y el compromiso con el quehacer poético, cada uno desde su punto de vista, desde su propia experiencia. La interpretación de Anguita es de tono cristiano (Anguita 1964), siendo esa su propia orientación filosófica, mientras que la de Massís es decididamente existencial. Precisamente en 1965, Massís publica *El libro de los astros apagados*, premiado por la Municipalidad de Santiago, el premio Alerce de la Sociedad de Escritores y por la Municipalidad de Ñuñoa, un libro notable por su énfasis en la muerte, que contrasta con la campaña desarrollista, pro Estados Unidos, de la nación chilena en la segunda mitad del siglo XX.

Así se puede apreciar en esta segunda etapa crítica, la tensión interpretativa de lecturas que posicionan a de Rokha en un pasado perteneciente al vanguardismo, inspirado por el

surrealismo tardío y parte de una propuesta social irrelevante en la nueva modernidad, en oposición a los que, como Lihn y Massís, ven en de Rokha un hilo de conectividad todavía vigente. Ciertamente, hay varias hebras que seguir. La modernidad/posmodernidad que ha llegado después de un estado regido por el autoritarismo de Ibáñez, en efecto un estado de excepción en la década del cincuenta que ha causado la dispersión que hizo posible las intersticios de las décadas anteriores, ahora imposibles: la dispersión se ha consolidado en un estado autoritario. Los secretos de Estado son el orden del día mientras que la realidad afectiva, esa “otra realidad”, ese “otro” estado, ha desaparecido. Massís lo considera, lo que Carlos llevaba en la piel, en su cuerpo, consustancializado como lo decía Lihn, habiendo pasado el surrealismo, ya no sigue en boga, sin embargo, la perspectiva de otredad en de Rokha continúa expresándose en el periodo de su obra después de 1950. Los cincuenta son el periodo del Santiago gris; del conservadurismo bajo Ibáñez. Massís también utiliza su propio cuerpo, su otredad en la piel, llamándose el heresiarca de piel negra, el único dolor que ha llorado es el de su padre, muerto, palestino inmigrante y sin patria, desaparecido bajo la capa de chilenidad uniforme que se extiende sobre la nación. Mientras Massís es el gallo negro, en su imaginario de muerte, hace resonar la imagen del gallo colorido derokhiano que, ahora bajo tierra, sólo se puede recordar o invocar en los excesos del surrealismo, o de ese programa poético que de Rokha creó ya separado del surrealismo y entrado en las décadas siguientes, pero que no alcanzó a tener nombre. Para los poetas como Lihn, ya no hubo nombre para esa época intermedia. Es por eso, tal vez, que Teillier los intentó nombrar por su parte, aunque el nombre de poetas de los lares no los encajara a todos. Les estaba confiriendo una emotividad, un sentimiento expresivo que hiciera real lo que sentían del país, de la nueva chilenidad. Lo que se pierde entonces, es el sentimiento: dónde poner un sentimiento en el medio de lo gris sino en su relación con la tierra.

El fin de las guerras en Europa, el ascenso estadounidense y, por lo tanto, del inglés como idioma negociable, de cierto modo eclipsan el discurso poético en el idioma español. El existencialismo en un país iberoamericano, como en otro, como en Brasil o como en España, ya no mantiene la transferibilidad de corrientes en el campo cultural. Aunque surge la época de la narrativa, la poesía experimenta una cierta orfandad.

A fines de 1967, el 20 de diciembre, los talleres de Arancibia Hermanos terminan de imprimir el poemario de Carlos de Rokha, *Pavana del gallo y el arlequín*, que la Municipalidad ha anunciado como ganador del premio de 1962 y el libro sale a la luz. Con una breve reseña en el diario *La Tercera*, comenzamos a ver la repetición de los datos básicos, seguido de la caracterización virtuosa de su poesía. En este artículo de Gonzalo Orrego, el énfasis recae en la inspiración y la autenticidad, y la cualidad de eufonía de los versos. Orrego cita tres poemas de *Memorial y llaves*: “Oda” (33), “Letanía” (23) y “De la cal surgen las voces contenidas” (41), cada uno ejemplos de poemas en que abundan imágenes visionarias (Oh, tiempo, en azules columnas sostenido... “Oda”), pero que Orrego ha seleccionado expresamente para demostrar cómo, en cada caso, “[l]a sonoridad del poema se va apoyando en la retórica de la naturaleza. La reseña concluye con una cita in extenso del poema “De Profundis” (7), contenido en *Pavana del gallo y el arlequín*, con una exégesis directa y simple del significado por voz del hablante: “Siempre habla de sí mismo, como hace el verdadero poeta, pero a veces lo hace más directamente. Se diría que se veía como un Cristo martirizado por los pecados del mundo, sintiéndose el actor dentro de este mundo” (*La Tercera* 18-B). De la franca reseña de Orrego seguimos al campo complejo de Ignacio Valente, quien en la páginas de *El Mercurio* se explaya en un análisis reminiscente de los resúmenes categóricos que rendía Alone y, con los cuales, hacía y deshacía las reputaciones literarias.

La reseña de Valente, pseudónimo de José Ibáñez Langlois, es uno de los análisis más provocadores de este periodo, titulada “Pavana póstuma”, publicada en *El Mercurio* en mayo de 1968. Se puede suponer que la razón del comentario responde a la publicación de *Pavana* cinco meses antes; además, posiblemente el libro ha llegado a manos de Valente por medio de Eduardo Anguita, a quien menciona. Deducimos, por lo tanto, que el crítico estaba enterado de la producción derokhiana y de la manera en que fue producida, aun sin haber leído la obra completa hasta entonces. Valente comienza identificando al libro como “de escasa circulación” y a su autor, como “poeta escasamente conocido”, pero es evidente que ha leído el texto detenidamente, hasta llegar a familiarizarse con los aspectos más salientes de su poética. Maestro de la pista escondida a plena vista, Valente coloca su punto principal en la primera oración, antes de comenzar a desgranar su análisis: “... leo con sorpresa algunos de los poemas más promisorios que se hayan escrito en Chile en los últimos años”.

El hecho que los poemas le sorprendan nos dice que el poeta desconocido merece atención, y su admisión de haber sido sorprendido quiere decir que ya ha validado la obra. En la siguiente oración Valente se encarga de restarle toda validez infantilizando el acierto de los poemas como el hallazgo de “un niño visionario”, y descartando la madurez de la obra repetidamente, revelando tal vez inconscientemente que ha necesitado convencerse a sí mismo de las faltas, una y otra vez. Resulta entretenido identificar todas las minucias de contradicciones por la cantidad de argumentos positivos que revelan. Sin conocer la obra de este poeta desconocido, Valente afirma que estos poemas resuenan “con el extraño acento infantil” que conserva hasta su muerte, y que son dotados de “un don alucinado de fantasía creadora”, desenterrando todas las evaluaciones de un producto mágico, que sale de su habitus y que, sin embargo, encaja en la modalidad poética que lo produce de forma legítima, es decir, se trata de

un talento real, un *don* genuino, no una aproximación fallida que él mismo habría sido el primero en descartar.

Las calificaciones críticas de Valente sobre de Rokha como poeta se suman mayormente para dar prueba convincente de sus deficiencias, falta de madurez y falta de consistencia artística: “poeta sin hacer”, “indisciplinado en la forma”, “imperfecto”, “desigual e inmaduro”; sus intentos son “tanteos” y sólo “consigue” llegar; produce páginas enteras de “destellos fugitivos”, “vaga aproximación”, versos “mecánicos o intrascendentes”; acierta “a ciegas”. Por otra parte, casi en las mismas oraciones, Valente alaba con sostenida admiración y sorpresa lo que Carlos de Rokha ha producido como si fuera inexplicable. Bajo su “tosquedad”, viene “un arranque de imaginación tan puro, tan turbulento y certero, como en vano lo buscaríamos en muchos artistas de más trabajada expresión”. La *trabajada expresión* que, a pesar de todo, no basta para lograr lo que de Rokha logra, prueba no ser lo que se requiere para que la poesía consiga tener el efecto tan sorprendente. Valente se pregunta, entonces, sobre la posibilidad de lo que de Rokha pudiera haber sido, dada su “espléndida ensoñación” más otro ingrediente que otros poetas deben de tener, pero que no se puede definir meramente con pulimiento o trabajo.

El reverso de lo que Valente critica, en todo caso, es la totalidad de la producción poética derokhiana que se caracteriza por su pureza de imaginación tanto como su tosquedad; “espléndida ensoñación” y “notable sabiduría”; “fragmentación y desigualdad”; “segura libertad”, “gozosa seguridad” y “el aplomo de una realísima experiencia”, todo lo cual se comunica con éxito en la lectura. La evaluación de Valente, como poeta y como crítico, es asimismo certera al escoger menciones de varios poemas que le han impresionado por todos los elementos que se sugieren deficientes o inexistentes en de Rokha. En “Interior”, “Cuadro de verano”, “De Profundis”, y por supuesto, el poema titular que reserva para el fin de la reseña, las

figuraciones que surgen con “una facilidad inocente y visionaria” han hechizado al crítico tanto como al poeta, porque Valente concede que este poeta, “de signos escasos y profundos” le ha hecho llegar a los “resortes vivos del lenguaje”, aun con esos signos escasos y su escaso reconocimiento. Valente se lamenta, eso sí, del tiempo que de Rokha no tuvo para llegar a lo que él determina como madurez, para evitar donde “falla técnicamente”, y en esto no difiere de otros poetas que han lamentado el tiempo que no tuvo. Sin embargo, lo que revela esta reseña sobre el campo cultural chileno de mediados de los sesenta, es la especialización de la crítica del oficio literario, que ahora demanda una creciente formalización. Las fallas formales y técnicas son indicio de una formalización social, la cual nunca fue provincia de de Rokha, es decir, no fue admitido en ese territorio de los agentes dominantes del campo cultural (Bourdieu) en que el reconocimiento de una tradición chilena poética es una herramienta de trabajo para escribir bajo consciencia de una realidad nacional. La figura de de Rokha no tiene reflejo en esa realidad, ni su subjetividad ni su arte. La propuesta derokhiana de la creación de un territorio poético—lo que Valente denomina al final de su reseña como “un universo poético de múltiples resonancias”—fue un territorio textual siempre en fuga, no reconocido aun cuando se presentara frente al crítico en su propia lectura. Ambos elementos, subjetividad queer y texto queer, se continúan negando.

El final de la reseña recoge la sentencia paradójica de una evaluación poco sincera que acierta en un punto esencial: “Con más años...”, escribe Valente, y en efecto la lectura revela que a través de su obra la posibilidad de tiempo dedicado a un proyecto crítico de revisión, en el caso de una edición adecuada de una obra merecedora de tal atención, habría rendido resultados positivos para de Rokha. Sin embargo, ¿no se acumulan por siglos las interrogativas retóricas sobre poetas, muchos más jóvenes, a la hora de una muerte prematura, que hubiesen

podido dar al mundo tanto más? Nuestra convicción es que el tiempo crónico no es primordialmente lo que faltaba, sino el tiempo-espacio, el tiempo circunstancial de una vida llevada en la invisibilidad y en los silencios de las intersticies. Porque lo que Valente diagnostica como falta de tiempo y trabajo en esta poética, no fue tal: “Con más años, con más experiencia y oficio, tal vez hubiera sabido animar todo un universo poético de múltiples resonancias. Pero ya es bastante este libro fragmentario y desigual, la huella de un hermoso y doliente naufragio, el trasunto de un proceso poético tronchado en la mitad de su crecimiento” (Valente 1968). De hecho, la mayoría, sino todas las personas que escribieron, habiendo conocido a Carlos de Rokha, dieron cuenta de su oficio y de su trabajo incansable. La sentencia se desdice inmediatamente al declarar que el libro *ya es bastante*.

Aunque en la Introducción citamos un breve artículo de 1972²⁴ en que Braulio Arenas menciona a Carlos de Rokha, es más una reflexión de Braulio Arenas sobre su propia obra y que, aun cuando contribuye a la huella historiográfica literaria, no atiene a nuestro estudio en este capítulo. La documentación sobre Carlos de Rokha acaba, en este segundo periodo, con las menciones y comentarios de Jorge Teillier, en sus publicaciones en el *Boletín de la Universidad de Chile*, no. 56, y en *Plan*, no. 27, también editado por la Universidad de Chile. En ambas publicaciones, Teillier da cuenta de la falta de estudio de la poesía chilena, tanto como expresar sus propias dudas en tanto la calidad, la falta de lectura y la falta de relevancia para la nación de cierta poesía que se ha producido hasta esa fecha. No obstante, en “Espejismos y realidades de la poesía chilena actual”, Teillier básicamente argumenta contra la percepción de la crítica de una decadencia de la poesía que no ha alcanzado una “edad de oro”.

Para Teillier, existe una crisis de falta de lectores, pero reconoce la excelencia de poetas

²⁴ Braulio Arenas. “Secuencias”. *El Mercurio*, 1972:18.

contemporáneos. En este artículo, Teillier atesta al trabajo y a la dedicación de autores como Teófilo Cid y Carlos de Rokha (*Plan 1*).

En su trabajo titulado “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, Teillier presenta en detalle su propuesta sobre la generación de poetas que han producido su obra, inédita o no, en la quincena desde 1950. Esmerándose en aclarar que elige sólo unos pocos poetas claves para él, sin dar una lista completa ni antológica, hace una breve crítica literaria de siete poetas, entre ellos Carlos de Rokha, presentando algunos de sus poemas (Boletín 58-59). Vale apuntar que las mujeres no entran en su discusión.

La propuesta de Teillier es importante en que se basa en la obra de poetas cuyo trabajo surge en un periodo dominado por los grandes nombres de la poesía chilena, poetas “jóvenes aún, pero que contaron con la madurez necesaria para afrontar la obra de nuestros poetas mayores—tan aplastante e incluso aplastadora, especialmente la de Neruda entre las décadas del 30 al 50...” (48). Naturalmente, esta perspectiva resuena con nuestra apreciación del desarrollo de la poética derokhiana junto a la influencia formidable de su padre, Pablo de Rokha, poeta icónico de la vanguardia. La poesía de Carlos nace dentro de la gran diversidad de producción con una motivación expresiva aparte del vanguardismo, que pronto halla reflejos en la impronta surrealista. El valor de situar a Carlos de Rokha entre los poetas de los lares, es que desafía la categorización de su obra exclusivamente como poeta surrealista, la etiqueta por la cual se le identifica. El análisis de Teillier, por lo tanto, se debe de apoyar en la producción de sus dos últimos libros póstumos, especialmente *Pavana del gallo y el arlequín*, lo cual concuerda con los comentarios de Enrique Lihn, en los que estima el desarrollo y transición de de Rokha a una poética que va más allá del surrealismo o, que se comienza a desarrollar en vista del

surrealismo como modalidad insuficiente para la obra contenida en los últimos poemarios de *El orden visible* (1956) y de *Memorial y llaves*, póstumo.

Para Teillier la poesía lárca es una que vuelve a entrar en concurso con la naturaleza, no como retorno a lo descriptivo—ni criollista—sino que, a una integración con el paisaje, a arraigarse a la tierra en el espíritu de reflexión sobre lo que los hace humanos y, más allá, a una esencialidad metafísica de sí mismos; como Cárdenas, que se dirige a las raíces ancestrales, y otros que ponderan el significado de sus costumbres. Escribe Teillier: “Se empiezan a recuperar los sentidos que se iban perdiendo es estos últimos años, ahogados por la hojarasca de una poesía no nacida espontáneamente, por el contacto del hombre con el mundo, sino resultante de una experiencia meramente literaria, confeccionada sobre la medida de otra poesía” (*Boletín* 49). Bien se podría recordar al Juan Ramón Jiménez que se distancia del Modernismo e invoca la poesía pura, sólo que Teillier está examinando un fenómeno que ya ha ocurrido para narradores tanto como para poetas, un aterrizaje en la posmodernidad sin retorno.

Después de nombrar un puñado de poetas y las obras que los distinguen como poetas lárlicos, como Gonzalo Rojas, Luis Oyarzún y Nicanor Parra, Teillier declara el caso de Carlos de Rokha como “notable”, ya que considera que los últimos poemas de de Rokha son “de profundo contenido terrestre y carga nostálgica” (49). Más adelante en su nota biográfica, el personaje que pinta es alguien perdido entre la realidad y los sueños, y por lo tanto cuya poesía es un producto desligado de la emoción real, es decir, esa *experiencia meramente literaria* que identifica más arriba. Teillier hace eco de otros al llamar su trabajo deslumbrante, pero al contrario del impacto sentido por aquellos, describe un cambio yendo de poemas “de deslumbrante imaginaria, pero desprovistos de tensión emocional, a una poesía de lúcido testimonio interior que iluminaba premonitoriamente, como linterna agitada entre sombras, su paso próximo a la muerte” (58). Su

análisis sugiere que el impacto emocional que esta poesía tuvo para la época previa, ya no conlleva la misma relevancia a fines de los sesenta. Es más, dado que el poema que Teillier ha escogido es un paisaje metafórico de la muerte de la propia memoria, de la disolución del individuo en la vida en que la pérdida de consciencia se internaliza como dolor devastador, es revelador que de Rokha utilice familiares herramientas surrealistas de yuxtaposición de imágenes insólitas. La diferencia es la muerte real del autor, la estela de dolor que vive aún entre quienes lo recuerdan.

En “El viajero inmolado”²⁵, leemos:

Yo era el viajero que volvía de un largo sueño como de un sostenido olvido
Pero cansado de la tierra y hastiado ya del cielo
Encontré sin embargo, la casa de los viejos lares,
A mi paso sonaban laúdes de otra edad
Sólo fantasmas parecían los antiguos huéspedes
Ni una huella en el polvo, ni una flor de gracia leve en las raíces, nada, nada.
Comprendí que volvía al tiempo de los muertos
Acaso yo mismo era un cadáver lejano. Dejaba atrás mi rostro, venía sin ojos y
[no traía piel para el encuentro. (1-9, 58)

Como muchos de los poemas en *El orden visible*, como también en *Cántico profético al primer mundo*, el hablante entra en una visión en la que su corporalidad desaparece, mas en este poema, al situar el campo semántico en un paisaje terrenal o, diríamos, un tanto más terrenal, es posible trasladarnos al conocido campo del sur de Chile, allí donde podemos hallar polvo y raíces. Es esta poesía de raíces y tierra la que Jorge Teillier juzga necesaria para su época, época de pleno Boom latinoamericano y escenario del gran choque político del socialismo y capitalismo.

²⁵ Este poema aparece en la revista *Orfeo*, No. 2, 1964.

En los años siguientes, recordando que es en el mismo año de 1968 en que ocurren los suicidios del hermano menor, Pablo de Rokha, hijo, en mayo, y la del padre en septiembre, los eventos trágicos familiares se encontrarán retratados en la prensa, nunca desapareciendo del todo, dibujando cada vez una figura más lejana de Carlos de Rokha, y más difusa respecto de su obra. En 1994, la revista *Piel de leopardo* publica una elegía escrita por Pablo de Rokha, después de la muerte de su hijo mayor, titulada por él mismo “Carta perdida a Carlos de Rokha”.

Parte III: El siglo XXI

Los artículos periodísticos publicados en el presente siglo tienden a ser un intento de recuperación histórica de la vida de Carlos de Rokha, basándose algunos en entrevistas con familiares o poetas que aún lo recuerdan, después de haber tenido algún breve contacto, o de haber oído comentarios sobre sus excentricidades. De esto último no queda duda, ya que la figura del poeta suicida, cuyos escasos libros sobreviven en ajadas copias, es cada vez más irresistible.

A partir del año 2000, en las páginas de algunos diarios, periódicos y secciones literarias semanales, comienzan a aparecer menciones breves sobre Carlos de Rokha, posiblemente debido a las primeras conversaciones informales acerca de una eventual publicación de los libros inéditos. Así, en julio de 2000, en la *Revista de libros* de *El Mercurio*, Francisco Véjar publica un resumen biográfico que sitúa a Carlos de Rokha en el contexto de la generación de 1938 y el surrealismo, orientando nuevamente el interés hacia aspectos fundacionales literarios. El artículo se titula “Angélico y demoníaco”, clara referencia al artículo de Eduardo Anguita, de 1964; cita varios poemas, entre ellos “El viajero inmolido”, y un trozo de “Carta perdida a Carlos de

Rokha”, tributo escrito por su padre días después de la muerte de su hijo²⁶. El conjunto de comentarios aborda los aspectos de la vida de de Rokha que ya forman una leyenda, su incansable dedicación a la poesía más el particular carácter de su locura, elementos que completan el retrato del poeta maldito. Le sigue el breve artículo de Elizabeth Neira, “Surrealista en estado natural” en noviembre del mismo año, en que da erróneos los años de publicación de los dos últimos libros, y en el cual se repiten las palabras de Enrique Lihn y otros más, por tanto el título, y se menciona el trabajo del poeta Leonardo Sanhueza de recuperar la obra de “poetas olvidados”, procediendo a listar a Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, Jorge Cáceres y Mahfud Massís. El nuevo siglo representa una oportunidad para formalizar la investigación de los archivos nacionales, en que cada esfuerzo va trazando nuevos márgenes del campo cultural, expandiendo y reinterpretando las limitaciones de lecturas ya no relevantes.

El aspecto que caracteriza a los escritos a partir del año 2000, que los separa de los del siglo ya pasado, es la consciencia de la posibilidad de recuperar el corpus de su obra. De manera paradójica, la distancia temporal parece haber acortado la distancia entre texto y lectura, reconfigurando la obra antes en estado de irreparable extravío en un archivo propiamente tal que, como todos los archivos históricos, puede ser ubicado, reconstituido y preservado. De nuevo los materiales hemerográficos forman el sitio donde está grabada la huella del habitus del siglo XX: es un espacio sociocultural que se presta a ser estudiado como cualquier otro periodo histórico.

Con la reedición de *Pavana del gallo y el arlequín*, en 2002, la introducción de Gilberto Triviños, catedrático de la Universidad de Concepción, pertenece al género de la crítica literaria

²⁶ Debe notarse que este escrito de su padre, titulado por él mismo “Carta perdida a Carlos de Rokha”, se publica el 7 de octubre de 1962, en *El Clarín*, aunque no se vuelve a mencionar hasta años más tarde. De ahí en adelante, el título sugiere que se trata de un texto hallado después del suicidio del padre, en 1968, contribuyendo así al aura de tragedia y misterio. La revista *Piel de leopardo* publica el escrito en su totalidad, junto con una imagen del original, escrito a mano por su padre. Allí se ve que el título es el que le dio Pablo de Rokha. En la introducción de *El orden visible II*, Cristián Jofré Zarges cita el escrito como “Carta-pérdida” (*Orden II*, p. 10).

enriquecida por el nuevo formalismo de las letras académicas internacionales. Entre otras publicaciones literarias, las revistas literarias editadas en Chile con el auspicio de la Universidad del Norte, la Universidad de Chile y la Universidad de Concepción, abren y amplían el campo académico al estudio de textos literarios poco conocidos y a estudios culturales interdisciplinarios.

El prólogo de Triviños se inspira en el poema “Elegía a Carlos de Rokha”, de Enrique Lihn, publicado en *Pieza Oscura*, en 1963. Triviños titula la introducción, “Ella, la poesía, fue su sombra”, después de los versos de Lihn, “Ella – la poesía – al menos fue tu sombra” (Elegía 44, 65). A modo de introducción, este escrito se asemeja a las presentaciones tradicionales de poemarios por otros poetas, es decir, al estilo de meditaciones poéticas sobre el texto; sin embargo, Triviños emprende igualmente un recorrido tanto crítico como histórico, analizando ciertos aspectos de la poética derokhiana y contextualizando el libro, visto desde el nuevo siglo.

Apoyándose en las palabras claves de Anguita y Massís sobre el compromiso del poeta, de las cualidades dramáticas que lo distinguen en su virtuosidad lírica, Triviños explora el lugar de la poesía históricamente en la relación del mundo con la fe, extendiendo sus preguntas filosófico-poéticas a Heidegger, Rilke, Blanchot y otros, en tanto el desamparo anímico de los mortales, el abismo de la existencia, en los tiempos de la *desaparición de los dioses* en la esperanza humana (Triviños 5). En particular, Triviños lleva a cabo un análisis de las imágenes principales en *Pavana*, las de exilio, destierro y desamparo, creando un inventario imagista en que esas imágenes son símbolos del territorio de un viajero en el tiempo. Triviños también realiza varias exégesis de ciertos poemas estudiando la relación con las artes, de la poesía con la pintura y la música, refiriéndose a datos biográficos que sitúan a de Rokha involucrado en pintar cuadros casi obsesivamente en sus últimos años. Triviños sugiere una síntesis artística deliberada

en la temática de *Pavana*, como en “Puerta de escape” y “El mar celebra años”, en que de Rokha evoca ese abismo existencial como la contemplación del poeta frente a un futuro, citando versos de este segundo poema: “...se abrirá el fondo de la tierra/ y surgirán dioses de ojos perdidos al fondo de la noche / Entonces acabarán los reinos / Sólo el mar ha de vivir más allá de la vida y la muerte” (6). En su exégesis, Triviños mantiene el sentido de la metáfora central del poema, de un momento de cataclismo interpretado como un gran paisaje cósmico en la poética de de Rokha, que se entrega para la lectura sin contradicciones.

Citando algunos poemas, como “De profundis”, “El viaje”, “Interior”, “El viajero de la noche” y “El huésped y sus ritos” (*Pavana del gallo y el arlequín* 2002), Triviños entrega una lectura sobre el tema de la cercanía de la muerte en que de Rokha al mismo tiempo introduce el imaginario de tono nostálgico (el abuelo, el volantín, los campos), que Teillier ha recalcado como pertenecientes a la tradición de la poética de los lares, pero que calza perfectamente entre la magia, el baile y las visiones oscuras de esta etapa de la poesía derokhiana. Para Triviños, en esta colección de poemas contenida en *Pavana*, existe una nueva estética, una nueva expresión de arte y poesía que se lee en sus extremos donde ve la ‘suprema posibilidad’ del decir poético, después de Blanchot, porque en esta fase derokhiana ha habido ese salto estético:

La relación de la poesía de Carlos de Rokha con la época de la noche del mundo se ilumina aquí con singular nitidez... .

Es la suprema posibilidad de la celebración. Celebración del mar vencedor de la ceniza y de la muerte, morada abismal de los dioses idos, único consuelo del poeta que viaja hacia el fondo de sí mismo en busca de otro tiempo y sólo encuentra un niño llorando en la cocina. Celebración de la tierra, la luz, el aire y

los cielos. Celebración de las 'cosas comunes' que el viajero sin memoria logra salvar del olvido del mundo aldeano de su infancia. (7)

En este análisis, Triviños utiliza las mismas imágenes tan indelebles de los poemas, tales como "el niño llorando en la cocina" para explicar y resumir claramente una lectura de estos poemas como un viaje del poeta a su interior, redoblando el impacto emocional.

Triviños también hace referencia a la reseña de Valente de 1968, en que el crítico alaba la poética derokhiana al mismo tiempo que la culpa de no ser suficientemente lograda, utilizando el lirismo y la métrica para presentar la síntesis artística visible aun en los títulos de los poemas, como "Cuadro de verano", "Dibujo", "Dos sonatinas" y otros más (8). De cierto modo, la introducción y crítica de Gilberto Triviños es una defensa poética de *Pavana*, tanto como una detallada incursión literaria en la poética de un libro que recién entonces, a comienzos del nuevo siglo, experimentaba el despertar de sus primeras lecturas.

Hay muchos aspectos notables de la crítica de Triviños, aspectos que, como las palabras casi proféticas de Enrique Lihn, provocan una miríada de caminos a tomar para seguir las fascinantes posibilidades de lectura e interpretación, cada vez percatándonos aún más de la propiedad fugaz de los textos, como ejemplos deleuzianos de textos que escapan siempre las binaridades del lenguaje y sus significados. En cuanto a la temática principal del exilio, leemos:

El exilio del poeta expuesto al desamparo sin resguardo tiene su expresión más dramática precisamente en este texto del viajero olvidado de su ser entre los puros recursos del retorno. *Pavana del gallo y el arlequín* muestra aquí la verdadera matriz de su escritura. El encuentro creador de la poesía con la pintura y la música. Las bodas "contra natura" que la hacen devenir un salmo en azul. Grito de dolor, sin embargo, que cede su primacía al grito de júbilo en todos

aquellos lugares del texto regidos por la mencionada relación feliz con lo abierto. El dato significativo en este caso es precisamente la índole musical de lo celebrado... la música prometida en los ocasos, el canto nupcial de la abeja que quiere volar al sol... Un poema parece darnos un indicio del sentido de las bodas de la poesía con la música en *Pavana del gallo y el arlequín*. Es “Puerta de escape”... . (8)

Utilizando palabras y frases claves, como viajero, olvidado de su ser, salmo en azul, grito de dolor, Triviños incorpora progresivamente el sentido de total desamparo que el hablante comunica, autor de su propio destierro, que cede su territorio, que experimenta un dolor aniquilante. También debemos señalar el uso repetido de la caracterización de bodas que Triviños utiliza para describir la síntesis de la pintura con los elementos métricos de la música y la danza. Estas no son palabras que surgen en *Pavana*, bodas o nupcias, pero sí los conceptos de unión y transformación. En total, en las páginas 8 y 9, Triviños menciona “bodas” o “nupcial” cinco veces; nótese el uso del sintagma “contra natura”, entre comillas, en el intento, tal vez, de ilustrar el valor transgresivo de la sinestesia.

Interesante además es la mención metatextual de "El escándalo de la revelación", de George Steiner²⁷ en la discusión del símbolo central del poemario, el gallo—imagen que aparece con frecuencia en la obra derokhiana—en que Triviños extiende el significado del gallo desde de Rokha a un ensayo de Steiner sobre la misteriosa mención de Sócrates del gallo a Esculapio, en Platón. Escribe Triviños:

Steiner ha explicado con notable precisión el doble simbolismo del gallo en "El escándalo de la revelación". El gallo de oro, obsesivamente nombrado en numerosos poemas de Carlos de Rokha, posee, sin duda, los atributos del

²⁷ Steiner, George. *The Scandal of Revelation*.

mensajero del alba cuyo plumaje resplandeciente anuncia y aclama a un tiempo el milagro diario de la luz y cuya destreza sexual —en inglés cock (gallo) se utiliza para designar el miembro viril— representa la potencia vivificadora del sol, el estallido de calor que provoca la vida. (9)

La exégesis de Triviños es la primera en pensar directamente en la identificación del hablante con la figura del gallo y, por lo demás, el erotismo de las imágenes. En el corpus crítico que hemos visto, se leen reflexiones que aluden a los valores eróticos del imaginario surrealista derokhiano. Pero Triviños estudia con mayor formalidad los textos y el contexto del uso de las imágenes del gallo en sus varias encarnaciones, trazando un análisis académico de los símbolos de vida y eros en la relación arquetípica con la omnipresencia de la muerte, aunque Triviños se limita en su interpretación de la figuración del gallo a un significado viril. El hecho que Triviños haya fallecido hace algunos años tristemente elimina la posibilidad de mayor conversación.

En marzo de 2003, José Ignacio Silva contribuye un ensayo a *Crítica chilena*²⁸ en que presenta sus comentarios partiendo de algunas de las imágenes que considera clave en *Cántico profético al Primer mundo*, poemario que ya hemos mencionado, el primero en salir a la luz, en una edición de 1944. Siguiendo la publicación de Triviños el año anterior, el ensayo de Silva nos interesa, ya que le dedica cierta atención a este primer poemario, un texto breve, a pesar de su complejidad, que generalmente se pasa por alto. En todo caso, el interés mayor de Silva parece ser la recopilación exhaustiva de reseñas y crítica, incluso breves menciones y obituarios, para realizar un retrato biográfico más completo compuesto de la hemeroteca y el limitado archivo formal.

²⁸ Fuente digital, Críticachilena.cl

El título del artículo es "Carlos de Rokha. Deslumbramiento e impotencia" sintagma que se encuentra en *Cántico* 16, 12, una referencia que tal vez se atribuya a la falta misma de estudio crítico durante la vida accidentada del poeta. Anota Silva: "Los temas abordados por las críticas recopiladas son en su mayoría descriptivos y textuales, dado que la muerte del poeta ha sido una suerte de 'excusa' (lamentable por lo demás), para recién darlo a conocer...". Para Silva, este es el vacío que queda sin solucionar, a pesar del 'lamento colectivo truncado' que se repite cada vez, diríamos que incluso en el suyo, sin llegar a un compromiso de análisis con ninguno de los textos en existencia. Tal vez la 'impotencia' se pueda al igual interpretar como la respuesta colectiva que se ha acumulado a lo largo de medio siglo, frente a una obra que cada vez aparece prometedora en su lectura mas, desalentadora, la tarea del análisis.

Silva continúa en largos párrafos el trabajo de citar e incorporar las palabras de los comentarios principales sobre de Rokha, los de Massís, Lihn, Anguita y Valente, en un hilo narrativo organizado bajo subtítulos con referencias a las palabras de uno de ellos, por ejemplo, "Surrealista en estado natural" (Lihn) y "Angélico y demoníaco" (Anguita). Hacia el final, el encabezamiento "Yo canto a lo terrible" es otra cita de *Cántico*, que sirve para comentar brevemente, sólo unas pocas palabras sobre la obra, seguido del verso completo: "Yo canto a lo terrible; lo terrible es más bello/ que lo diáfano oh ciega memoria temporal de/ lo que somos (...)" (*Cántico* 8, 35-36), e inmediatamente seguido de otro verso dos páginas más adelante, "¡Héroes míos, orad por el que llora sobre vuestras tumbas!" (10, 29-30). Sólo estas líneas, podría ser, se presentan para compartir algo de la voz del poeta, tema de la amalgama de citas de otras voces, que de algún modo constituyen una especie de relato, no necesariamente incoherente, pero fragmentario: una fortuita aproximación a las fugas biográficas constituidas por el paso histórico de una escritora o escritor.

En los próximos años, con mínimas variaciones, encontraremos el mismo tipo de artículo-reseña ya mencionado, debido al diálogo que se ha entablado con la relectura de la obra, las nuevas investigaciones iniciadas por estudiantes e interesados, gracias a la actividad de varios poetas, entre ellos, Leonardo Sanhueza, antiguos amigos y familiares, y de Patricia Tagle de Rokha, pintora, sobrina del poeta, con el propósito de publicar los textos inéditos.²⁹ En septiembre de 2004, el escritor A.G.B. publica un artículo de media página en la sección *Cultura* de *La Tercera*. El motivo del artículo es la concesión del Fondo Nacional del Libro para la edición de los textos, en verdad una noticia que documenta un gran logro hacia la publicación de un poeta menor. A pesar de una doble mención errónea del último libro como “*Pava (sic) del gallo y el arlequín*”, la noticia reúne datos biográficos y citas que caracterizan el valor de la obra, en lenguaje tan directo como efectivo, listando los suicidios de los miembros de la familia y “del patriarca De Rokha, quien se voló los sesos con un revólver Smith & Wesson, obsequio de David Alfaro Siqueiros”. Con la mención del famoso pintor mexicano la obra de este poeta menor se vincula una vez más con la época de la Vanguardia, trazando líneas de fuga hacia una literatura de un margen histórico que se superpone sobre el archivo canónico y revela las intersticios, enunciaciones de un campo cultural nunca fijo, un campo deleuziano y estriado.

En 2005, una notable publicación sale a la luz, *Fantasmas literarios*, un libro de relatos del escritor Hernán Valdés en que recuerda la escena literaria del Santiago que él conoció, especialmente a fines de la década de 1950. De los capítulos dedicados a Teófilo Cid y a Carlos de Rokha, se destila el ambiente y las personalidades de aquellos tiempos, en que el llamado Carlitos escucha atento o irrumpe en los cafés y bares del día: el Iris, Il Bosco, el Sao Paulo, el Haití. En la prosa de Valdés, Carlos es el único que se atreve a hacerle cosquillas a Teófilo o a

²⁹ La instauración de la Fundación de Rokha se formaliza en 2010, comenzando como Editorial Multitud con la publicación de *El amigo piedra* en 2011.

besar a su amigo en la frente, declamando versos y riéndose del electroshock que ha recibido en el manicomio, para caer en repentino silencio después. A pesar de tratarse de los años en que Teófilo Cid ya bebía descomunadamente, camino a su muerte en junio de 1964 (casi dos años después que de Rokha), todavía ejerce una influencia embrujadora en los escritores que se reunían en su círculo de afinidad. En el capítulo 6, Valdés recuerda las admoniciones de Cid que tranquilizan a Carlos y sus locuras, mientras se encuentran reunidos en el piso de tierra de la casa de María Febre, alrededor del gran caldero que hervía las contribuciones de todos:

Teófilo, que es reacio a toda manifestación y contacto afectuoso, se levanta torpemente y pone una mano sobre su hombro. Carlos es uno de los pocos poetas a quienes respeta y quiere. “Tú no eres loco, Carlitos”, le dice. “Lo que pasa es que te han enloquecido”.

Y buen puede ser que Teófilo tenga razón, vistas las cosas con mayor perspectiva.... [p]orque Carlos, como tantos han dicho, es un niño, alguien que a los treinta y tantos años, con una calvicie incipiente, aún juega. No sólo con las palabras, con las caóticas imágenes, recibidas o propias que le asaltan; juega con cualquier objeto que encuentra a su paso, con su cuerpo, con la gente. Uno no puede andar seguro por las calles con él: hace monerías a los pasantes, saca la lengua a las personas “correctas”... .

Quienes ya más tarde elogian a Carlos como si el “desarreglo” de sus sentidos hubiera sido un acto deliberado a la manera de Rimbaud, ignoran o querrán ignorar todo eso. *Su poesía es un acto de fuga y liberación*, el único que tenía a mano para escapar, inconscientemente, de la opresión... . (énfasis nuestro)

Quienes se dicen amigos, en vez de ayudarlo, estimularán, como si de un don divino se tratara, su supuesta locura. Y él, para complacerles, se convertirá en payaso: “hará locuras”.

“No, Carlitos, te han hecho hacer el loco”, repite Teófilo, y vuelve a sentarse, abrumado. (Valdés 2005) (Edición electrónica sin páginas)

La reconstitución de Valdés, el libro que él ofrece para leer “simplemente como una narración novelesca sobre literatura y autores” (Introducción) es, más allá de lo que ha logrado como novelista, una interpretación del campo cultural de aquel Chile antes de la presidencia de Allende y pre-golpe y dictadura. Como un escritor sobreviviente de tortura y exilio, su perspectiva considera muchos aspectos del campo artístico frente al habitus cultural de la época, con sus prejuicios a flor de piel y en plena posmodernidad chilena. Valdés apunta, antes de entregar el texto para ser leído como narración novelesca que, al convocar los fantasmas literarios “aparece mucho la vida íntima de los protagonistas. La obra de ningún escritor se entiende sin su intimidad”. Así, siendo producto de su habitus, al convocar el fantasma de Carlos de Rokha, Valdés contextualiza la época de la generación del ’50 de manera que nos permite apreciar las relaciones afectivas de su habitus contrastado con las expectativas sociales dominantes.

En este texto de memoria histórica, Valdés confirma retrospectivamente la recepción del poeta como niño idealista, especialmente frente al pesimismo de Cid; su inclinación afectiva fraternal; la esencialidad de su estado mental como poeta y como persona. Fiel producto del temprano siglo XX, de Rokha representa el medio exacto del país. Desempleado él mismo, hijo de clase media pero con mínimos recursos, refleja sin duda el alcance que el logro intelectual y artístico provee para la familia, aun cuando a menudo se encontraran sumidos en la necesidad

por temporal que fuera. Mirando la figura de Carlos, físicamente, tiene la apariencia de las clases altas chilenas por parte de su madre, mientras que, por el lado de su padre, es descendiente directo de las familias de encomenderos de apellidos ibéricos emparejados con mujeres indias de nombres olvidados. Si no fuera por esta apariencia y prejuicio de clase, su inhabilidad de mantener un empleo lo condenaría a la calle y a la cárcel, una situación de la cual el apoyo de su familia lo rescató más de una vez. Estas son las partes esenciales de su identidad, las que lo marcan en la posición de tantos a quienes el estado anula como ciudadanos, presuntamente queer, sujetos otros, como los que se determinan como enfermos mentales.

La paradoja es que en un intento de proveer tratamiento para los estragos que le causa el estado de sus facultades *en desarreglo*, se le ha internado en el hospital psiquiátrico donde se le administra el electroshock, resultado, como dice Valdés, de “una ciencia aún bárbara”. Y es su mismo padre que, con la intención de normalizar su socialización masculina, lo traumatiza repetidamente llevándolo a prostíbulos en que se vuelve partícipe de la deshumanización y misoginia contra las mujeres y al mismo tiempo, la suya. Este es el Carlos de Rokha de las llamadas nocturnas en que su voz *chirria como cigarra* en el poema de Lihn, el que da “alaridos de risa... rebuzno de burro... canto de viejo gallo” (*Fantasmas* 2005, cap. 6). Las caracterizaciones de la época no poseen otros calificativos más que los binarios, masculinos o femeninos, patricios o plebeyos, en que la figura queer de un poeta provoca irritación homofóbica precisamente porque despierta un sentido de afecto (Hocquenghem). Mientras más profundo y sincero el cariño en el entorno artístico de medio siglo santiaguino, casi exclusivamente fraternal, como hemos visto, más se compromete el que lo profesa. Lógicamente, entonces, así de brutal es la defensa homofóbica que se expresa en la mayoría de las conversaciones entre hombres chilenos y es esta la normatividad del habitus, no las medidas y

consideradas expresiones solidarias que aquí analizamos. En *Fantasmas*, Valdés reproduce el comentario típico, en todo su color chileno, citando al periodista Mario Rivas en la redacción de *Las Noticias Gráficas*, uno de los diarios amarillistas para los cuales escribió: “ ‘Ayer’, dice, ‘mientras mi chofer me paseaba en coche por el parque Cousiño, para escapar del aire de sobacos y vaginas de esta ciudad, vi de pronto a la Benjamona Subercasiútica sobando a un pobre milico detrás de un eucaliptus que, como ustedes bien saben, es un árbol procedente de ese continente bárbaro que es Australia’”. Las crónicas mordaces de Rivas, famosas por su acerbidad, representan una visión cosmopolita de medio siglo para quien todo lo artificioso o arribista (“siútico”) de la aspiración chilena culta, es objeto de ridículo. El comentario anecdótico de Rivas sobre Benjamín Subercaseaux, que aplicaría a cualquier otro escritor del círculo masculino gay de la época, como Augusto D’Halmar o Enrique Lafourcade, devela su visión pesimista e irónica, en que la orientación sexual tanto como la clase social, son elementos de subordinación. En el campo cultural chileno, el milico—un conscripto militar— es un sujeto subordinado, al igual que un escritor homosexual es un artista subordinado dentro de una sociedad subordinada en el marco mundial.

Continuando en esta década, en julio de 2006, aparecen dos artículos en periódicos de provincia, escritos por Rodolfo de los Reyes Recabarren, en *La Prensa* de Curicó y Claudio Sánchez, en *El Mercurio*, de Calama. En el primero, más extenso, de los Reyes lleva a cabo un resumen crítico, citando dos poemas de *El orden visible I*, utilizando las palabras de Lihn y de Teillier para hablar de la poética, por ejemplo, “se manifiesta como un poeta de alto alcance, tal vez eso sí dice Lihn en la sensualidad convulsiva de lo prohibido...” (*La Prensa* 2006:19). De este modo no vemos nuevos análisis críticos en estos artículos, sino que un hábil trabajo de collage periodístico literario. De los Reyes, sin embargo, concluye con una opinión personal,

nombrando a de Rokha "...una de las grandes voces poéticas de su generación y del surrealismo chileno...". Por su parte, Sánchez cita in extenso el poema "De Profundis", y retoriza con una serie de preguntas sobre la naturaleza del hombre y el enajenamiento, y de la pérdida de la razón, reflexionando sobre sus propias divagaciones y la imposibilidad de hallar explicaciones enteramente lógicas para todas las cosas. Apoyándose en los textos derokhianos, los cuales describe como "un delirio, un festín de imágenes con seres míticos..." el autor de este artículo de la primera década del presente siglo dialoga con la obra de un escritor chileno del siglo anterior, pero ya sin referencias a Rimbaud ni a los malditos. Tenemos una nueva vuelta del habitus, reestructurado por nuevas referencias relevantes a una nueva generación.

En 2009, Víctor Minué, escritor y contribuyente a blogs literarios y revistas digitales de literatura, publica un artículo para *Proyecto Patrimonio* en Letras.s5.com, titulado "Carlos de Rokha: Sin timón y en el delirio". Similar al artículo de Silva, con su extensa bibliografía (inclusive la elección de una foto de C. de Rokha de corbata y fumando pipa), nos enfrentamos a un resumen biográfico en que se exploran los temas de su poética surrealista, su esquizofrenia y suicidio, pero enfocándose mayormente en varios poemas de *Pavana del gallo y el arlequín* y uno de *Memorial y llaves*. Interesante es su resumen y síntesis de algunos aspectos del diálogo poético durante la época de la Vanguardia. Dice de Carlos:

Adscribió distintas influencias poéticas de las cuales sólo en algunas pudo salir intacto. Quizás la más importante fue la de su padre, quien con su caudal furioso de lirismo sólo pudo salpicarlo con algunos retoricismos(...) era el primer paso a la revolución íntima e ignorada, que figuraría su poesía. (Minué 2009: 1)

Nombrando además los aspectos estilísticos de ciertas poéticas, desde Góngora a Huidobro y Vallejo, Minué contextualiza la producción poética derokhiana en su campo, histórica y estilísticamente.

Más adelante, sobre la esquizofrenia, propone que su enfermedad "le proporcionaba un estado de videncia creativa que lo ayudaba al convulso derramamiento verbal y metafórico en su poesía" (4), algo que por mucho conjeturar nadie podría afirmar, pero en conjunto con su análisis semántico de "El viajero de la noche", en que el hablante repite la palabra muerte, hallamos una propuesta simple sobre el desarrollo de la poética con la experiencia: "la multiplicación de la palabra muerte, sin signos ni retruécanos, ni alegorías... [es] una escritura desacralizadora, despojada del impetuoso flujo surrealista dominante del poeta... invocando a la muerte con el verbo mismo: 'Es la hora de **invocar** a la muerte'" (5) (énfasis en el original). La apreciación de Minué por el uso sencillo de las palabras reconoce, no obstante, el valor lírico del uso de dichos elementos. Es decir, la voz del hablante ha sido cuidadosamente modulada para producir el impacto de los versos que progresivamente nos acercan en cada imagen en que se rinde a ella, hasta llegar al instante de invocarla, y *nosotros también la invocamos*.

Además de la extensión incremental de este tipo de crítica literaria y personal, el artículo de Minué contribuye otra contextualización, una que rescata a de Rokha del periodo limitado que va desde la Vanguardia hasta el comienzo de los '60, y le da la relevancia de una chilenidad poética, aunque todavía exclusivamente de poetas hombres, pero que trata de una experiencia subjetiva *otra*, la que surge sólo en intersticios y en este caso es la del suicidio en conjunto con la enfermedad mental. Minué nombra a Carlos de Rokha junto con Rodrigo Lira, Armando Rubio y Carlos Pezoa Veliz³⁰, poetas que se suicidaron, o murieron de manera misteriosa, o quedaron

³⁰ Minué también menciona el estudio de Eduardo Llanos Mellusa sobre poetas suicidas de Latinoamérica.

inéditos hasta después de una muerte prematura, como poetas *subvalorados* (6); a estos nombres podríamos agregar los de Jorge Luis Cáceres, poeta, bailarín y artista mandragoriano, el llamado “delfín” por su figura y su danza, cuya homosexualidad se conoció abiertamente (de Mussy Roa 2005); y también Omar Cáceres, para quien tal vez la depresión contribuyó a su angustia y lo llevó tratar de destruir todas las copias de su único libro, *Defensa del ídolo* (memoriachilena.cl). La descripción que Minué utiliza para de Rokha es apta, al llamarlo “abstraído de las multitudes, sumido nervio adentro en un siquismo auto lesivo devorado por visiones oscuras...” (6). La cualidad abstraída es precisa en la enunciación de un texto aparte, auto-desterritorializado, siempre evitando la sobrecodificación de la lectura estructurada por el habitus normalizado, donde el único escape es estrellarse contra los límites, cualesquiera que esos sean.

Finalmente, en lo que concierne a la crítica del siglo XXI, la publicación del segundo volumen de *El orden visible (Orden II)* no se realiza hasta 2011 cuando sale prologado por dos escritos, el primero, un recuento y análisis del editor, Cristián Jofré Zarges y el segundo, una memoria escrita sobre su tío por Patricia Tagle de Rokha, directora ejecutiva de la Fundación de Rokha y editora principal del proyecto de publicación de la obra inédita de Carlos de Rokha. Ambos escritos responden a las preguntas que se han formulado a través de los años sobre su obra y su vida, y ambos escritos ponen figurativamente un punto final a las suposiciones y conjeturas incompletas sobre el poeta.

Nos ocupamos en este estudio del primer escrito.

Jofré da cuenta exacta de la extensión de *El orden visible I* en relación con el segundo volumen y con los libros póstumos. Sin esta explicación, sólo habría una idea incompleta de la obra desde la publicación de 1956 hasta 1962, y de los poemarios que se anuncian en el mismo.

Sabemos finalmente que varios de los poemas anunciados como parte del volumen II fueron reunidos por de Rokha en *Memorial y Llaves*, para postular en los Juegos Florales. Este libro, entonces, es una colección de poemas que van desde 1947 a 1961, y que *Pavana del gallo y el Arlequín* reúne “sus creaciones postreras, correspondientes a los últimos años de su vida...” (Jofré 7).

La importancia del escrito de Jofré es su acercamiento a la obra de Carlos de Rokha como un todo que hasta ese punto no se conocía. Al considerar la obra de este modo, Jofré afirma ciertos puntos esenciales; por una parte esta la complejidad de la obra, que al ser leída por reseñadores tales como Ignacio Valente, no refleja de ninguna manera su extensión ni la historicidad de un poeta dedicado a su oficio, como lo fue Carlos de Rokha. Por otra parte, la edición del segundo volumen hace posible un análisis en que Jofré descubre el desarrollo de la poética a través de los años, y en que se puede apreciar la época de transición entre los poemas de la etapa surrealista y los poemas en que el poeta comienza a adquirir su madurez creativa.

Significativo es el hecho que los poemas reunidos en *Memorial* constituyen una recopilación preparada por el mismo poeta para postular a los Juegos Florales de 1961 en Santiago. Se puede apreciar entonces que de Rokha se ha dedicado a hacer una selección para armar un poemario digno de entrar en el concurso, trabajo que demuestra que en esos últimos años de Rokha tenía una concepción completa de su obra, la que debe de haber estado revisando y expandiendo a través de los años. Además de estos grupos de poemas, vemos otros que corresponderían al último periodo antes del concurso, tales como “Elegía” (*Memorial* 17) y “Más allá de nosotros” (*Memorial* 52), poemas que comienzan a marcar más claramente su desarrollo poético.

Ya que *El orden II* nos lleva de 1945-1950 en siete poemarios, existe una superposición entre la obra que queda truncada en 1956, aunque anunciada, y la que aparece póstuma en 1964, cuando la Municipalidad realiza la edición de *Memorial y llaves*. Se crea un espacio en la lectura de la obra en que no se puede captar la evolución de la poética debido a la finalidad que *Memorial y llaves* pasa a constituir. Es un libro en sí, pero es un texto reunido por el autor con un propósito un tanto diferente: se trata de una recopilación para dar una idea de su producción a lectores-jueces, lectores de un concurso literario. Así y todo, el libro que ha creado de Rokha para el concurso, fue elegido y armado con su visión del carácter poético al mismo tiempo que su evolución en la lectura que decide ofrecer.

Entre otros hallazgos del archivo de la Fundación de Rokha contenido en cuadernos prolijamente escritos en la inconfundible caligrafía del poeta, incluso los índices y tablas que indican exactamente el orden de los poemas en cada poemario (Jofré 9), Cristián Jofré detalla la comparación de uno de los poemarios de *El orden II*, titulado *Si esta voz en ti se comunica*, con el texto de *Canto profético al primer mundo*, de 1945. El poemario resulta ser una versión posterior, ampliada y reconfigurada bajo este nuevo título, lo que implica un trabajo concentrado del poeta durante un intervalo de varios años, si se considera la fecha en que los planes para *El orden II* ya se habían trazado.

Lo que se recupera con la publicación en 2011, entonces, es el vacío de los años, el pedazo de vivir sincrónico que no ha sido documentado por un texto anteriormente. El análisis de Jofré recupera la transición poética que ha ocurrido en la producción individual del poeta y que, apreciable desde este punto temporal, contextualiza el proceso artístico desde los 25 a 30 años de edad, pero también documentan la perspectiva del poeta sobre su propia obra en los años que

intervienen (y las decisiones que toma en 1960-1 respecto del libro que prepara para postular en el concurso). Escribe Jofré:

Retratan una etapa de transición dentro de la totalidad de su producción poética, entre su obra de juventud, de formación, más apegada al anti método surrealista, y aquella realizada hacia el final de su vida, más próxima a una vertiente lárlica, y que corresponde a su periodo de madurez creadora. (Jofré 8)

Se comprueba en este acercamiento la lectura que Jorge Teillier lleva a cabo de *Memorial y llaves*, lo cual explica su decisión de incluir a de Rokha entre los poetas lárlicos, pero al mismo tiempo, se revela la dirección del tránsito poético que este último ya emprendía a fines de la década del '50.

Se trata también de corregir, si se quiere, las críticas que de un modo u otro habían tachado de "aparente sin sentido, o pensarse en simple florituras verbales" (12) la exuberancia de imágenes tan características de su poesía, junto con el hermetismo del que podrían pecar y sugerir solamente el sobreuso del anti método surrealista.

Consecuentemente, Jofré recuerda la reseña de Ignacio Valente, que hemos estudiado más arriba, en la que el crítico alaba "algunos de los poemas más promisorios que se hayan escrito en Chile en los últimos años" (Valente 1968), pero previene el posible equívoco al que se podría llegar al pensar que se trata sólo de malabarismos sin autocrítica. Esta defensa se apoya en una prolija lectura en que se rastrea "la unidad del significado", escribe Jofré, concluyendo contra el sumario de Valente, que "[e]n ningún caso puede decirse de su poesía que carece de la debida y necesaria decantación formal" (12). De hecho, Jofré propone una seria consideración de la obra, a medida que se va descubriendo, en la que se deberá de sentir aquella sensibilidad que ha llamado la atención desde un comienzo, pero propiamente reivindicada:

Desde sus primeras composiciones, plenas de subjetividad, herméticas, alucinatorias, delirantes hasta la incomunicación, dotadas de un lúdico y gozoso sentido de la creación pura, desde esta primera etapa en su poesía hasta los últimos versos cercanos al final de su vida, no puede sino advertirse una constante depuración y condensación de sus medios expresivos, una búsqueda continua para dar con la forma más esencial de revelar el verdadero trasfondo de su creación.

(13)

Verdaderamente, entonces, el reconocimiento que se reclama en esta introducción es de una obra idiosincrática que desde un comienzo sorprende e intriga, como el tránsito de tantas obras poéticas, pero también propone nuevas maneras de ver, que es lo que de Rokha busca en esas formas esenciales.

La reseña de *El orden visible II* por Cristián Arregui, publicada en el mismo año de 2011 en la revista de humanidades, *Mapocho*, es uno de los textos críticos que consideramos los más recientes y relevantes sobre el tema de la obra de Carlos de Rokha. Junto con el texto de Arregui aparece en este número de *Mapocho*, una presentación de Cristián Jofré Zarges³¹ que contextualiza los breves ejemplos de prosa escritos por de Rokha, inéditos hasta la fecha y publicados a seguir. En conjunto, los textos de Arregui y Jofré constituyen el fin del anonimato de Carlos de Rokha y, bien se puede decir, el comienzo de una crítica fructífera y felizmente relevante al proceso de edición de su obra completa.

En el texto de Cristián Arregui, el libro se considera de acuerdo con ciertas interrogantes históricas y canónicas, pero siempre en su totalidad. Primero, se trata de una “publicación a

³¹ Jofré comenta sobre los escritos inéditos en prosa, ensayos que de Rokha escribió en la década del '50, ejemplos en que se escucha la voz del autor en el espacio y en el contexto externo a su poesía. En estos escritos, estima Jofré, “[e]l poeta estaba previendo, en cierto modo, la pobre valoración de un medio carente de una verdadera tradición de recepción crítica” (*Mapocho* 282).

destiempo” de un texto escrito hace más de medio siglo, pero en segundo lugar el contexto contemporáneo debe dialogar con el de las vanguardias literarias del siglo XX, para lo cual, constata Arregui, debemos considerar que las corrientes vanguardistas a su vez se desarrollaron de un continuum poético ancestral todavía vigente en su época, “antiguas concepciones del fenómeno poético, enraizadas en visiones filosóficas pre-modernas (el poeta como vidente, etc.)” (Arregui 387). Esto último es extremadamente útil para comprender algunas de las reseñas de los textos surrealistas derokhianos en que confluyen interpretaciones de su videncia y su estado psíquico. Al mismo tiempo, debemos recordar el gran quiebre que realiza Huidobro con las hebras románticas, dando impulso a las corrientes cuestionadoras vanguardistas y que, no obstante, impactan el surrealismo con los ecos del simbolismo alemán y persisten en pleno siglo XX.

Además de estas tres primeras consideraciones claves, Arregui, retomando el concepto del destiempo, señala la paradoja de una publicación que se une a otras reconsideraciones en el nuevo milenio de poéticas como las de Rosamel del Valle y varios de los mandragorianos, obras que “...coinciden en una poesía radicalmente distinta—sino antagónica—a la que en los últimos decenios ha sido determinada por la antipoesía y otros escepticismos de la literatura” (387). De hecho, concordamos con Arregui en que la continua publicación de los inéditos de de Rokha (y otros/otras) contribuyen a las posibilidades de una consideración crítica y afectiva *de novo* en el corriente clima social.

Se pondera además la razón, o el contexto de publicación, por la nueva Editorial Multitud, pues es útil recordar que, en tanto publicaciones literarias, esta obra perdió la oportunidad de revisión por su autor, mientras que el elemento de destiempo le impacta pesadamente en comparación con la sofisticación obtenida en la poética contemporánea. Más

que un rescate o un homenaje, Arregui parece avanzar la idea de contribuir a la historia canónica literaria—una suerte de homenaje—pero uno que se realiza políticamente con el reconocimiento de que esta obra “pulsaba por hacerse presente, pese a la vigilancia de los aparatos críticos y círculos poético-literarios que representan y defienden otros capitales culturales” (387).

Precisamente, esta extraña enunciación poética intersticial que surge en un estadio de corrientes marginales en el único momento posible de desafiar a su habitus, surge otra vez, a destiempo y en una nueva intersticie, provocando una nueva lectura fuera de su tiempo.

Haciendo eco a la introducción de *El orden II*, Arregui concuerda con Jofré en que este segundo volumen demuestra un trayecto en la poesía, “un proceso y maduración de una obra que nunca encajará del todo ni con el surrealismo más ortodoxo ni con los criterios lárnicos de Teillier” (388). Más categórico es el dictum de Arregui al que llega después de su lectura, la cual incluye ahora los textos iniciales, los dos volúmenes de *El orden* y los póstumos, que la obra se relaciona indudablemente con su tiempo (como la de sus coetáneos) y que, por lo tanto, “se vivencia, dentro de la particular tradición literaria que su obra actualiza, la evolución poética de toda una generación” (389). Esto último es particularmente valioso ya que posiciona a de Rokha en su tiempo, entre los suyos, y no por su relación con el surrealismo y su locura, de algún modo fuera de contexto y fuera de relevancia.

El análisis que Arregui lleva a cabo abarca algunos de los poemas más impresionantes de *El orden I*, como los contenidos en *Revelaciones del furor* (1944) y los poemarios últimos de *El orden II*, *Un niño cambia de silencios* (1949) e *Interrogación a las columnas* (1950), los cuales coinciden con lo que Jofré ha llamado los libros de transición del poeta (para Arregui, este último poemario es “el” libro de transición derokhiano). Sobre los primeros, opina Arregui:

... la obra de Carlos de Rokha empieza a avanzar hacia un poema más complejo, hacia un texto que sin abandonar la riqueza de las imágenes se va haciendo más consciente de las posibilidades rítmicas y expresivas del castellano. Se avanza en profundidad y precisión del habla hacia un poema de espesor metafísico que supera los límites del surrealismo. (389)

Y es esta la precisión que se no se reconoce todavía en los poemarios anteriores, incluso en la primera versión de *Cántico* (1943), en la que ese “espesor metafísico” se vislumbra, porque es evidente en la temática cuál es la intención formal del poeta.

Uno de los mejores ejemplos de este prolijo análisis, es la comparación del comienzo de las dos versiones de *Cántico*, cuya segunda versión aparece como el primer poemario de *El orden II*. Para Arregui, aquí se ven “las huellas de ese salto que da su poesía, equivalente a un cambio de polaridad que no pierde intensidad (391), ya que la misma dimensión cósmica se hace presente en el alcance de la segunda. He aquí la comparación. En *Cántico*:

Sobre toda porfía el hombre aviva su sagrada soberbia porque quiere
volver al principio del mundo (1-3, 4).

En “Tránsito para la fuga”, Canto Cuarto de *Si esta voz en ti se comunica*:

Si el hombre aviva su sagrada soberbia es porque anhela volver al origen
de las cosas y rehacer el mundo (1-2, 37).

Como nota Arregui, no sólo cambia la forma de prosa en verso, pero también se deja sentir el cambio de tono, del tono profético de los “poemas malditos” a aquel que supone un anhelo, ese rehacer del mundo. Esta idea de un cambio de tono hacia una esperanza que se hace más notable al leer *El orden II*, es un elemento que parece haber estado oculto anteriormente, mantiene Arregui.

Si es así, cuánto más hubiesen querido leer estos poemas sus contemporáneos.

Finalmente, citamos el párrafo siguiente en que mejor se reconoce el proceso poético y se responde a críticas anteriores:

Es la búsqueda de una forma poética por alcanzar, que en estos poemas siempre está a punto de ser concretada, tocada en algunos poemas, en varias estrofas y en muchos versos; una imaginación contenida, suavizada, un estilo y estado de conciencia que con cualquier violencia huye, necesitando la medida justa de intensidad y sutileza” (392).

En esta crítica, Arregui identifica un aspecto importante de la obra en su periodo medio, hasta 1950, aunque probablemente incluya algunos años siguientes, y que nombra como la búsqueda de *el poema* de una generación, mencionando los de Jorge Cáceres, de Humberto Díaz-Casanueva, de Gustavo Ossorio y otros más. Identifica por lo demás en estas líneas la cualidad precaria de ese estado de consciencia, el delicado equilibrio de una subjetividad a merced de violencias más que metafóricas, y la batalla que sostuvo.

Al comienzo de este capítulo sopesamos la correspondencia entre la producción poética de Carlos de Rokha y su habitus, el discurso poético y las condiciones sociales del campo cultural. Siendo un poeta al margen de una de las vertientes que en sí constituyeron un margen artístico, como lo fue el surrealismo, sin olvidar que su obra aparece a largos intervalos y es finalizada abruptamente por su muerte, la crítica que se reúne no es un corpus parejo ni consistente, accesible en el contexto de crítica literaria. Al contrario, el pensamiento crítico sobre esta obra intersticial ha sido reunida entre las intersticios de un archivo histórico: noticias, anuncios, obituarios, reseñas, entrevistas, etc. Muy instructivo ha sido el poder comprobar en

este estudio las maneras en que estos textos coinciden entre ellos e iluminan las circunstancias sociopolíticas de su producción.

Por una parte se ha practicado una lectura al nivel de los afectos, al entrar en diálogo con las palabras escritas por familia y amigos, mayormente los poetas, como Massís, Lihn y Anguita, para nombrar sólo tres. Para ellos el texto que comentan es indivisible de la persona por quien sentían gran afecto, y el texto mismo se convierte en el objeto que representa el duelo por el ser querido, como para Massís, “el poeta irremediable, el poeta sin salvación, condenado desde la partida” (Massís 1962). En las palabras de alguien como Lihn, vemos el punto en que el afecto y el propósito crítico de evaluar la obra se unen, a medida que Lihn identifica poemas “casi pueriles, amargos y deslumbrantes”, criticando y alabando en la misma oración porque le es imposible separarse de la admiración que siente aun por los poemas fallidos (Lihn 1962:122). En la trayectoria de la crítica se evidencian reiteradamente cómo operan las segmentaridades deleuzianas en que se cruzan las líneas de fuga que propone el texto de de Rokha, porque en la lectura moderna ya no hay “tripartición”, como dicen Deleuze y Guattari, “...entre un campo de realidad... de representación ...[y]... de subjetividad” (*Mil mesetas* 27). El encuentro de nuestra lectura bajo dicha teoría y bajo la teorización del habitus bourdiano, en que posicionamos la enunciación intersticial, nos ha permitido una mayor contextualización histórica de la literatura que estudiamos.

Pasamos entonces, al siguiente encuentro; esta vez, con el texto mismo.

Capítulo 4

Lectura y análisis de la obra de Carlos de Rokha: reterritorialización del yo en el imaginario de visiones surrealistas y pos surrealistas

Este es el mar y esta la magia pura de sus extraños instrumentos.

¿Lo véis en su propia desolación transfigurarse?

Carlos de Rokha, “Aparición del oficiante”, 1946.

En este capítulo llevaremos a cabo una lectura de los poemas que consideramos claves en la expresión del yo desterritorializado en sus varias representaciones de eros, la muerte y el exilio. Nos concentraremos en dos textos, mayormente, dado que éstos se encuentran en el periodo medio del desarrollo de su poética. El primer texto, el *Cántico profético al Primer Mundo* (1944), es una obra que no se ha investigado ni analizado anteriormente. Segundo, profundizamos un análisis de *El orden visible*, volumen I (1956). Aunque varios poemas de este volumen de se han citado y comentado, no ha habido una lectura a fondo del libro en su totalidad, el cual contiene el mayor número de poemas (149 poemas) publicados en vida y editados por Carlos de Rokha.

Para concluir, nos enfocaremos en los aspectos de conexión literaria entre de Rokha y su padre, el poeta vanguardista, Pablo de Rokha, en lo que se atiene al imaginario poético. En particular, estudiaremos el desarrollo de la figura del gallo en la poética de Carlos de Rokha, un símbolo tradicional de masculinidad popular en el léxico chileno de siglo XX, en tanto la transformación a una figuración fluida.

Parte I

*Cántico profético al Primer Mundo*³²

Como todas las publicaciones de la obra de de Rokha, este primer libro, una monografía de escasas páginas, se presenta con ambigüedades respecto de sus fechas de edición. En la página de entrada, el *Cántico* se presenta para ser leído como una colección de 1940-1944. En la página siguiente, sin embargo, se repite el título y bajo éste, aparece la fecha 1943 (Jofré da la fecha como 1944). ¿Se podrá leer entonces, como una selección que incluirá lo que todavía no se ha escrito? O, querrá decir que la intención de publicar en 1943 se postergó hasta 1944, y en este caso, ¿debemos considerar la fecha de 1943 un error de imprenta? También existe la posibilidad, en caso de un aplazamiento editorial, que el autor quiso incluir revisiones realizadas en 1944. La siguiente página lleva este encabezamiento: *Obras del Autor en Preparación*, bajo el cual se anuncian seis colecciones de escritos que van de 1935-1943, y dos ensayos. El segundo, un homenaje al aniversario de la muerte de Arthur Rimbaud, es una transmisión por radio del 10 de noviembre de 1943. Lo más posible sería, entonces, que la monografía salió de imprenta en 1944, cuando el autor contaba con 23 años. Una foto de Carlos de Rokha, mirando hacia la izquierda evocando la conocida imagen de Rimbaud, aparece al reverso.

El *Cántico* comienza con cuatro párrafos breves en tono de pronunciamiento sobre la condición humana: “Sobre toda porfía el hombre aviva su sagrada soberbia porque quiere volver al principio del mundo” (1-2), seguido de la exhortación en el modo imperativo que será característico de su poética: “Veámosle venir, su ceniza cubramos con la nuestra” (5-6), y de una advertencia profética:

No caerán las visiones como secreta retribución que llamean en su imagen. El lo sabe y aguarda tranquilo. (12-14)

³² Por lo general, incluiremos verso y página para dejar claro la ubicación de las citas de largos poemas en los poemarios y libros comentados.

Lo primero que se hace evidente tras cuidadosa lectura, en un texto que sugiere simple exposición narrativa, es el ritmo estructural de la composición que se repite en similares elementos: pronunciamientos, exhortaciones y advertencias. Lo segundo es la densidad del texto, el barroquismo nombrado ya por la crítica, lograda con la superposición de imágenes y significados, uno sobre otro.

En la próxima línea, la voz del hablante, en primera persona singular, entra en concurso para crear un espacio aparte de comunicación. Es decir, si el *Cántico* se presenta en el modo clásico de un poema de larga extensión, a la vez épico y elegíaco, en que se pueden reconocer ciertos elementos retóricos de composición y estructura, tales como el exordio y narratio, el yo produce el efecto de un espacio íntimo en que se comunica directamente con la lectora/or, precisamente como un discurso clásico que solicita con pruebas afectivas:

A ratos busco algo más; la misma luz me hace creerme irreveleable, pero
después retorna a la muerte entre los que a gritos la anuncian.

¿Acaso yo quiero abolir lo terrestre? (15, 4) (1-5, 5)

Si bien la primera parte ha comenzado con la voz de una figura que se presenta como orador de una extraña prosa poética, que se posiciona a cierta distancia de sus lectores, la repentina entrada del yo reclama atención, pide entrar en un diálogo en el cual nos involucra. En este paso se revela otra característica, la constante actividad performativa del texto en su acumulación de imágenes.

A seguir, esta primera parte del *Cántico* inicia una interpelación del yo a una segunda persona variable, un “madero de luz”, un “blanco cuerpo” y una “aparición”, y a la segunda persona plural que solamente se identifica en la conjugación del imperativo. Se debe notar, sin embargo, que no hay una separación firme entre los interpelados del yo, como en el ruego,

“Aparece oh madero de luz y condéname” (22, 5), y “Tú te desprendes de mis bienes, luego soy yo el desheredado” (27, 5); pero tampoco existe continuidad entre una figura interpelada y la siguiente, a veces identificada por el pronombre y otras, por la conjugación, como en “Bebe lo que arde en mis sellos según la hondura del tiempo” (35, 5). De igual modo, la segunda persona plural no es constante, siendo generalmente los que escuchan al hablante y tienen el papel de atenderle: “llenadme”, “ved”, “despertadme”, mientras que, ocasionalmente, como veremos, la voz poética parece dirigirse a los que presume como lectores.

La Parte II del *Cántico* vuelve a dispensar un pronunciamiento sobre la existencia, “Somos llagas de carnicería divina y masacre” (19, 7), cuyo tema se repite en la página 8 al referirse directamente a “lo que somos: efímeras llagas nocturnas de carnicería y masacre” (37-38, 8). Se confirma entonces la estructura retórica sugerida antes y, de hecho, se refuerza en la elaboración, al estilo de un *recapitulatio*, de los pronunciamientos del hablante y queda claro el intento profético de la prosa: “Descúbrase el gemelo natal de mi vida: éste es el fuego” (24,7). El papel del hablante es servir de sacrificio, con sus resonancias cristianas, por ese *primer mundo* concebido en el imaginario surrealista que emplea libremente préstamos del vocabulario mítico clásico. Las escenas que se metaforizan párrafo por párrafo cuestionan la suerte del hablante, como en “Oh dioses qué habéis hecho de mi desgracia, desterrad mis labios del misterio que los cierra” (30-31, 7), aludiendo a su dolor sublimado en el rito de entrega y auto-destrucción. El tema central es del misterio que sella el destino del hablante, misterio que sufre la amenaza de ser descubierto, pero que él protege y se niega a revelar: “A nadie muestro la suprema escritura del pacto” (19-20, 6).

Existe aquí la tensión de la violencia que se ejerce por voluntad divina, la cual podría llegar a su fin si el hablante descubriera los signos y los sellos impuestos, más prefiere

entregarse, ser “el fiel intérprete cuyo canto horada las rocas” (33-34, 7). Las imágenes de horadar y ser horadado se verán repetidas, en poemas posteriores pero también en los poemas de 1935-1940, que preceden el *Cántico*, las cuales se unen aquí al imaginario de misterios y revelaciones, alrededor de las cuales la voz poética expresa el valor erótico de su canto. En la Parte I, eros es una metáfora interna casi completamente unida a la entrega, al dolor y al sacrificio, como en el ruego al madero de luz que “aparece precedido de jaurías de lobos que ahí llegan y en sus alturas me estremecen... Oh, cúbreme de horas para en ti sobrevivir. Mi lengua llena de sangre y mi espalda de orgulloso brillo” (22-31, 5). En la Parte II hay una externalización del deseo de un giro modernista, reminiscente, tal vez, del imaginario de los *Nocturnos* de José Asunción Silva, en que el estímulo visual del cuerpo femenino es una metaforización de la muerte. Leemos en de Rokha,

Untas tu cuerpo con anémonas de calor y orquídeas benignas. Mas ¡ay! El
barquero mortal sube ya las aguas de la Estigia. El misterio temporal te revela sus
signos; mi ojo arrastro ahí para devorarte sin lengua”. (10-15, 8)

La voz poética es incorpórea; arrastra un ojo, devora sin lengua, es decir, no representa un cuerpo activo en la imagen. Como en Silva, el uso de flores en el campo semántico erótico, focaliza la expresión del deseo.

En la Parte III, el hablante se presenta como “el hereje”, pronunciando, “Yo he amado a quienes descubrían su crimen en sueños” (4-5, 10) en antítesis a una figura divina, ya que, continúa, “Todo dios es impuro” (8, 10). En las páginas que siguen, la herejía del hablante se representará en posición antitética a la divinidad en tableau vivant que desatan su erotismo, haciendo de cada escena una revelación hasta llegar en la penúltima página a la inevitable conclusión que ya se ha anunciado, “... estamos hechos de muerte y somos muerte”. En la

progresión de las imágenes claves, la narración de las escenas se mueve desde el pronunciamiento inicial de la enajenación humana a la ofrenda del hablante a la divinidad que invoca y que, en revelaciones escénicas, son falsas, es decir, el sacrificio del hablante siempre resulta en vano.

El erotismo es el segundo nivel de imágenes que se caracterizan por una metaforización dispersa que, tal como la identificación gramatical incierta de la voz poética, contribuye a la confusión del significado total. En la primera escena, el hablante anuncia,

Dispongo mi espada a los adolescentes, silbeante instrumento que me das tu resplandor, a pesar de la estrella de fuego que baila a mis pies como una doncella untada de vino para luego fosforecer.

En seguida ella es arrastrada hacia los molinos silenciosos donde ruedas doradas la encadenan y de noche llama a su padre: ahí acude un viejo leñador que la trata a latigazos. (14-23, 10)

En la síntesis de imágenes de una variedad de arquetipos clásicos junto al imaginario surrealista, el efecto sugiere la fusión de visiones provocadas por un estado alterado de consciencia con una narrativa de voluptuosidad. Entre tales imágenes y ya no sorprendentes, surgen las peroraciones propias de una voz profética, como ésta: “Pensad que acaso la última esperanza del hombre sea su sola perdición” (27-28). En la temática derokhiana se comienzan a conocer las yuxtaposiciones de visiones como la anterior, fugas eróticas a veces y otras, fugas de un terror psíquico de caer en un abismo de posesión o locura en que el hablante expresa dolorosamente sus temores, seguidas de repentina calma en que enuncia sus profecías. Lo que parece sugerir que la forma establecida, si es que vale hallar una forma descriptiva en la poética, es que en los poemas de más larga extensión el hablante entra en un estado elevado de visiones que pueden ser eróticas

o lo opuesto, visiones de enfrentamientos con el terror. En ambas visiones el hablante debe rendirse y su completa desterritorialización lo lleva a la revelación, la cual se expresa en una enunciación de síntesis existencial.

Entre las partes II y III emerge una figura que parece repetirse, una forma femenina que a veces es apelada como ondina o como doncella o, como “pequeña prófuga”, a la cual se dirige el hablante en términos de afecto. En la parte III se le nombra: “Ah, pequeña prófuga de inconsolable cabellera de oro, volcada sobre tu rumor te pareces a mí.../ Te agito contra mi rostro en llaves tallada[s] las que luego caen al mar.../ El hombre ordena las visiones que mezcla a su sueño...” (29-36, 11). Aquí se enuncian como antes, la visión en que el hablante se identifica con la figura femenina, presenta una imagen corporal en “te agito contra mi rostro”, y concluye con la peroración dirigida al hombre. En estas imágenes vemos además la figuración de llaves, una ideación que aparecerá muchas veces, ya sea como llaves, signos, enigmas, conjuros o dones de promisión, los elementos e instrumentos que lleva consigo el hablante, que oculta o divulga, y que a veces lo identifican como elegido o maldito.

Las últimas páginas, cada una de extensión de 37 o 38 líneas, continúan la serie de visiones en que la voz del hablante, aunque sigue interpelando a la figura femenina, mayormente declaran su propio papel en los ritos. En la página 12, el hablante pronuncia en varias líneas la suerte de la figura femenina, que por cambiarle “al tiempo su centella”, es envuelta por el tiempo, quien “arrebata tu única encarnación y te desnuda como a una visión proscrita ante los espejos donde yo soy el visionario” (7-9). Ocurre aquí una transición, del papel de ella al del hablante: “Yo soy el visionario”, y es el hablante quien declama: “Oh, deslumbramiento ardiendo estás y nadie lo sabe” (16-17). Este juego que va desde su imagen en el espejo al

encuentro del deslumbramiento señala la transformación del hablante en la revelación de su propio misterio. Es él mismo el deslumbramiento, su propio cuerpo, reflejado en sus imágenes.

Desde este punto, la voz del hablante emprende la narrativa del *Cántico* solo, en que sus apelaciones se dirigen a una entidad abstracta—un tú que representa una figura omnipotente o describen su posición utilizando la voz pasiva, como en la página 12, “dulcemente fui postrado”. En la línea siguiente, no obstante, el hablante toma la posición de sujeto activo nuevamente, con su imagen clásica del gallo, la cual aparece por primera vez en este texto: “Aprisiono sobre la colina un gallo azul de corales y alas terrestres y mis uñas clavo en su corazón hasta sofocarlo” (30, 12). Tanto como una metáfora de erotismo tanático es una metaforización de posesión y absorción de la figuración del gallo, en que el acto de sofocar realiza una toma de poder. El hablante acaba con la vida – sofoca el aliento del gallo, lo silencia y lo neutraliza en un acto ritual que lleva a cabo “sobre la colina”, como sobre un altar. La energía del gallo surge a través de los textos en representación de la masculinidad, como investigaremos, con su posible conexión a la influencia del padre del autor. Pero el gallo azul, de plumas azules y de color coral (el coral y los corales reaparecen como símbolos repetidas veces) es además un gallo colorido, extravagante, cuyos colores posiblemente indican aquí el azul de la divinidad y el fuego terrestre, finalmente en síntesis absorbida por el hablante.

Dicha síntesis va a encapsular hasta el final el mensaje central del *Cántico*, dado que el hablante termina por reconocer las revelaciones que se le han manifestado en sus visiones y que concluyen con su confesión, su admisión, de lo que él avanza como misterios y conjuros para nombrarlos finalmente como su crimen. El progreso de sus visiones es una lucha ardua, “No puedo seguir”, expresa en la página 13, “hay revelaciones que algo me iluminan, mas yo troco la esperanza en deshonra y todos tiemblan al ver mi nombre en la carta del acto mágico”. Estas

revelaciones son las que ama el hablante, por las que inventa la vida sin estar él tampoco "...libre de malicia". Busca maneras de nombrar y adorar a un sujeto no nombrado, "rodeado de cosas que acaso tú no amas", mientras en el rito continuo "adolescentes levantan hogueras...", y las bestias "a mí te ciñen y me hacen adorar tu sexo como un fruto maligno" (27-28, 14). Las últimas dos páginas resuenan en el tono de renunciación a su fin y a su misión profética, en las que resume los temas de la muerte del hombre por anhelar lo sublime, por un dios, "porque estamos hechos de muerte y somos muerte...", pero queda buscando la respuesta a su propia pregunta: "¿Hay otros mundos más allá de los sueños?" (17-18 y 31, 15). Su cuestionamiento surge como meta-retórica, interpelando ya a los oyentes del poema ya a los lectores o, fuera de la escena, a sí mismo, como hablante o como autor. Este *Cántico al Primer Mundo*, se dirige al mundo poético, el mundo invisible que solamente a veces se revela.

Sin embargo, aunque parece dirigirse hacia afuera, la última peroración es interna; el hablante se dirige a su propia incapacidad de sentir la "dicha", prisionero de su demonio (su locura, su erotismo) y del dios que el hombre necesita "para su debilidad, un dios para su amor". El hablante no puede liberarse, sentir la dicha, porque como hombre atrapado en el mundo ordinario, lo que busca es "un dios para mi crimen, un dios para mi propia herejía idolátrica./ Somos llagas de carnicería divina y masacre" (14-16, 16). El texto del poema concluye con una imagen corporal, en el sentido en que toda la exposición narrativa se centra en el objeto del sacrificio, las revelaciones, las llaves que permitirán la entrada, final y orgásmica, al final de la construcción textual del todo del poema, del universo del poema. Pero el texto realiza la ruptura en el universo imagista que va construyendo, estructuralizando. Es una ruptura del significante, dado que desde un comienzo el texto surrealista empuja contra su realidad amenazando su destrucción y es en el significado que se encuentra la inmolación de su hablante.

El orden visible. Volumen I

Doce años después de la publicación de *Cántico*, el primer volumen de *El orden visible* sale a la luz. No por esto se podría interpretar el intervalo como vacío poético, aunque en lo vivencial se puede determinar que durante estos años Carlos de Rokha sufre al menos dos serios quebrantamientos. En 1951 fallece Winétt de Rokha, de cáncer, evento sin duda devastador. En 1952, Carlos publica en la revista *Multitud* un largo poema en cuatro partes dedicado a su madre, titulado “Designio sin Límite”, parte de su trabajo entre 1952 y 1956, cuando aparece *El orden visible*.

Desde un comienzo, al evaluar este texto, la primera diferencia que se hace evidente es el tamaño, el peso del libro mismo. Mientras *Cántico* es un poemario, *El orden I* es ciertamente un volumen, una colección de siete poemarios recopilados en un libro que, al abrirse, revela decenas de poemas de variada extensión, desde los breves que aparecen al principio, dos o tres por página, hasta los que comienzan a ocupar más de una, a continuar por varias páginas y en características estrofas largas que, a menudo, se indica con llave su continuación en la línea siguiente. La impresión de estos poemas repletos de imágenes, como muchos ya han dado testigo, es que también poseen una materialidad en la espesura de estas estrofas, en el texto mismo repleto de versos y versos repletos de palabras. Poemario tras poemario, hasta sumar 149 poemas en 87 páginas, van marcando el estilo: títulos escritos en mayúscula, letra inicial en mayúscula de cada verso y, por la mayor parte, versos sin puntuación.

El poemario #6, *Los arcos trémulos*, contiene 39 poemas en prosa, con un grosor palpable de líneas a espacio simple en párrafos claramente indicados. Con el último poemario, el #7, *Las Revelaciones del furor*, retornan los poemas versificados aunque, en contraste con los

primeros, estos concluyen cada verso con punto final, por largo que sea, aunque continúe con llave en la siguiente línea indicando una unidad lírica en sí. En resumen, el libro completo, con su organización gráfica-visual del texto sugiere un lienzo pictórico en el cual las agrupaciones sincrónicas de los poemas trazan las líneas de su desarrollo poético en el tiempo espacio.

Desde el primer poemario, *Dones de promisión*, el cual reúne 14 poemas del año 1934 a 1935 (de los 14 a los 15 años); podemos conjeturar que sería indispensable para de Rokha mantener una organización estricta, como si se tratara de una colección final que mostrara claramente sus inicios. Estos son los poemas más desiguales, de dimensiones varias, algunos de dictado automático con imágenes que parecen quedar flotando, como “Cambio natural”, que termina con “[s]obre el maniquí de algodón” (6, 10) o, en que la impronta surrealista yuxtapone lo insólito con la lógica onírica, como en “Explosión fija”: “Uno a uno cargados de protesta bajo los tóxicos vampiros/ Con sus lívidos espasmos de trajes de uva” (11-12, 10). Sin embargo, aquí aparecen los elementos semánticos que se reconocerán, pájaros, errantes, cabelleras, navíos en tempestad, guantes de armiño, espejos, dunas y playas. Estos primeros poemas son la promesa, los dones de la poesía venidera que se ofrecen casi como artefacto creativo.

No obstante, en sus *Palabras*, Enrique Lihn sí quiere juzgar que lo disparateo de algunos poemas es lo que, probablemente, hace que *El orden* sufra del temperamento derokhiano, con su auto-sabotaje de cualquier proyecto que no sea lo que él reconozca como poesía, “de apostar lo inteligible ... la razón misma, en el juego de las palabras” (Lihn 1964:120). Arregui y Jofré también aceptan su hermetismo y su aparente desentendimiento de formas limitantes, sin embargo, en consideración de un todo de su obra, se mantiene la estima del trabajo evidente en el libro. Y es, además, difícil decir a ciencia cierta en qué momento los poemas “fallidos” se tornan indispensables en el curso de los poemarios. Sin embargo, se debe considerar el acto de revisión

en estos poemarios en los cuales de Rokha ha trabajado por largos periodos y que, en nuestro análisis, revelan una producción textual y visual a la vez, un artefacto al fin, que se desplaza discursivamente en los títulos de todos sus libros, de los poemarios de que consiste cada uno y de los poemas dentro de éstos; una creación mutable, movable, en que sus partes quieren ilustrar el proceso de concepto a forma.

El primer poema, titulado simplemente, “Oda a Lina Odena”, resulta ser un curioso elemento que recurre una y otra vez en de Rokha y que es parte de lo que hace cualquiera lectura de su obra, necesariamente, *una lectura a destiempo* como ha dicho Arregui (Arregui 2011) y además, una muestra más de cómo el texto se escurre y emerge intersticialmente. Aunque *en El Orden* este poema aparece fechado en el periodo de 1934-35, en efecto fue antologizado en 1936³³, el mismo año de la muerte de García Lorca, en que la militante de la causa republicana en España, Paulina Odena, se suicida a los 25 años de un tiro, antes de ser capturada por los falangistas. En una antología de poemas por poetas establecidos, incluso Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Rosamel del Valle y ambos Pablo y Winétt de Rokha, cuyas intervenciones son típicas de la época donde abundan las heroicas alabanzas a los combatientes republicanos y al sufrido pueblo español, la oda del desconocido Carlos de Rokha en la última página, con su impresión alucinante de un suicidio, es completamente diferente:

Oda a Lina Odena

En fusil glorioso ¡oh abrir de manos!

¡Cómo crear el cielo dispuesto por ti!

El viento como tu ojo y una sangre de fruta

¡Qué alta detrás de la muerte!

En un río de árbol y otra hoja

³³ *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*. Dedicado a Federico García Lorca. Editorial Panorama, 1936, p. 37.

La manzana que es tuya, sino de ventana.
Adelantar el pájaro, un puñal.
Que gran cabello, sí cañón.
Qué flor te advierte tu boca
Y además qué muro
O bien el ángel con su sí.
Digamos la huella ciertamente. La libélula.
Digamos tus ojos sobre la arena.
El brillo del aire y el profundo surco.
Digamos el mar de tu árbol de peces.
El vestido de sombra con la pluma
Disipador del humo en una nave
Durazno de niño azul y la niña amapola

Tu morías de abejas y de espejos de nieve. (1-19)

Tratándose de una oda, la voz hablante entona sus apelaciones al sujeto, a Lina Odena, pero como ya hemos visto en la obra, la identificación del sujeto no queda fija ni precisa, cambiando de perspectiva y de locus del deseo que anima el poema. Aquí, la perspectiva va directo al fusil y en “¡oh abrir de manos!”, sugiere las manos de la joven que se abren. ¿Sujetan el fusil? ¿Lo sueltan? ¿Se abren porque ya ha ocurrido el disparo? Todo se convierte en imágenes pero no hay un significante que las confirme. El siguiente verso cambia de perspectiva al hablante que expresa su deseo: “¡Cómo crear el cielo dispuesto por ti!”, una añoranza de compartir la misma suerte con ella, mientras el poema mantiene una perspectiva subordinada a la de Odena: “[e]l viento como tu ojo” y la sangre, que es “una sangre de fruta”, una referencia al cuerpo, además de las manos y los ojos, pero es un cuerpo de fruta. En el último verso, el uso del tú señala la separación del hablante del sujeto de su oda, en “[tú] morías de abejas”, alejándose del cuerpo y del espacio del poema.

El impacto del último verso se centra en la imagen de abejas, en leve aliteración con espejos de nieve, que produce una imagen mucho más débil, por lo insólito y cinético del efecto visual. La imagen de la abeja, casi siempre dorada, recurre en de Rokha con menos frecuencia que otras imágenes claves, señalando transcendencia o magia. La imagen de la abeja dorada aparece extensamente en *Pavana*, de 1962, en el poema “Dibujo”, “una invisible abeja de oro que renace” (3, 29), como nostálgico retorno a la niñez. Por lo tanto, es notable hallar la imagen en este primer poema publicado en 1936, su oda a la joven que se fuga en el suicidio y, posiblemente, en una de las primeras referencias del imaginario que desarrollaría con el tiempo.

Otro signo que aparecerá a menudo en los poemas de su primera etapa, correspondiente a la impronta surrealista, es la alquimia, referente rimbaldiano. En “Alquimia óptica” (*Dones de Promisión* 10), leemos: “El cielo se hace pesado/ Las ventanas rompen sus espejos/ Cuando la ciudad cambia de lugar o vacila en la palma del atleta (1-3)”. Como en muchos poemas, el sintagma podría funcionar como el primer verso del poema, sintetizando varias de las imágenes que le siguen, una encabalgándose en la siguiente, jugando con el sujeto hasta que nos sugiere que son los árboles: los árboles son el corazón del poema. O, acaso, ¿es el *yo* que respira a través de ellos?

Alquimia Óptica

El cielo se hace pesado

Las ventanas rompen sus espejos

Cuando la ciudad cambia de lugar o vacila en la palma del atleta

De su horizonte de su cenit

Nada queda

Sólo yo respiro

En los grandes navíos
Crecen los árboles
Y la bruma del oleaje que sube
Peina los arroyos
Se mecen en el reino de la miseria
Doblan la hoja de la tarde

Puede ser una síntesis cósmica o una plácida observación de un instante de ensueño en que el hablante se ha incorporado al paisaje y ha desaparecido. En breves líneas se expresa el constante: hallar instantes poéticos precisos, como lo capta el último verso, “[d]oblan la hoja de la tarde”, que puedan definir el proceso alquímico de su subjetividad, pero ya se ha perdido otra vez el sujeto: ¿Acaso son los árboles, la bruma del oleaje o el oleaje, o son los navíos mismos que se mecen, o los arroyos? La enunciación derokhiana tiene la particularidad de desaparecer en el lenguaje, de convertirse en sujetos y verbos abandonados.

Los tres títulos siguientes reúnen, cada uno, los poemas de un intervalo marcado de un año al siguiente, identificando un grupo de poemas escritos a lo largo de ese espacio y, presumimos, en desarrollo y revisión durante ese tiempo. *Fundación de los sueños*, 18 poemas, 1936-1937; *Avance de la red luminosa*, 18 poemas, 1938-1939 y *El juego de los peligros*, con 15 poemas, 1940-1941. En estos poemas se intensifica la representación de lo onírico con lo visionario, en que emerge la figura de “el soñador”, como en “Vestigio” en que “el soñador está temblando porque ha descubierto una verdad” (21, 17), pero también las figuras femeninas abstractas, la eternidad, la muerte; y a veces incorporadas en figuras míticas, como en “Invitación a la ondina” en que el último verso reza, “Doy la vida de Carlos de Rokha a las ondinas” (17, 19). A todo esto, el campo semántico se ha poblado de los elementos que

constituirán el imaginario derokhiano, en lo más característico: hay imágenes naturales, el mar, especialmente, el coral como objeto, como color y metáfora omnipresente; pájaros, peces y lobos, y figuras humanas como el mendigo y el niño, ambos siempre mudos y vistos solamente como fondo del poema. Pero en *Avance de la red luminosa*, el segundo poema introduce definitivamente la figura del arlequín, en “Vibraciones crecientes”: “Entre la mano de la esfinge y el pie del arlequín/ Caen a la bahía devorados por la metamorfosis de la noche” (4-5, 25). Como en *Pavana*, tenemos la impresión de dos figuras unidas, entrelazadas de mano y pie, que caen juntas, es decir, mueren o, tal vez, culminan su unión al caer.

Y es aquí, en la misma página que aparece el único poema dedicado expresamente a Rimbaud, titulado apropiadamente “Jean Arthur Rimbaud o la suite negra”, en que se le nombra tanto *prófugo* (“prófugo de sí mismo”) como *alquimista*:

Alquimista de vocales hechicero castigado despierta.

Rompe las llaves mágicas que guardaban su clave.

Y contra toda piedad arroja el mismo hastío. (19-21, 25)

En estos versos se encuentran muestras de los demás elementos, tales como hechicero, una clave, las llaves, la magia, que aparecerán junto a los que hemos listado más arriba. La súplica del hablante para Rimbaud es que rompa con el control que se le impone, el hastío, ya que posee todo lo necesario para liberarse, para emprender su fuga.

Los siguientes poemarios, *El juego de los peligros*, con 15 poemas, 1940-1941 y *El gran júbilo*, también de 15 poemas, de 1942, dan la impresión de cerrar una etapa decididamente surrealista, con poemas como “Dictado objetivo”, “Suite diabólica” y “Las degollables”. Es en este intervalo, entre 1942 y 43 que de Rokha concluye y después publica, de acuerdo con la marca de imprenta de 1944, su *Cántico Profético al primer mundo*. En el contexto de la guerra

mundial, el formato y estilo del *Cántico* coinciden con las voces sombrías de los mandragorianos, incluso de poetas como Mahfud Massís, cuyo libro, *Las bestias del duelo*, también aparece en 1944.

Los dos siguientes poemarios, a nuestro parecer, son los textos que merecen mayor consideración. Por una parte, representan la etapa anterior a *El orden visible II*, texto en que concurrimos con Jofré y Arregui, se encuentra la poesía de transición en la obra derokhiana (Jofré 2011: 8 y Arregui 2011: 390). Segundo, representan el periodo más prolífico del poeta, desde 1943 al '45, en que de Rokha escribe el *Cántico* además de estos dos últimos poemarios, los cuales constituyen más de la mitad del libro. Cronológicamente, en 1945, le sigue la segunda versión del *Cántico*, titulada *Si esta voz en ti se comunica*, ampliada en cinco Cantos. En tercer lugar, hallamos aquí la voz más potente de de Rokha, con la que se define su erotismo semántico, elemento de la madurez que alcanza como poeta y, asimismo, su estilística de poesía en prosa tanto como el poder narrativo de sus poemas de mayor extensión, lo cual se manifiesta en *Si esta voz en ti se comunica* y *Designio sin límite*, dedicado a la memoria de su madre, Winétt, ambos poemas escritos en cinco partes.

El poemario 6, *Los arcos trémulos*, subtítulo *Poemas en prosa*, reúne 41 poemas, desde 1936 a 1943 (16-23 años). La particularidad es que de Rokha mismo acredita el intervalo de siete años como el espacio de tiempo en que estos poemas surgieron y que, en el proceso de recopilar los poemas que constituyen *El orden visible I*, han estado en revisión. Hasta qué punto han sido revisados, no lo podemos saber. Lo que sí sabemos es que no han sido publicados antes, ni se mencionan o se identifican en las memorias o las críticas, por lo tanto, el hecho de que se incluyen en este poemario y no en los iniciales, nos sugiere que de Rokha ha llevado a cabo la

mayor parte del trabajo de revisión más cerca de la segunda fecha que de la primera y, claramente, este hecho resulta ser una consideración importante para él.

El formato en prosa cambia dramáticamente el impacto de la voz del hablante, utilizando muchas de las mismas imágenes y poblando un imaginario de magia, placer, tortura, figuras míticas y escenarios rituales muy similares a los que aparecen en *Cántico*; sin embargo, aquí se desarrolla una proximidad al hablante, al establecer un claro diálogo interno de la voz poética con sí mismo: “Hablo sólo en razón de mí mismo. O bien de las visiones. De la evocación de la libertad, del amor, de crueles vinos” (“Un momento de la magia” 6-7, 52). La voz hablante también utiliza la prosa en referentes eróticos sadomasoquistas, que son conscientes de la relación placer-crueldad o la liberación del placer prohibido otorgado por la locura o el estado vidente. Sin embargo, en estas expresiones el hablante es completamente consciente de sus usos del significante erótico, lo que incluye un elemento de performatividad deliberada para obtener el efecto—y el impacto-- erótico del uso del lenguaje. A la inversa, los mejores versos surgen de los usos subconscientes en que el hablante expresa su sensualidad con la inocencia derokhiana que va a devenir característica en su texto:

Yo me porté blasfemo. ¡Ay, el placer de la locura permitía mi crimen! ...

Cubrí de risas a la estatua, tendiéndome de espalda sobre esas mismas
playas del sueño...

Entonces canté para vosotros los himnos más negros (...) Abro las puertas
de un sueño (del que os he hablado) y él me dispensa los placeres del crimen.

Yo descubro esa zona de espanto a la que penetro exigiendo su más
inefable y cruel contacto. (“Juego de visiones” 1, 5, 7, 11-15, 53)

Es la quinta línea, con su descripción espontánea en que el hablante cubre “de risas a la estatua” y se tiende “de espalda” la que provee la visión inmediata de la expresión sensual. No se trata ya de una descripción entrenada y ensayada, no hay lugar para el desplazamiento del significante erótico, sino que el significado es inmediato.

Asimismo vemos cómo, de manera cada vez más explícita se descubren las referencias a un potente conflicto interno que le aflige en su expresión de placer, en que la felicidad o el amor van casi siempre acompañados de alguna antítesis, locura, crimen, crueldad. Mas en estas piezas también se percibe la claridad narrativa que permite la prosa:

Basta de mirar al fondo del mar sin creer que las uñas de las sacerdotisas de Reims serían capaces de iluminarlo (...) Basta de las palabras que servían a ese holocausto maldito.

Que contribuyan a propagar únicamente el hondo misterio y significado de las cosas.

Solo el deseo no hará vacío el porvenir.

¿No has pensado lo hermoso que sería cortarte las venas con una navaja, manchando la vegetación artificial del parquet, inundando tu baño matinal las sangrientas emanaciones? Debe ser agradable que la memoria repase después estos actos delirantes.

Mas yo te digo que detengas tus pasos. ¿Hacia dónde te diriges, insultador de la nada, envenenador de ti mismo?... Ya sabes que esta clase de actos reciben un castigo supremo. (“Conversación privada” 1-2, 4-15, 20, 53)

Típico de estos poemas en prosa es el efecto de la representación de las visiones, que ahora se unen con reflexiones directas del hablante a sí mismo, superponiendo no ya lo onírico, sino que

representado como delirio las fugas de percepción en que el yo es consciente de su desdoblamiento. Lo que permite la prosa es la introducción de un cambio de tono, diríase irónico, en que existe la posibilidad de fría observación en la distancia del diálogo.

No obstante, la voluntad expresiva no cesa, no cesa de ese *apostar lo todo* al que se refiere Lihn, o al compromiso sin reserva que señala Massís (1962; 1967), a pesar de cualquier costo:

Abro en mis ojos el cuerpo de fuego de los peces, su húmeda azúcar. No deseo esta magia de súbito interrumpir porque no huya el sueño. Pero a viva fuerza los misterios sujetan mis pies y un helado círculo áureo presiento. No en torno de mí sino de la desolada memoria que habito mientras que [de]³⁴ las sombras que nunca se abaten tiran de mis cabellos.

.....

Así descubrí en mí al otro ser que no soy. Poseo, poseo la tiniebla en su temible obstinación. Nombro las cosas que creo invencibles como las sagradas y no estériles. Aún llego a las ciudades en busca de la muerte. (“Miedo al resplandor” 1-6, 12-15, 69)

En estos poemas se hallan, precisamente, las claves de la búsqueda de respuestas a sus propios enigmas, como el “otro ser que no soy”: los símbolos de claves y llaves emergen de una subjetividad cada vez más dividida en que escribir es equivalente al acto de nombrar, como en cantar “a lo terrible” (*Cántico* 35, 8) o, que intentan apresar el significante, el único camino a una integración, a un estado solamente temporal, ya que toda integración terminará aprisionándolo.

Entre las imágenes importantes, además de pájaros y peces casi sin excepción en esta serie en prosa (“Me distrae un cuervo sin sombra, un pez fabuloso, gris y amarillo” 9, 58),

³⁴ En el original, esta preposición aparece tal cual, aunque podría ser un error tipográfico.

hallamos la imagen de la cabellera, un atributo que el hablante a menudo se atribuye a sí mismo, mientras que otras veces, forma parte de las descripciones de una figura femenina (o de varias), como en “El desencadenador de sueños” (63), en que una presencia ambigua en los versos 15-18, se describe como “[u]na es la otra” y que, dice la voz poética, marcha con “tu cabellera embalsamada en perfumes salvajes”. En “Iniciación ritual” (64), al contrario, “ella” es la que “transforma su pez blanco y hundido, en el verso 7, pero en los versos 17-18, el hablante se identifica como un yo: “Yo, imperturbable como una estatua de arena o como el ídolo de los designios, diviso al náufrago que me ofrece su cabellera”. Los cabellos y la cabellera, entonces, son los atributos eróticos que identifican y establecen la fuente del erotismo, ya sea en el hablante o en las figuras con quienes discursa, cuyo género puede ser constatado o mantenerse ambiguo.

Mientras la imagen de la cabellera proporciona su erotismo como valor constante, notamos además la espontaneidad y libertad de este signo, un signo que parece flotar con sus significados de poema en poema, no necesariamente anclado a las figuras ni a los sujetos de los poemas. Un ejemplo se puede captar en “Los oráculos abandonados (65), en el cual el hablante no identifica interlocutores, pero su descripción retrata una visión en que varios elementos, *playas, océanos, puntos dotados de movimiento, huevos llameantes*, actúan y poseen atributos y donde, probablemente, podemos conectar al “océano [que] se oía hablar” con “cuya inmensa cabellera, por placer, lanzaba al espacio como un árbol devastando una copa” (15-16). Con todo, seguir el sujeto y fijarlo no resulta ser una tarea precisa de la lectura del texto, dado que se escurre y se desplaza.

El poemario 7, *Las revelaciones del furor*, reúne solamente los poemas de 1944, 25 en total, que comienza con el epígrafe: “ ‘Este no es un libro: es todo lo contrario de lo que se

entiende por eso. Lo dedico a quienes crean en la poesía no como un puro medio expresivo, sino como un estado de videncia'. Carlos de Rokha. Otoño de 1944.”

Con esta amonestación, tenemos aquí un tono que ha cambiado desde el poemario anterior, se ha ensombrecido y mantiene un tenor grave, en que cada poema parece un intento de comunicar una experiencia completa, tal vez un concepto de ese estado de videncia representado de manera concisa, a través de sus imágenes. También los títulos comunican, no abstracciones, ni imágenes metafísicas de la percepción, como “Alquimia óptica” (10), sino que los estados mismos, de visiones, exorcismos, revelaciones, como en el título del poemario. En esta serie vuelven en definitiva imágenes, símbolos y situaciones del hablante ya características. La cabellera y los peces son símbolos de la dimensión física del hablante; el huésped, el segundo ser, el otro yo, señalan la presencia de una doble consciencia interior, mientras que la figuración femenina se presenta como energía externa hacia la cual se dirige. Las lámparas son imágenes de una señal, no solamente una clave, como las llaves que abrirán un misterio, sino que señal de que el hablante es un ser elegido e iluminado, también externamente. Los navíos, obviamente, proveen transporte al constante tránsito del hablante, dentro y fuera de su ser, mientras las islas indican el territorio al cual nunca se llega, como veremos en *Memorial* y *Pavana*. Finalmente, las referencias a los prófugos y prófugas, errantes, desposeídos y desterrados, que inicialmente indican un estado doliente que existe en una colectividad de entidades poéticas, se irán delineando y definiendo hasta nombrar el destierro propio, el dolor constante y propio de una condición irremediable y permanente.

Además, opinamos que hay en este poemario mayor expresión del estado de destierro, al igual que furia al encontrarse en esta condición aparte, exiliado. En “Luminosa confusión”, el hablante se dice abandonado por su acompañante “entre los desterrados” (2), pero se desdobra en

“el hijo maligno” que será consumido por el fuego mientras danza (8, 71). En “A la llegada de las hordas”, el hablante comienza diciendo: “Mi gran furor que os dará la medida de mi cólera./ En fuga al centro de mí y hacia mi ser ...” (1-2). Continuando, nos desafía: “¿No os espanta mi lengua de animal solitario? (...) . Temedme. Alejaos de mí. Soy el monstruo sagrado, el asesino celestial y benigno” (12-14, 76). La voz del hablante en estos poemas es ágil, se expresa con entereza a pesar de reconocer su condición de desterrado. Bien podríamos decir que este poemario, fechado en 1944 (aunque no se publica hasta 1956), representa un periodo en que de Rokha ya ha escrito y publicado su *Cántico profético al Primer Mundo* y su voz poética se ha ejercitado, ha cobrado las destrezas de la escritura que ha realizado.

De igual modo se percibe el leve toque de humor que le permite mirarse a sí mismo como sujeto y hablante. En “Himno en que un prófugo ensaya un extraño exorcismo” (77), el hablante se sitúa en un navío junto a otro ser masculino, “este corsario ideal”, una figura fija, sólida, que aparece como un camarada:

Yo estaba con este corsario ideal.

Nos fumábamos una pipa, bebíamos el vino rojo, blasfemábamos.

Santificamos la injuria, promulgamos el motín.

Los cantos de la tripulación obscurecían el cielo.

¡Oh, desertores!

Aún llevaré estas visiones.

A todos los errantes.

A los desterrados.

A los que recibieron la santa condenación en su más tierna infancia.

Y todavía recordaré.

Las cabelleras que en rehenes quedan por mí

Las diosecillas de barro que adoramos a costa de nuestras mejores
virtudes.

Los mendigos que vimos partir esa última tarde.

Hacia un nadir semejante al mío.

Hacia ti, nadir mío, que eres igual a mi desventura y mi terror.

Hacia ti parto esta mañana en que el cielo parece más claro que jamás.

¡Hacia ti parto, nadir, mi nadir mío, espérame! (24-40, 77)

No obstante, el tenor cambia y vuelve a la gravedad del tema: el hablante habla por los desterrados y es, él mismo, uno de ellos. Su misión es llevar sus visiones reveladoras a los que, como él, se encuentran al margen de todo territorio. Aun en los instantes en que el hablante halla compañía y compenetra con otras presencias como la suya, vemos que en el uso de los pronombres se declara su soledad, la conjugación oscila del plural que ha encontrado en *santificamos* y *promulgamos* (26), al singular; debe reiterar su misión al afirmar “[a]ún llevaré estas visiones/ A todos los errantes” (29-30). En el verso 36 vuelve la acción plural con “[l]os mendigos que vimos partir esta última tarde”, para volver a sí mismo en los últimos versos en los que el desdoblamiento se expresa en términos de totalidad existencial (su subjetividad como universo omnipresente): el hablante emprende rumbo hacia *su nadir* y se refiere a este punto bajo con la esperanza de redención o salvación, pidiendo a su nadir, “espérame”. Vemos, por lo tanto, que este oscilar denota el proceso de fuga constante, de uno a otro, de sí mismo al huésped, de su nadir a su cénit.

Los poemas de *Revelaciones del furor* y los poemarios de *El orden II* señalan la transición a la madurez del poeta, ciertamente. Lo que también se hace evidente en esta lectura

crítica detallada, es que la poética derokhiana se ha reterritorializado en el imaginario que este corpus ha creado. La voz poética se ha rendido, ha capitulado a su propio destierro, y en el proceso ya se vuelven conocidas las imágenes de desintegración y reintegración del yo, proyectando su fuga a espacios más allá de la muerte corporal.

II. La omnipresencia del padre

Aunque la obra más conocida de de Rokha, consiste en el conjunto del primer volumen de *El orden*, seguido de *Memorial* y *Pavana*, este conjunto tiene la particularidad de existir en el espacio literario superpuesto sobre su doble, la obra bajo la superficie que no se conoce adecuadamente, como lo es el *Cántico* y, los textos que se publicarán a partir de 2011. De igual modo, la relación de los textos a la obra del padre, el poeta Pablo de Rokha (1894-1968) se superpone sobre la relación familiar subconsciente entre padre e hijo: no cabe duda del cariño entrañable de Pablo de Rokha por su hijo, Carlos, de acuerdo con las historias de familia y como se puede apreciar en el escrito, “Carta perdida a Carlos de Rokha”, en el que leemos:

Todo lo lloro en ti, Carlos de Rokha, querido hijo mío, la vida heroica acumulada grandiosa y terrible que hiciste, y tu muerte súbita... Perdóname por haberte dado la vida... Entre el rumor de abejas del universo de la poesía iluminada y popular de tu madre, toda de oro, y el carro de fuego que arrastra entre las masas humanas, atropellándose, mi estilo, lograste un lenguaje tuyo y puro... Pero mi nombre rugiente te hacía daño, te hería, te envenenaba, tan bueno y tan alto como eras... y si te admiré tanto como hoy te admiro, fue porque enorme como tu heroísmo fue tu sacrificio de toda y cualquier forma de felicidad,

a los pies de ese enorme monstruo... que es la belleza... . (*Piel de leopardo* N. 5, 1994:12)

Y es, precisamente, a este aspecto que se refieren casi todos los comentarios anecdóticos, que mencionan el miedo instintivo del hijo ante su severa autoridad, estando de acuerdo, sin embargo, en valorar la admirable originalidad de la poética de Carlos de Rokha frente a la obra y la influencia, ambas formidables, de su padre. Es como si Pablo hubiese querido adelantarse a esa crítica y dejar claro que era consciente de su influencia sobre su hijo poeta.

Sin lugar a duda, al llevar a cabo nuestra lectura, surge la interrogante sobre las referencias al padre, que parecen ser inexistentes. Naturalmente se hallan referencias a la madre, la poeta Winétt de Rokha, en el largo poema “Diseño sin límite”, de 1952. No obstante, aunque no pretendemos aquí un análisis psicológico, ni mucho menos, a nuestro parecer sí que existe la referencia al padre a través de los textos. Es decir, no es que la relación con el padre no aparezca, sino que se evidencia y resuena de muchas maneras a lo largo de los años. Nuestro interés se concentra en la relación con los elementos de desterritorialización y destierro del yo y, además, como hemos afirmado anteriormente, en lo que atiene a las figuraciones del yo a través de las imágenes del gallo y el arlequín.

Por una parte, existe un elemento paradójico en esta enunciación figurativa, dado que en la figuración del gallo podemos hallar una cierta relacionalidad con el imaginario poético chileno del siglo XX, en la expresión popular de la masculinidad chilena; sin embargo, en tanto el arlequín, no existe otra figura autóctona que se pueda vincular del mismo modo: la figura del arlequín es una creación completamente propia y única del poeta.

Como bien se sabe, en Chile, la imagen del gallo es ubicua y se mantiene aún en la expresión lingüística en lo que atiene a la masculinidad. Decir un gallo es referirse a un hombre,

sin identificarlo por su nombre, y se puede referir a cualquier hombre, sea conocido o no. La connotación de una actitud batalladora es obvia, en relación con la ideación tradicional de las peleas de gallos en muchas partes del mundo, pero en el imaginario chileno, la identificación del hombre como gallo hasta lleva una inferencia patriótica, en que la masculinidad entra en confluencia con la integridad y el honor, en defensa del territorio, el Estado. Para Mahfud Massís, el gallo es negro³⁵; para Enrique Lihn, es de oro. En “Oda al gallo”, de Pablo Neruda, se le describe como un *señor*, que “desde el trono/ central de su universo,/ protegió a las mujeres/ de su tribu,/ sin dejarse en la boca/ sino orgullo” (Neruda, en Fabres Guzmán 149). En su icónico retrato del huaso Raimundo Contreras, Pablo de Rokha lo nombra, “el macho remundial de Raimundo puchas el jodido puchas el riñazo... riña de gallos, riña de potros pelea a cuchillo...” (*Genio del pueblo* 133). En este sentido, tenemos la imagen del gallo presente en el habitus literario precisamente en la época compartida, tanto por los poetas de la vanguardia, como de las décadas posteriores.³⁶ La figura del gallo es, además, parte de la representación pictórica en el arte y en el léxico popular, ya que cualquiera mención social de “un gallo” hasta fines de siglo XX, se refiere a un hombre heterosexual; la idea del “hombre que es bien gallito” se ha mantenido como fondo metafórico, aunque no se use actualmente.

En la poesía derokhiana las imágenes del gallo surgen como elementos reconocibles que llevan una carga emocional y artística, pero varían en su presentación estética y afectiva: sus gallos son bellos, son admirables por su belleza, sin embargo, excepto por una notable excepción, no son gallos de pelea. Para Carlos de Rokha el gallo es de oro, es azul, y es rojo, no meramente rojo, sino que de fuego, como también *de coral*, uno de los colores que se ven a

³⁵ El color negro en Massís funciona no sólo como referente a la muerte, sino como símbolo de sí mismo. Ver “Sonata del gallo negro” en *Mahfud Massís. Obra poética*. FCE, Chile, 2013 (115).

³⁶ En el baile tradicional de la cueca, se reconoce tácitamente que los pasos de dicha danza se refieren a la “Seducción” del gallo a la gallina. De hecho, es así como se describen los pasos de la cueca en la enseñanza pública. No hay duda de que esta antropomorfización heterosocial continúe funcionando.

través de su obra entera. Todavía más, el desarrollo de la imagen en su obra permite apreciar la paulatina identificación del hablante, como lo hace con muchas figuras, ya sean abstractas o concretas.

Entre las imágenes que pueblan *El orden I*, en el poemario en prosa, *Los arcos trémulos* (51), hallamos por primera vez, en este contexto específico, la imagen del gallo junto a la figura del hablante. Leemos en “Aureola en torno”:

Nada llevo sino un gallo azul que arrastro a un molino donde una estrella corre y todo saco lleno de abejas las que reparto a los aldeanos. Me llaman “el burlón nocturno”; después yo respondo con sollozos y mi loco pan arrojo a sus perros.

Y si cegado de bronces, la tempestad me asalta y entra en mí, ella ha de coronarme, pues a las altivas ciudades, yo entraré armado contra todos.

Pero el que danza sobre la hierba ensangrentada por las hechiceras hunde su espuela de plata en un corcel nocturno. (10-18, 66)

Esta imagen es de interés, ya que en esta instancia, el yo se escucha claramente definido y aparte, es decir, separado, de la figuración de “un gallo azul que arrastro a un molino”. El yo conjuga los verbos llevar y arrastrar, indicando la incorporación de un yo, un cuerpo que puede llevar y arrastrar³⁷. El hablante arrastra al gallo azul, sugiriendo control sobre la figura, mas este control se interrumpe cuando reza “yo respondo con sollozos”. En la escena final, la figura que “danza sobre la hierba” es el gallo, pues el gallo es quien “hunde su espuela de plata” en el corcel, o sea, monta al corcel y clava las garras en su carne. Ahora, recordamos aquí la imagen opuesta que

³⁷ La incorporación es clave, ya que a menudo, en esta obra, de Rokha utiliza la personalización, como la luna, la niebla, el mar, con los pronombres ella y él, creando figuras poéticas claramente femeninas o masculinas quienes interactúan con el hablante. Sin embargo, no siempre hay una incorporación, lo cual contribuye a la cualidad sintáctica ambigua. En el presente poema, la tempestad es *ella*, quien *me asalta*, *entra en mí* y ha de coronar al hablante.

aparece anteriormente en *Cántico* en que es el hablante, es decir el yo, quien domina a la figura del gallo clavándole las uñas: “Aprisiono sobre la colina un gallo azul de corales y alas terrestres y mis uñas clavo en su corazón hasta sofocarlo” (30, 12). En nuestra lectura vemos la posible progresión de la incorporación del yo en la figura que domina y sofoca al gallo y, más tarde, en otra imagen, una representación en que el gallo clava sus espuelas, trazando nuevamente una fuga en el constante movimiento desde el territorio rendido al imaginario del destierro..

Al contrario de los poemas “Luminosa confusión” (71) y “A la llegada de las hordas” (76), que hemos discutido más arriba, la breve entrada del gallo azul difiere en tanto la agencia que se le puede adscribir a una figura o la otra, sin que podamos inferir una separación constante entre el hablante y el gallo: como buen texto deleuziano no hay una sobrecodificación del poder o, un sujeto fijo. En “Luminosa confusión”, entonces, el hablante se identifica como el “hijo maligno” que será consumido por “el fuego que danza sobre la hierba”; en “A la llegada de las hordas”, recordemos la expresión de furia del hablante, quien nos amonesta, “Alejaos de mí. Soy el monstruo sagrado, el asesino”. En estos poemas, es el hablante quien parece estar en control; él es el monstruo. Por eso resulta instructivo ver la relación en “Danza entre los brujos” entre el hablante y el sacerdote, donde una vez más se parecen revertir los roles:

El monstruo frío e inmanente, el abisal sacerdote.

Súbitamente armado de sienes proféticas, de cinturones litúrgicos.

Entra en el ser aunque éste sus oscuras potencias conjure.

Sus hálitos malignos rechace.

Y quiera entonces en el sagrado fuego redimirse. (1-5, 78)

En los dos primeros volúmenes nos encontraremos frecuentemente con fuegos rituales, fuegos fatuos y hogueras, y también con hechiceras, ondinas, esfinges, hetairas y otras figuras que

ofician ritos o asisten al oficiante en ellos. Pero aquí, a pesar de los brujos del título, sólo aparece el “abisal sacerdote” – *un padre* – que es además “frío e inmanente”, es “abisal”, sugiriendo lo insondable, tal vez la distancia insalvable de aquella frialdad, que aparece armado y “entra en el ser”. Esta vez el padre es el monstruo, no el hijo, un hijo que intenta conjurar en contra de poderes oscuros, que intenta rechazar los “hábitos malignos”.

En este poema, completamente ignorado hasta ahora, resulta instructivo llevar a cabo una lectura que sugiere un intento subconsciente de fuga, dado que estas circunstancias textuales específicas no se vuelven a encontrar en la obra derokhiana. En los versos siguientes, la figura del ser que conjura y rechaza al sacerdote, se desplaza. La voz hablante exclama: “Quién podrá negarse al tránsito de invisibles círculos!” (7), sugiriendo que nadie puede negarse, para después trasladar la agencia a otra figura, la llama: “La llama viva crepitante entre hojas de miel” (9) y, en los versos finales, reaparecer en el yo:

Desnúdate oh! esfinge y lléname de cantos.

Hasta que el alba nos asalte.

(Aliada del rayo vestida a ciertas horas con el calor de mi corazón)

Y la ceniza³⁸ aniquile nuestras comunes resistencias”. (13-16)

El yo poético se aúna (*lléname de cantos*) con la figura de la esfinge, y establece una causa común de resistencia mientras crea una imagen de su acoplamiento que será descubierto por el alba, en un despertar que será, por lo demás, un asalto.

Como se puede apreciar, la enunciación poética derokhiana tiende, no sólo a la fragmentación del yo, sino que a la simultánea incorporación en figuras cuya agencia se hace posible en el momento de fuga de los verbos conjugados por el yo hacia otra entidad. El yo

³⁸ Esta imagen se repite en el contexto de purificación, frecuentemente en conjunto el pez, gris, amarillo o blanco, que desaparece en la ceniza. Por ejemplo, en “Visión” (9, 58).

tiende a un acoplamiento de sí, igual que a una división de sí para devenir – o desdoblarse, en una figura complementaria: la esfinge, el arlequín, el nadir, aun en las figuras que se perciben como reflejos de sí, como el niño, el mendigo, el viajero, el huésped, que son figuras de fuga y no de agencia potente.

La figura del arlequín emerge en contadas ocasiones. Aparece por primera vez en el 3er poemario de *El orden visible I, Avance de la red luminosa* (1938-9), en el poema “Vibraciones crecientes” (25). Es un poema de difícil ubicación sensorial y de tema decididamente surrealista, en que el sujeto no es fijo. La segunda estrofa lee, “Entre la mano de la esfinge y el pie del arlequín/Caen a la bahía devorados por la metamorfosis de la noche” (4-5). En *El orden visible II*, tenemos otra mención en el poemario de 1947, *Nada fue antes de la luz*. En el primer poema, “Trilogía de Fausto en una ciudad del mar”, la voz poética declama en la tercera parte: ““Evocad/ arlequines de paja azul,/ bailadores sobre playas de estío,/ evocad, evocad a Fausto!”” (22-25, 72). El arlequín parece, en este poema, reflejar al gallo, al ser representados como “de paja azul”. Pero, aunque los gallos aparecerán muchas veces en *El orden II*, la figura del arlequín solamente aparece anunciada para el tercer volumen (aún inédito) en un poemario titulado, *El arlequín estrellado*, el cual reúne poemas desde 1936-1952. Es posible suponer, dado que la mayoría de los títulos de poemarios vienen de poemas al final de éstos, que la figura del arlequín se desarrolla en el imaginario más tarde que la del gallo, aunque tal suposición sólo sirva para conjeturar al arlequín como tema del periodo de la madurez del poeta, en la década entre 1952 y 1962, el año de su muerte. Las imágenes que representan a los gallos, por otra parte, surgen en poemas icónicos de de Rokha, que serán citados y reconocidos por otros poetas y escritores.

Entre ellos, Enrique Lihn, por ejemplo, cita un poema con el título “Riña de gallos” (Lihn 1964), que él considera “poema de antología”, aunque no queda claro el lugar de su publicación.

Puede que se refiera a un poema que se encuentra en los archivos de la Fundación de Rokha, escrito a máquina por Carlos de Rokha, fechado 1949, pero con el título “Pelea de gallos”. En una corrección manuscrita por la letra del autor, leemos bajo el título, “Bestias de guerra”. Escrito en largos versos, la voz del hablante se mantiene fija, siempre hablando claramente en primera persona:

Vi a las pequeñas bestias una frente a la otra... .
El bello combate duró menos que el plenilunio de Chile.
Mi gallo quedó sin ojos, roto, herido, abierto...
(...) lloré, acaricié sus bellas y tibias plumas...
Quedé tan solo como el dulce vencido... (Inédito).

Queda, obviamente, la posibilidad que de Rokha le haya enseñado a su amigo el poema durante su amistad de varios años. Pero de este ejemplo de un marcado cambio de estilo, al llegar a los poemas de *Pavana*, de 1960-61, se ve el gran alcance de la poética derokhiana, como en “Cuadro de verano”³⁹:

Los gallos son los soles de la tarde... .
A esas plumas de gallo embriagadas de vino
en la tarde que muele y muele su molino,
los ojos de los gallos se ruedan la hierba
y los techos hilachan un cielo de ceniza
mientras otras escarchas golpean los alambres
de vidrio.

.....

³⁹ Este poema aparece en 1979, en el libro de Carlos Fabres Guzmán y Juan Uribe Echeverría titulado, casualmente, *Riña de gallos*, junto a los poemas de Pablo Neruda y Enrique Lihn.

Tú estás entre los gallos esos hijos del fuego
Todo pasa de nuevo todo vuelve a su rito
Un ciego pez en llamas va alrededor del día
En este dulce Enero que es un coro de gallos
O un lineal vuelo de gallos todos gallos marinos
Todo este coro augusto, este coral de sangre
Se empina hacia los techos de rojas tejas altas.
(6-10 y 33-39, PP. 9-10)

Ausente está, ahora, la nitidez de los ritos visionarios, pero también se ausentan las distorsiones surrealistas. Hay otro mirar, en que el imaginario derokhiano subvierte la representación tradicional del gallo.

De hecho, proponemos que el desarrollo de estos aspectos del imaginario producen, al mismo tiempo, un desarrollo narrativo. El tránsito de la figura del gallo a través de sus varias metamorfosis lo lleva, es decir, lleva a esta figuración, a un punto en la narrativa en que se *encuentra* con la figura del arlequín. En el poema epónimo, *Pavana del gallo y el arlequín* (el último), la metaforización central de la voz convoca a la escena de unión, al mismo tiempo sensual y mortal. Es difícil no leer este poema como la pieza final con el que de Rokha firma el poemario que ha entregado en solicitud a los Juegos Florales de la Municipalidad de Santiago. Pero vemos que este baile, “el ballet sin nombre” de las dos figuras que “bailan un paso de danza en la floresta” es también una escena de integración e incorporación:

Vengan a ver el gallo de oro
El gallo azul que vuela en los andenes
.....

que venga el arlequín de mi pavana
a jugar con el gallo sobre el trigo
Mientras el cielo cae en los tejados
.....
El gallo ebrio de luz en el azul en las esferas
Y el arlequín a medio filo con un laúd antiguo entre

[sus brazos (1-2, 6-8, 15-16)]

Aquí ambas figuras se representan juntas en un estado anímico compartido—mientras que el gallo está “ebrio de luz”, extasiado, el arlequín está “a medio filo”, un chilenismo popular que significa estar ligeramente embriagado.

Una vez más nos referimos al doble devenir de la orquídea y la avispa de la teoría deleuziana, en tanto que iluminan el constante movimiento de las figuraciones del gallo y el arlequín como una infinita transformación, disolución y devenir, un concurso o un acoplamiento en que las figuras vuelven a habitar sus formas iniciales de los primeros versos. Finalmente, en este poema el hablante guía al lector en el proceso de definición donde se encuentran todas las entes que ha nombrado en su *viaje*. Mas para lograr esa unidad o forma fija, el yo debe perder su forma, entregar su territorio y ser ni gallo ni arlequín.

Venga el niño de hojotas con su volantín de papel

[transparente y el organillero

con su música y el loro de la suerte.

Venga el abuelo con su pena vieja y su guitarra de

nácar y su jarra de vino asoleado.

¡Venid, venid al alba cuando el gallo azul canta!

¡Venid, venid al alba antes que el arlequín de paja
termine su pavana! (30-35).

En los últimos versos, se advierte en este poema no solo una convocatoria, sino que una invitación a presenciar el baile. Mientras que la definición gramática de los versos sería precisamente la de vocativos en los modos imperativo y subjuntivo (*Vengan todos, venid, que vengan*), las oraciones son a la vez performativas y meta-referenciales, extendiendo una invitación a las figuraciones del sujeto en la obra cumulativa de tres décadas que aparecen como ecos del yo, como lo es *el niño*. Aquí también aparecen los ecos de la niñez y la juventud en la evocación del organillero, el loro, el abuelo. Es una ruptura con las representaciones tradicionales y una apertura a nuevas dimensiones representativas. Por lo tanto, los vocativos constituyen una invitación a presenciar y participar en un acto de amor y de muerte, y de integración transformativa.

Después de *Pavana*, el último libro de Carlos de Rokha que, con el paso del tiempo ya no es el último, se vislumbran los textos como posibilidades rizomáticas. Como Deleuze y Guattari lo constatan en *Rizoma*, la introducción a *Mil Mesetas*, “un libro tiene fechas y velocidades...” (10), que se presentan como cualidades mutables, al igual que representa una estructura rizomática, imposible de visualizar en su totalidad, con sus líneas de fuga y segmentaridades; pero especialmente resistente a la codificación por la fluidez de su agenciamiento. La enunciación derokhiana, entonces, rizomática e intersticial, se manifiesta en una obra editada por el curso de la historia, perdida y rescatada, revisada y reeditada en diferentes épocas, desafiando sus propios contextos.

Conclusión

La intersticie de lo inédito

En 1969, durante una de sus conferencias en la Sociedad francesa de filosofía, en el Collège de France, Foucault propone una consideración sobre la autoría de un texto, cuestionando dónde se detiene la publicación, utilizando como ejemplo la publicación de la obra de Nietzsche: “¿[D]ónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, por supuesto... Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una nota de lavandería: ¿obra o no obra?” (Foucault 37). Lo maravilloso de esta cita, por lo menos en nuestro contexto, es que al mismo tiempo que Foucault discursa sobre la importancia de quién escribe (quién es un autor), está cuestionando a quién escribe (para sí, una lectora, el público...); cuestionando también si ese escribir se puede delimitar de alguna manera antes que la publicación de dicho escrito se efectúe (y pase a ser parte de un archivo). En la obra derokhiana todo es ya un archivo y, de acuerdo con Foucault, ese archivo se debe de publicar.

En la edición de *El orden visible II*, publicado en el 2011, aparece el poema “Aspiración al duelo”, parte del poemario *Aparición del oficiante*, de 1946 (*Orden II* 58). Los primeros versos rezan así:

Todo, todo me duele desde el cuerpo al alma.

A mí, barquero amargo, ya en viaje para el duelo

Esta celda, sellándome en azul, desde la copa del alba.

Aquí donde nada poseo. (1-4)

La razón por la cual hay que ‘publicar todo’, se encuentra en versos como éstos en que el yo habla de su estado psíquico, del dolor de su estado mental de manera directa, distinta de su ética evidente. Es necesario porque aquí se comienza a ver de qué manera de Rokha ha afectado la corriente surrealista de la poesía chilena, más allá todavía, cómo formará parte del cambio a la poesía existencialista de los ‘50, de qué manera su reterritorialización en su poética del destierro afectó la poesía de dos generaciones de poetas. Como apunta Lihn, es necesario tomar en cuenta la manera en que de Rokha se incorpora al surrealismo en su poética, se consustancializa de manera tan profunda que su obra, parcialmente inédita durante la generación del ‘50, tiene el efecto de dejar impresiones indelebles, de ser parte de la formación y expresión de una poética chilena.

Primero, es significativo que la intersticie que provoca la poesía derokhiana ya se considere agenciada, como parte de una literatura menor e influya en la colectividad del surrealismo, de la Mandrágora, aun sin llegar a ser parte de ese grupo. Es interesante ver que en cada mención historiográfica de la Mandrágora, aunque el grupo mismo se identifique como el centro de ese espacio marginal que creó el surrealismo, uno de los márgenes influyentes de la vanguardia, los cuatro nombres principales son siempre los mismos; Arenas, Cid, Correa y Cáceres. Sin embargo, cualquiera discusión de la producción surrealista inevitablemente llega a la mención de Carlos de Rokha como uno de los poetas tangencialmente relacionados con el grupo que, no obstante, ayuda a definirlo. En su estudio pionero, que incluye el texto completo de los 6 números de la revista, *Mandrágora: la raíz de la protesta o el refugio inconcluso* (2000), Luis G. de Mussy reflexiona sobre los poetas cuya historia también parece inconclusa, como Teófilo Cid y Jorge Cáceres, y hace esta pregunta: “Asimismo y sin ir más lejos, ¿dónde quedó el testimonio de Carlos de Rokha? ¿Cuál fue su participación en el grupo?” (de Mussy

16). Aunque sólo describe a de Rokha como “un poeta cercano a Mandrágora” (37), las preguntas de de Mussy apuntan a un vacío histórico y crítico, y es un vacío clave⁴⁰. A la inversa, una vez que Massís, Cid y Lihn han trazado su conexión con los mandragorianos, e identificado el impacto del surrealismo sobre su persona y su obra, la crítica comienza a contextualizar esta relación en su comentario.

En su prólogo a la segunda edición de *Pavana del gallo y el arlequín* (2002), Gilberto Triviño les atribuye a Cid y a Anguita, el comentario sobre de Rokha como “primera víctima de la Mandrágora” (Triviño 1), aunque Teófilo Cid se lo haya atribuido claramente a su madre, Winétt (Cid 1962: 5). De hecho, podemos ver a de Rokha además como el desterrado de las corrientes de las que formó parte. En 2005, Ernesto Ahumada Moraga reseña en la revista *El Navegante*, esta segunda edición de *Pavana*, donde lo describe como “huérfano entre la generación del ’38, específicamente La Mandrágora, y la generación del ’50 con la denominada poesía lórica” (Ahumada Moraga 307). La ubicación de de Rokha entre ambas generaciones tiene el efecto de reconocer su pertenencia y su influencia sobre las dos, algo que Lihn ya había constatado en 1964.

El estudio del desarrollo poético, gracias a la accesibilidad de nuevos textos, se hace posible. En un poema inédito, “Letanía de las transformaciones”, en el archivo de la Fundación de Rokha, hallamos los temas ya discutidos del deseo por la integración cósmica que aparece en los escritos tardíos, probablemente a fines de la década de los 50 y comienzo de los 60⁴¹.

Ah, vacío corazón, contempla

la lejanía del paisaje envuelto en sudario de bruma!

⁴⁰ Téngase en cuenta que, para la fecha de publicación, el segundo volumen de *El orden visible* no se publicaría hasta 11 años más tarde.

⁴¹ En estos temas hacen eco otros poetas, como Gonzalo Rojas. Es decir, de Rokha está precisamente en la corriente del ’50.

.....

Ah, desolado corazón, todo, todo está perdido

como un cuento de abuelas en torno a los ojos de los gallos!

(que brillan cerca de las brasas igual a rojos diamantes heridos).

Nada, nada calmaría

la sed de mi piel, nada

me haría decir , he ahí el límite.

Las aletas de los peces se abren como en el origen

del fuego, porque el hombre

antes de ser llama era pez y antes

ciego aceite. (1-12)

Se incorporan aquí la consciencia del estado terrenal y la cercanía de la muerte, y se aproximan a una revelación de imposibilidad: de vida y de la búsqueda de un estado eterno. Esta contemplación poética en que de Rokha ya ha evolucionado mucho más allá de las visiones surrealistas es la que comienza a definir el tono de sus poemas de transición a su madurez artística. Sin haber sido publicados aún, pero leídos, estos textos constituyen una lectura concomitante con la que todavía no ha ocurrido y contribuyen al “aumento de valencia” deleuziano (*Mil mesetas* 16), desafiando el significado y los límites de lo inédito. Con cada sucesiva publicación de materiales hasta ahora inéditos, la intersticie de su enunciación poética, que se hace visible en contexto, cambia. Al hacer posible analizar la obra de de Rokha junto con, y en el contexto de, una poesía que no fue leída en su tiempo, el fenómeno de la intersticie que debe irrumpir por entre los márgenes continúa informando el canon chileno entre una multiplicidad de cánones.

Bibliografía

Corpus

De Rokha, Carlos. *El orden visible. Vol. I. Poemas 1934-1955*. Editorial Multitud, 1956. www.memoriachilena.cl. Accedido 13/01/2013

---. *Cántico profético al primer mundo. 1940-1944*. Editorial Multitud, 1944. www.memoriachilena.cl. Accedido 13/01/2013.

---. *Memorial y llaves. Poemas (1949-1961)*. Talleres de Arancibia Hnos., 1964. www.memoriachilena.cl. Accedido 13/01/2013.

---. *Pavana del gallo y el arlequín*. Talleres de Arancibia Hnos., 1967. www.memoriachilena.cl. Accedido 13/01/2013.

---. *El Orden Visible. Vol II*. Editorial Multitud, 2011.

Bibliografía general

A.G.B. “Publican inéditos de hijo suicida de Pablo de Rokha”. *La Tercera*, 11 de septiembre de 2011.

Ahumada Moraga, Ernesto. “Carlos de Rokha. El poeta niño”. *La Prensa*, Curicó. 5 de octubre, 2002.

Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim, editores. *Antología de poesía chilena nueva*. (c. 1935) LOM Ediciones, 2001.

---. “Carlos de Rokha, Poeta Paradisiaco”. *El Mercurio*, 5 de diciembre, 1964.

Anzaldúa, Gloria E. *Borderlands/La frontera*. Spinsters-Aunt Lute, 1987.

- Arenas, Braulio. "Secuencias". *El Mercurio*, septiembre de 1972.
- Arregui Berger, Cristián. "Carlos de Rokha, *El Orden Visible*, Segundo Volumen". *Mapocho. Revista de humanidades* No. 70. Segundo semestre de 2011, pp. 387-393.
- Beasley-Murray, Jon. "Chile 1992: Bourdieu and Habit." *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. University of Minnesota Press, 2010, pp. 174-225. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/105749/jctts9vv.8.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard UP, 1984.
- . *The Field of Cultural Production*. Columbia UP, 1993.
- Cid, Teófilo. "Carlos de Rokha o la conducta iluminada". *La Sociedad*, 5 de noviembre, 1962, pp. 5-6.
- . *¡Hasta Mapocho no más...!* Editorial Nacimiento, 1976.
- Concha, Jaime. "Función histórica de la vanguardia: el caso chileno". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 24, no. 48, 1998, pp. 11-23. Accedido 10/4/2012.
- Jofré Zarges, Cristián. *Carlos de Rokha: Vida y poemas*. Tesis inédita. Universidad Diego Portales, 2001.
- . "Breve Introducción a la obra poética de Carlos de Rokha", en *El orden visible*. Segundo volumen. Editorial Multitud, 2011.
- . "Carlos de Rokha: Prosas desconocidas". *Mapocho. Revista de humanidades* No. 70. (Segundo semestre de 2011): 281-284.
- Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Traducción de José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, España, 2008.
- Deleuze, G. y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción de Jorge Aguilar

- Mora. Ediciones Era, 1978.
- . *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* (1972). Viking Press, 1977. University of Minnesota Press, 1983.
- . *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980). University of Minnesota Press, 1987.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vazquez Pérez. Pre-Textos, 1988.
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*. University of Minnesota Press, 2002.
- Foote, Susan. "El surrealismo en Chile y la revista Leitmotiv". *Acta literaria*, vol. 20, 1995, pp. 37-44. Accedido 12/06/2013.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (1961). Pantheon Books, 1965. Vintage Books, E-books Edition, 1988.
- Fuster-Sánchez, Nicolás y Pedro Moscoso-Flores. "Violencias(s) en la construcción del sujeto de la historia chilena: efectos en la configuración identitaria de lo social devenido movimiento". *Anales de Literatura Chilena*, 2017. pp. 1-19.
- Galindo, Oscar V. "Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX". *Estudios Filológicos*, vol. 41, 2006, pp. 81-94. Scielo, <http://dx.doi.org/10.4067/S0071>.
- Gomes, Miguel. "Las estrategias del silencio: Pedro Lastra y la posvanguardia chilena". *Acta Literaria*, No. 31, julio 2005, p. 83-94. JSTOR 06/04/13.
- . "Enrique Lihn, neovanguardia y melancolía". *Anales de Literatura Chilena*, No. 28, 2017. pp. 117-136.

- Hayes, Jarrod. *Queer Roots for the Diaspora. Ghosts in the Family Tree*. University of Michigan Press, 2016.
- Hocquenghem, Guy. *Homosexual Desire*. Duke University Press, 1993.
- Íñigo Madrigal, Luis. “La novela de la ‘Generación del 38’”. *Hispanamérica*, vol. 5, no. 14, 1976, pp. 27-43. JSTOR 06/06/2013.
- Jofré Zarges, Cristián. *Carlos de Rokha: Vida y poemas*. Tesis inédita. Universidad Diego Portales, 2001.
- . “Breve Introducción a la obra poética de Carlos de Rokha”, en *El orden visible*. Segundo volumen. Editorial Multitud, 2011.
- . “Carlos de Rokha: Prosas desconocidas”. *Mapocho. Revista de humanidades* No. 70. (Segundo semestre de 2011): 281-284.
- Lihn, Enrique. “Elegía a Carlos de Rokha”. *La pieza oscura. Poemas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.
- . “Carlos de Rokha”. *Anales de la Universidad de Chile*: vol.121, no.129, (enero-marzo)1964, pp. 120-122. MLA International Bibliography, accedido 14/2/2013.
- . *Palabras, 1964*: “Carlos de Rokha”. Prólogo a *Pavana del gallo y el arlequín*. Santiago: Talleres de Arancibia Hnos., 1967. www.memoriachilena.cl, accedido 13/01/2013.
- . “Marcuse y el surrealismo”. *Las noticias de la última hora*. Santiago, Chile. 7 de junio, 1969.
- Lopes, Denilson. “Afecto y artificio en América Latina”. Carlos Garma, María del Rosario Ramírez y Ariel Corpus, editores. Ediciones del Lirio, 2018, pp. 349-79.
- Lugones, María. “On Borderlands/La frontera: An Interpretive Essay.” *Hypatia*, vol. 7, no. 4. *Lesbian Philosophy*, Autumn 1992, pp. 31-37.

- ____. "Purity, Impurity, and Separation." *Signs*, vol. 19, no.2, Winter 1994, pp 458-79.
- Martínez Arenas, Joaquín. "Carlos de Rokha. *La Prensa*, 4 de octubre, 1962
- Massís, Mahfud. "Adios a Carlos de Rokha". *El Mercurio*, 13 de octubre, 1962.
- . Recuerdo de Carlos y Winet de Rokha. *El Mercurio*, 1965.
- Minué, Victor. "Carlos de Rokha: sin timón y en el delirio". *Proyecto Patrimonio* 2009.
Letras.s5.com. Accedido 12/19/13.
- Müller-Bergh, Klaus. "De Agú y anarquía a la Mandrágora: Notas para la génesis, la evolución
Y el apogeo de la vanguardia en Chile". *Revista Chilena de Literatura*, vol. 31, Abril
1988, pp. 33-61. JSTOR 15/11/2016.
- de Mussy Roa, Luis G. *Mandrágora: la raíz de la protesta o el refugio inconcluso*.
Santiago: Universidad Finis Terrae, 2001. Web 14/08/2013.
- . *Balance historiográfico chileno*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2007. Web 14/8/2013.
- . "Historiografía y posmodernidad: la pregunta por el canon". *Mapocho. Revista de
Humanidades*, No. 70, 2011. pp. 197-212.
- Neira, Elizabeth. "Surrealista en estado natural". *El Mercurio*, 19 de noviembre, 2000.
- Nómez, Naín. "Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: Aproximaciones
generales". *Inti. Revista de Literatura Hispánica*. No. 69-70, 2009, pp. 7-28.
- Orrego, Gonzalo. "Carlos de Rokha. *Memorial y Llaves y Pavana del Gallo y el Arlequín. La
Tercera de La Hora*, p. 18-B, 1967.
- Pearson, Lon. *Nicomedes Guzmán, proletarian autor in Chile's literary generation of 1938*.
University of Missouri Press, 1976.
- de los Reyes Recabarren, Rodolfo. "Locura y poesía de Carlos de Rokha". *La Prensa*,
Curicó, 6 de julio, 2006, p. 19.

- de Rokha, Pablo. "Carta perdida a Carlos de Rokha". *Revista Piel de Leopardo*, No. 5, 1994, 12.
- Richard, Nelly. *Crítica y política*. Edición Conversaciones. Editorial Palinodia, 2013.
- . "Mediaciones y tránsitos académico-disciplinarios de los signos culturales entre Latinoamérica y el latinoamericanismo". *Dispositio*, vol. 22, no. 49, 1997, pp. 1-12.
Accedido 11/11/2016.
- Riquelme, Ramón. "Apuntes sobre la poesía chilena". *La Tribuna*, Los Angeles. 26 de octubre, 2002.
- Salazar, Gabriel. *Movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y progresión política*. Uqbar Editores, 2012.
- Samamé, María Olga. *Muerte y deshumanización en la biografía y poética de Mahfud Massís*. Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2006.
- . "Construcción de una poética antisolar en Mahfud Massís". *Revista Chilena de Literatura*, no. 75, 2009, pp. 129-156. JSTOR 14/02/2013.
- Sánchez, Claudio. "Tránsito por la comarca de Carlos de Rokha". *El Mercurio*, Calama, 26 de julio, 2006, p. a21.
- Silva A., José Ignacio. "Carlos de Rokha. Deslumbramiento e impotencia". *Critica.cl. Revista Latinoamericana de Ensayo*. 28 de marzo, 2003.
- Smith, Paul Julian. *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford UP, 2000.
- Sznajder, Mario. "El Movimiento Nacional Socialista: Nacismo a la chilena". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 1, no. 1, 1990, 1-22.
- Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. LOM Ediciones Ltda, 1997.

- Teillier, Jorge. "Espejismos y realidades de la poesía chilena actual". *Plan* 27 1968, p. 31.
Web. 06/06/2013.
- . "Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena". *Boletín de la Universidad de Chile*, No. 56, mayo de 1968, pp. 48-62.
- Triviño, Gilberto. "Ella –la poesía- al menos fue tu sombra". Editorial Universidad de Concepción, 2002. Web. 06/06/2013.
- . Prólogo a *Pavana del gallo y el arlequín*. Editorial de la Universidad de Concepción, 2002.
- Valdés, Hernán. *Fantasmas literarios. Una convocatoria*. Editorial Aguilar, 2005.
- . *Tejas Verdes. Diario de un Campo de Concentración en Chile*. LOM Ediciones, 1996.
- Valente, Ignacio. "Carlos de Rokha: Pavana Póstuma". *El Mercurio*, 19 de mayo, 1968.
- Véjar, Francisco. "Carlos de Rokha (1920-1962): Angélico y Demoníaco". *Revista de Libros. El Mercurio*, 8 de julio, 2000.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias hispanoamericanas*. FCE, 1986.
- Vergara, Sergio. *Vanguardia Literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Ediciones Universidad de Concepción, 1994.
- . "Presentación de la revista Actual, de Vicente Huidobro. *Iberoamericana* 21. Jahrgang No. 1, 1997, pp. 30-38.
- Videla de Rivero, Gloria. "El Runrunismo chileno (1927-1934). El Contexto Literario". *Revista Chilena de Literatura* No. 18 (1981): 74-87.
- Zerán, Faride. *La guerrilla literaria*. Bat Ediciones, 1992.

