



LAS GAFAS DE PABLO DE ROKHA

Asunción del Carmen Rangel
(Universidad de Guanajuato)

Resumen. El artículo explora y describe algunos de los atisbos poéticos que descuellan en “La ciudad” e “Imprecación a Satanás” del libro *Los gemidos* (1922) del chileno Pablo de Rokha a partir de la idea de que el poeta mira la ciudad en clave baudeleriana y nietzscheana. En suma, se indican algunas líneas de lectura que intentan poner en diálogo la poética del chileno con algunos momentos del pensamiento del autor de *El nacimiento de la tragedia* y del autor de *El spleen de París*, particularmente en lo relacionado al vitalismo y al vagabundeo, respectivamente.

Abstract. This study describes and analyzes some poetic traces that stand out in “La ciudad” and “Imprecación a Satanás”, from *Los gemidos* (1922) by the Chilean poet Pablo de Rokha, based on the conjecture that the poet envisions the city from a nietzschean and baudelerian approach. The essay tries to develop certain reading guidelines that associate the poetics of this Chilean poet with the thinking of the authors of *The birth of tragedy* and *Le Spleen de Paris*, specifically when related to vitalism and wandering, respectively.

Palabras clave. Poesía chilena, filosofía y poesía, vitalismo, vagabundeo, crítica literaria

Keywords. Chilean poetry, philosophy and poetry, vitalism, wandering, literary criticism.

Regularmente usaba boina, una de cuero, negra, como aquella que distinguía a uno de sus enemigos poéticos favoritos: Pablo Neruda. En la mayoría de las fotografías que se pueden consultar, Pablo de Rokha (1894-1968) usa también lentes, unos de mucha graduación, por lo que se alcanza a distinguir, los mismos que quedaron colgando de su oreja derecha el 10 de septiembre de 1968, ese día en que se puso en la boca el revólver que David Alfaro Siqueiros le había regalado: “introdujo el cañón en la boca, lo mordió con rabia e hizo fuego”.¹

El rostro y las manos –que parecen saberlo todo a cabalidad– son acaso enjutos, pero no descarnados, como su propia poesía. La escritura del chileno, como él mismo, acepta y desborda los adjetivos demoniaca, blasfema, iracunda, compleja, ambiciosa, exterminadora. Escribir poesía en el pleno apogeo de las vanguardias, no podría tener, quizá, otras implicaciones.

Así y todo, con lo desbordante de sus versos, con lo iracunda que suele ser su prosa, la escritura de Rokha asemeja el trabajo de un pulidor de lentes; se trata del tallado arduo, detallado y minucioso de quien toma en su manos un cristal para rebajarlo capa a capa, y observar a través de él algún detalle de la realidad o del mundo, no en aras de verlo mejor o con mayor claridad, sino en aras de distorsionarlo, de mirar ahí un elogio de la vida honesta, el horror boquiabierto, pegajoso y trágico, o la aquella otra gran máquina triste: el hombre. Rokha mira esto a través de sus lentes, ahí donde el ojo común y corriente ve tan sólo la barra de un bar, la vía pública, el mercado o un prostíbulo.

Quien pule lentes, conoce los vericuetos y maravillas de la óptica, pero también sabe, como lo sabía Baruch Spinoza, que hay una diferencia fundamental entre la mirada y el vistazo. En una descripción que hace Norman Bryson de *Baco y Ariadna* (1520-23) de Tiziano, despunta, no sólo lo que considero es el procedimiento rokhiano de mirar la ciudad, sino también lo que podríamos considerar como diferencia de grado entre el mirar y el vistazo:

[...] todo está sometido a una figura fundamental de Detención [...] Lo que se le ha quitado a la realidad es la duración: las posturas de los cuerpos y los gestos están congelados en puntos que la visión normal es incapaz de inmovilizar, que no pueden ser nunca vistos por el vistazo; se introduce una distancia máxima entre la visión desordenada, rítmica, dionisiaca de los danzantes, de Baco, de Ariadna, y la fría, sincrónica, omnisciente mirada de la percepción inicial del pintor. El término eliminado en esta separación es precisamente el cuerpo, como fuente de posibles perturbaciones en la claridad panóptica, instantánea, que la imagen

¹ Así se refirieron algunos periódicos chilenos a la muerte de Rokha. Las notas son aludidas en el documental *Pablo de Rokha. El amigo de piedra* (2010), dirigido por Diego Meza.

pretende: la visión tal como se despliega ante los participantes de la escena es la vibración corpórea y espasmódica del flujo: la visión tal como se presenta al espectador es el de la Mirada victoriosa sobre el Vistazo, la visión desmaterializada, la visión descarnada (1991: 106, 107).

Al contrario del vistazo ocioso y fugaz, la mirada –identificada por Bryson con la palabra francesa *regard*– supone un acto repetido, que se demora en detalles, que incursiona lentamente en algún aspecto del mundo o de la realidad. En la mirada, en el *regard*, está implicado un riguroso escrutinio, casi violento, de lo mirado. Se trata de un proceso lento, muy similar al de pulir lentes.

En cuanto a la descripción el cuadro de Tiziano, me interesa destacar aquello que no puede nunca “ser visto por el vistazo”, pero sobre todo qué procedimiento sigue el vislumbre de “la vibración corpórea y espasmódica del flujo” en el cuadro, a saber, el ensanchamiento de la distancia entre dos maneras de la visión. La primera: desordenada, rítmica y dionisiaca que corresponde a los personajes del cuadro; y la segunda: fría, sincrónica, omnisciente que corresponde al pintor.

En Rokha, particularmente en “La ciudad” del libro *Los gemidos* (1922), la mirada, el *regard* –tanto de Rokha como de los personajes poemáticos– actúan de manera dominante, vigilante, pero también de manera subversiva, desordenada y aventurera, de tal suerte que en su proceder confluyen estas dos formas de la visión que Bryson separa cuando habla del cuadro de Tiziano.

Los gemidos, publicado por el propio Carlos Ignacio Díaz Loyola, nombre real de Pablo de Rokha, está compuesto por una serie de poemas en prosa –con toda la resonancia baudeleriana que tiene la expresión– que tratan de asuntos tan diversos y variados como el automóvil, el box, el estiércol, la noche, Satanás, la mujer, las rosas, el soltero, etcétera. “La ciudad” forma parte de esta suerte de inventario poético, y en los poemas en prosa que constituyen ese apartado de *Los gemidos*, Rokha hace una cartografía poética de los asuntos y aspectos que le merecen toda su atención. Resulta elocuente la selección que Rokha hace para hablar de la ciudad. En el marco que traza para cartografiarla se advierte esa mirada aparentemente desordenada y profundamente aventurera. La sucesión de “cuadros” citadinos es la siguiente: “Bar”, “El Mercado”, “Las Iglesias”, “La vía pública”, “Las cámaras”, “Bolsa de comercio”, “Los domingos”, “Camiones”, “Los rascacielos”, “Mitin”, “El paco”, “Plaza de los barrios modestos”, “Las viejas”, “Los gallos”, “Psicología del hombre corriente o el ciudadano”, “Curas”, “Salutación a los hospicios”, “Pijes”, “Costureritas”, “Los crepúsculos metropolitanos”, “Morgue”, “Las conductoras”, “Los extranjeros”, “Pungas”, “Militares”, “La mañana”, “Cinematógrafo”, “Las escuelas”, “El cementerio”, “Estación de ferrocarriles”, “Afilador”, “Las tiendas”, “Hospitales”, “Las casas antiguas”, “Las prostitutas”, “Casa de orates”, “Los suburbios”, “Hoteles”, “Los suplementeros”, “Las huelgas”, “Casita de Pablo de Rokha”, “Los periódicos”, “La fábrica”, “Palacio

de Gobierno, y las letrinas”, “La señora”, “Muchedumbre”, “Agencias”, “Tribunales”, “Cárceles”, “La catedral”, “Estado de alma del hombre presente a la caída de las tardes, o los contemporáneos y el crepúsculo”, “El Matadero”, “Yo – (Los anticuarios)– (Casa de huéspedes)”, “Parques” y “Los borrachos”.

La serie de textos que componen “La ciudad”, de entrada, se presenta al lector de manera un tanto caótica y desordenada. El ojo de Rokha va a espacios que se distinguen por albergar muchedumbres compuestas, particularmente, por sujetos que desempeñan roles más o menos previsibles; me refiero al bar, la iglesia, la bolsa de comercio, el hospital, la fábrica, los hospicios, en donde Rokha mira a través de sus lentes al borracho, al bohemio, a los funcionarios públicos, a los enfermos, entre otros, y habla de ellos con cierta impersonalidad, aunque, otras veces, se incluye o se imbuye como un integrante de la muchedumbre. La manera en que su ojo se pronuncia sobre esos espacios y esos sujetos no podría ser otra que aquella que hace despuntar la imperfección o la anomalía. La mirada de Rokha hace chirriar, por decirlo de alguna manera, a la ciudad. Y no podría ser de otra manera si se toma en cuenta el título del libro que acoge “La ciudad”: *Los gemidos*.

Ahora bien, la mirada rokhiana no sólo acude a lugares que albergan a la multitud, sino que también se ocupa de algunos sujetos que constituyen a esta última: el paco, los pijes —maneras de referirse a un policía y a un hombre vestido con excesiva elegancia, respectivamente—, las viejas, los extranjeros, los militares, entre otros. Lo mismo sucede con el tiempo o, específicamente, con algunas de las categorías mediante las cuales nos referimos al tiempo: los domingos, el crepúsculo, la mañana.

En “La ciudad” confluyen, de esta manera, tres de las *categorías* que constituyen un relato: tiempo, espacio y personajes; y si algo se narra en esas estampas citadinas es lo referente al “drama” que libra la mirada de Rokha cuando descubre la imperfección y la anomalía, cuando —a través de sus lentes— encuentra un ángulo o recoveco desde el cual gime la ciudad. Pero este proceder es simplemente una estrategia, una habilidad de la mirada de Rokha que no pretende, de ninguna manera, convertirse en un sistema o en un método de observación. Todo lo contrario. Si algo impera en la mirada y en la escritura derrokhiana es el caos, el azar, el gemido, la voz lastimera o el sonido desarticulado, porque es en ese caos, en esas migajas o fragmentos —incluso de palabras— en donde encuentra, para decirlo con el Irracionalismo, la afirmación de los sentimientos y las pasiones, de la imaginación y la voluntad; la defensa de la individualidad y el rechazo a lo sistémico. Si hay desencanto y pesimismo, si hay queja y lamentación en “La ciudad”, lo hay para afirmar, paradójicamente, la vida.

Querulante sería, sin duda alguna, el adjetivo que describiría casi en su totalidad el tono de la poesía de Pablo de Rokha. La queja aparece si uno abre alguno de sus libros al azar, y al pasar la página, es posible que encuentre la misma queja que ha leído azarosamente, pero reiterada. Y esa reiteración de la queja bien y puede volver a confirmarse unas líneas abajo o páginas más adelante. Y es que Rokha, no satisfecho con injuriar una sola vez, lo hace tres, cuatro, cinco veces. Esta reiteración, sin embargo, atañe no sólo a su ser querulante. La repetición —incluso de frases completas— marcha sobre su escritura pero no para generar una duplicación o un calco, sino para convertir, aquello que está mirando, en algo contrahecho, bestial. La gradación, en el sentido retórico, pero también en el óptico, es algunas veces en ascenso y otras, como es de esperarse, en descenso. El texto que abre “La ciudad” es un ejemplo:

Bar

Los gusanos de la imbecilidad caminan sobre las mesas cuadradas, cuadradas como la geometría, y *por* los rostros de la clientela; la línea curva predomina en los esqueletos, la línea curva predomina en los esqueletos doblados hacia el ópalo fatal del whisky, las viejas esmeraldas muertas del ajeno cosmopolita (Rokha, 1994: 199).

Resulta fundamental indicar que éste es el primer espacio que la mirada rokhiana visita en la ciudad. Esta suerte de viaje inmóvil comienza su itinerario en este lugar abierto a medias para el ingreso y resguardo de aquellos seres que viven al amparo de la noche, del alcohol, de la bohemia. Es indudable que en este fragmento del texto del poeta chileno asoman muchos de los rasgos de la bohemia modernista, o, para decirlo con Juan Pascual Gay, del decadentismo que precedió y trasminó muchas de las ideas poéticas de los modernistas, particularmente a propósito de los espacios —físicos y literarios, por supuesto— a los que concurrían con asiduidad los poetas del decadentismo.²

Resulta significativo que sea desde ese lugar abierto a medias, pero que también dignifica la sordidez y la individualidad —para decirlo con palabras de Pascual Gay—, desde el cual comienza el desplazamiento de la mirada de Rokha, ya que ese espacio le ofrece dos cosas: la primera tiene que ver con mirar ahí donde se despliega la dimensión irracional de la existencia, esto es, el disfrute de los estados alterados de conciencia; y la segunda, que sea la imbecilidad, lo

² Bares y cantinas, pues, propiciaron la mezcla de diferentes clases sociales, el revoltijo de profesiones, el fárrago de edades; en las menos elegantes, también el tráfico sexual y la promiscuidad. [...] unos espacios que, a pesar de caracterizarse por su sordidez, fomentaban la individualidad, el reconocimiento del individuo por lo que era y no por su procedencia o por su estatus económico y oficio. Junto al bar, el café tuvo una influencia social similar. Lo que ofrecían, en realidad, esos espacios a los grupos de poetas y artistas no era únicamente el exotismo de las recientes bebidas importadas de Estados Unidos, sino algo más no exento de cierto clandestinaje: la conspiración y la conjura; aditamentos y accesorios suficientemente atractivos para sostener las tertulias en torno a las que se congregaban la bohemia artística y cultural de fin de siglo (Pascual, 2010: 232-233).

esquelético, el ópalo fatal y las esmeraldas muertas aquello que llame su atención. Se trata, así, de un punto de vista profundamente personal, intimísimo, y esta intimidad es de una naturaleza absolutamente irracional. Con irracionalidad me refiero a esa veta del pensamiento filosófico que “defiende la validez de otras fuentes de conocimiento como los sentimientos, la fe o la intuición, que posibilitan el acceso a aquello que la razón niega” (Suances, 2004: 25).

El mirar de Pablo de Rokha tiene su asidero en este tamiz irracional. Los lentes —siguiendo una metáfora de Michael Foucault— a través de los que mira en el bar, la gradación de los mismos, lo testifican. Hay que señalar al respecto las dos referencias geométricas: “las mesas cuadradas, cuadradas como la geometría” y “la línea curva [que] predomina”. La imbecilidad se corresponde con un caminar sobre las mesas cuadradas, y aquí la reiteración que distingue el tono de Rokha, “cuadradas como la geometría”. Esto es lo que, de entrada, mira Rokha en el bar; luego, le interesará mirar la curvatura, aquello que si bien se adivina su trayectoria, ésta no será, de ninguna manera y bajo ningún motivo, lineal, monolítica, unidireccional. La preeminencia está puesta, así, en “la línea curva [que] predomina en los esqueletos, la línea curva predomina en los esqueletos doblados hacia el ópalo fatal...”. Aquí se advierte claramente la gradación de la torcedura: se trata de la curvatura más un doblez, y este doblez está puesto en dirección de la fatalidad. La imagen que resulta de esta construcción, ni qué decir, se antoja imposible para la razón; hay que acudir a la dimensión irracional para poder atisbar un bosquejo de lo que la mirada rokhiana está construyendo —o destruyendo, valdría decir.

La mirada rokhiana hará recalada, luego de mirar el bar, en “El Mercado”. Ahí, se demora en atender el ruido, los olores, las opacidades y colores, la alfarería. El paso por este lugar, también abierto a medias, y albergue de la muchedumbre, será fundamental para advertir que si bien en la prosa poética de Rokha hay lamento o quejido, también hay elogio, celebración. En el primer fragmento indica:

Yo, conductor de trenes nocturnos por las absurdas vías eternas,
sepulturero de ilusiones fáciles, chuncho, chuncho de la última verdad y
los sollozos trascendentales, irremediables, trascendentales y ácidos, gesto
negro, canto malo, voy a elogiar la vida honesta, sencillísimamente (199).

Como conductor, sepulturero, gesto, canto malo, se auto adjetiva Rokha. La acción medular, despojando esa adjetivación de más de tres líneas, corresponde a elogiar de manera sencillísima la vida honesta, y ésta será la vida que refulge y late en los mercados. Cabe señalar, a propósito de este fragmento, la preponderancia de la nocturnidad, pero más aún, la suerte de parangón que establece gracias a una enumeración: “las absurdas vías eternas”, las “ilusiones

fáciles”, “la última verdad y los sollozos trascendentales, irremediables, trascendentales y ácidos”, lo “negro” y lo “malo”. Se trata de una acumulación, de una sumatoria de elementos que no permiten ser objetivados de manera llana. Nuevamente se aprecia cómo Rokha va de la gradación a la torcedura: el absurdo, más la ilusión, más la verdad, más lo trascendental y lo irremediable, más, otra vez, lo trascendental, más lo ácido. Se trata de tópicos abstractos, indeterminados, que van sumándose al “yo, conductor de trenes” de tal suerte que la construcción de la imagen poética que ahí se propone se antoja absolutamente imposible para las amarras de la razón, pero absolutamente propicia para la dimensión irracional de la existencia.

La declaración de principios poéticos, al menos para el texto “La ciudad”, “elogiar la vida honesta”, permite situar la pulsión, el talante con el que Rokha mirará en las siguientes prosas poéticas; y la honestidad tendría que ser, por lo que asoma y resuena en ellas, algo parecido y muy cercano al chirrido, al gemido, la torcedura.

El desplome de su mirada hacia los recovecos del chirrido, la torcedura y el gemido, me parece, se gesta y prepara en estas dos prosas a las que he aludido, esto es, “El bar” y “El mercado” como dos lugares abiertos a medias y que albergan, como he dicho, a la muchedumbre. Los siguientes puntos de recalada de la mirada de Rokha, “Las Iglesias” y “La vía pública”, se inscriben en un ámbito, sino totalmente distinto, acaso más incisivo y radical en cuanto al tratamiento, a la manera en que los mira.

Para Rokha las iglesias emergen en el “corazón azul de LA CIUDAD” (203) solo cuando el sol muere y llega la noche; las llama “ambiguos pájaros nocturnos”, “murciélagos que supiesen teología” (302).

“La vía pública”, la cuarta prosa poética en la bitácora de viajero ciudadano, en el periplo que la mirada de Rokha emprende y realiza en “La ciudad”, es una suerte de *consideración* de la mirada rokhiana que atañe al texto en su totalidad. Quiero decir: si tenemos presente que en su etimología *consideración* proviene del prefijo latino *con*, que significa “junto”, y *sidera*, raíz latina para los astros, considerar expresaría más o menos “juntos en las estrellas”, “juntos con las estrellas”. En opinión de Norman Bryson:

[...] la palabra *consideración* expresa muy exactamente esa trascendente operación de la visión, en que las estrellas (*sidera*) se ven juntas, en las que las constelaciones son hechas y nombradas cometiando las caprichosas configuraciones del cielo nocturno al orden de la geometría celestial: la constelación es justamente lo que excede el límite del vistazo empírico. La visión que escruta el cielo de la noche no puede nunca ver la constelación toda de una vez (107).

Y esto es, precisamente, contra lo que va la mirada derrokhiana, contra el vistazo empírico sobre la ciudad; lo que pretende es mirar, toda y de una vez, la constelación de la vía pública. Se trata de una operación, de un “drama” de la mirada, que sólo sería posible a través y por mediación de la gradación y la torcedura que nace, que se genera, desde sus lentes. Cuando la mirada de Rokha golpea en la vía pública todo se detiene, lo inmóvil se petrifica. Esto es lo que le permite anotar en su bitácora los gemidos de la ciudad, los chirridos de la vía pública.

El desplome de la mirada

Primero los hombres, las mujeres. Luego sus voces o, más bien, pedazos de sus voces que, a su vez, están hechas pedazos. Después, los ojos, las narices, los sexos, las piernas y las pupilas. Esta multitud de elementos precede el surgimiento de “un silencio trascendental, un silencio cuajado en el gesto enorme de todos los ruidos urbanos, todos los ruidos urbanos, todos los ruidos urbanos, silencio de mares atónitos...” (205).

El silencio —que en Rokha no es una negación, sino como una negatividad que afirma—constituye el punto desde el que su mirada se desplomará, esto es, su ojo se hundirá en aquellos rasgos y detalles de la vía pública que conforman, para Rokha, la totalidad de la misma. No le interesan los transeúntes, desdeña las “almas rodando por las aceras democráticas y humildes, [las] figuras, siluetas panorámicas y los ojos épicos e internacionales, cuadrados, redondos o cúbicos como la humanidad” (203). A la mirada derrokhiana le impresionan y conmueven los gemidos de la urbe: los vehículos, el cinematógrafo, el ruido de los que habitan la ciudad, pero no como hombres y mujeres, sino como “poetas, comerciantes, suplementeros, ramera”, como los méndigos. En ellos, el poeta chileno ve la “simultaneidad del instante, [la] vida, vida rápida, eléctrica, patológica, [como un] dolor de las multitudes y las muchedumbres unánimes, dolor unánime, dolor unánime y cóncavo...” (204).

La predilección por lo momentáneo, lo fugaz o la “simultaneidad del instante”, para decirlo con las palabras de Rokha, es un asunto de antiquísimo abolengo, sobre todo en la tradición poética, y no sólo de la chilena. Anterior al “detente instante, eres tan bello” de Goethe, existen diversas y variadas líneas de pensamiento poético que privilegian aquello que apenas nace o surge, alcanza también su acabamiento, su muerte. El romanticismo puso de realce este tópico para referirse a la natural contra cara de lo imperecedero, de lo previsible. Frente a la perpetuidad, los románticos privilegiaban lo efímero; frente a la luz del día, la noche; frente la razón, la irracionalidad. No se trataba, como lo han señalado especialistas en el tema —Isaiah Berlin, por ejemplo— de anular las primeras, sino de privilegiar las segundas. Así y todo, la propensión por lo

effímero en Rokha no es de envergadura romántica, quizá resuenan algunos de aquellos ecos en su poética, y esta resonancia le viene, más bien, de una lectura acuciosa, detenida y fina, de obras que pueden considerarse o antípodas o acordes al romanticismo. La predilección por el instante le viene, como intentaré describir más adelante, de otros asideros reflexivos; me refiero particularmente al vitalismo de raigambre nietzscheana.³

En la urbe, en la ciudad, la vida “rápida, eléctrica, patológica” alcanza a convertirse en un “dolor de las multitudes y las muchedumbres unánimes, [un] dolor unánime”. Esta lectura de las apreciaciones derrokhianas acerca de la ciudad trasluce, en opinión de Naím Nómez, una crítica al mundo urbano:

[...] porque mal que mal Pablo de Rokha es un poeta campesino, que viene del campo y que permanentemente está sublimando, está enalteciendo el mundo rural y lo está convirtiendo en mito. Una de las grandes tendencias, de las grandes líneas poéticas de Pablo de Rokha es esta sublimación del mundo rural a través de la mitificación de los elementos que componen ese mundo rural (2006).

El enaltecimiento, la sublimación de la “vida rural”, ciertamente, despunta en “La ciudad”: de ahí las profusas descripciones del mercado, de la mañana, de la soledad de los campos, de las casas antiguas. Sin embargo, la descripción de la ciudad, de elementos y tópicos meramente urbanos, descuelga con fuerza propia en el mismo texto. Dicha descripción no será una que tienda a la sublimación, al enaltecimiento en términos de preciosura o de exquisitez, porque la mirada derrokhiana, como he dicho párrafos arriba, se fascina y conmueve ante lo radicalmente opuesto: la torcedura, la anomalía, el chirrido, y estos elementos sólo pueden ser encontrados —o más bien, descubiertos por su mirada— en la ciudad.

Cierto es que Rokha privilegia la “vida rural”, pero, en mi opinión, también se encuentra atraído por las nevaduras citadinas, por los elementos de la ciudad moderna: el cinematógrafo, el ferrocarril, los bares, los rascacielos, los camiones, los hoteles, las fábricas y, sobre todo, por la vía pública, porque ése el espacio idóneo para el tránsito en el cual la mirada derrokhiana tropieza con esos tópicos citadinos.

La cuarta, la quinta y la sexta prosas poéticas de “La vía pública” es fundamental para leer en clave, diré como avanzada de lectura, baudeleriana:

—¿Qué persigue Ud., caballero?... ... camina Ud., camina Ud. *demasiado* rápidamente hacia ninguna parte, hacia ninguna parte, hacia ninguna

³ La filiación de la poética derrokhiana con algunos momentos del pensamiento de Arthur Schopenhauer o de Friedrich Nietzsche ha sido explorada por críticos como Naím Nómez o Juan Antonio Requena Cerda.

parte; poetas, comerciantes, suplementeros, ramera, invertidos, ramera, ¿qué significáis?, ¿qué?... ¿qué?... ... —mendigo, mendigo, porque tú, tú, tú jamás pretendiste orientar el universo andando, soñando;... .. de dónde, de dónde, de dónde venís y a dónde váis [sic] trashumantes máquinas, trashumantes máquinas sin sentido, y de dónde, dónde radica vuestra razón de ser, vuestra razón de ser, vuestra razón de ser...?!

*

... niños perdidos, niños perdidos, ¡cuántos niños perdidos en La vía pública!... y, sin embargo, ellos conocen el camino, ellos conocen el camino mucho mejor que las personas viejas; y andan perdidos, andan perdidos como las plantitas que vienen saliendo de la tierra, o los recuerdos melancólicos, o los recuerdos melancólicos que vienen saliendo, que viene saliendo de los subterráneos azules, azules de las tristezas de antes y las vidas pasadas!... !

*

... ángulos, triángulos, perpendiculares a una oblicua ESTUPENDA, ¡horror!, ¡horror!, ¡horror de horrores!... patología, cubista, dispersa, deshecha en acciones neutras, desconcertantes, incoherentes y lúgubres, eso, todo eso eres, viejo mar de apariencias inútiles, viejo más de apariencias inútiles... (204).

Rokha transita por las calles

Es indudable la belleza de los inicios de ciertos relatos, por ejemplo, el ya imprescindible Quijote, o *Cien años de soledad*, o *Pedro Páramo*, etc. El de *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, sin duda alguna, pertenece a esta pléyade de comienzos magistrales:

Al aparecer Augusto en la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esa actitud estatuaria y augusta. No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía. Y al recibir en el dorso de la mano el frescor del lento orvallo frunció el entrecejo (1976: 37).

La cita a la novela de Unamuno viene a colación a propósito de Pablo de Rokha porque tanto en el español —particularmente en *Niebla* y en *Del sentimiento trágico de la vida...* (1913)— como en el poeta chileno, despunta a todas luces la comunión ciertos rasgos que pueden identificarse con el

irracionalismo,⁴ y me refiero, particularmente, a aquello que, algunas veces a boca de jarro, ha identificado a Unamuno como un pensador del irracionalismo. En “Sobre el irracionalismo: Schopenhauer y Unamuno” de Rábade Obradó, se indica con mucha claridad la naturaleza de la “irracionalidad” del pensador español y las diferencias que ésta tiene con el pensamiento del filósofo alemán. Indica Rábade Obradó:

Para el español, la voluntad aparece, en un primer término, emparejado con lo afectivo y lo sentimental en su oposición a lo racional. “Afecto” y “sentimiento” hacen referencia a una subjetividad que los sustenta, a un sujeto que percibe en si unas influencias en consonancia o no con su querer. Se está tratando aquí, por tanto, de una voluntad ligada a la conciencia, de un sujeto volente que quiere o desea. Unamuno, aunque en otras ocasiones las contraponga, llegará incluso a identificar voluntad y conciencia; esta conciencia que se ve identificada con la voluntad es conciencia primaria, originaria, que “se siente” y “se toca”, que, en última instancia, hace referencia al cuerpo (45).

Se trata, como echa de verse, de una ponderación entre dos maneras de conocer o de estar en el mundo: la meramente intelectual y la meramente sensitiva, y no será la razón, entendida como el puro ejercicio de las facultades intelectivas, la que gozará de un estatuto privilegiado. Las honduras y pliegues que pone sobre la mesa de discusión una problemática de esta envergadura, la he traído a colación, insisto, para señalar la coincidencia, las resonancias de esta línea de pensamiento con ciertos momentos de la obra de Pablo de Rokha. Me interesa, particularmente, señalar que para el poeta chileno lo que “se siente”, lo que “se toca”, en suma, lo que entra por el cuerpo reclama la puesta de atención de aquel discurso que intente explicar o describir, si quiera, la estadía del hombre en el mundo.

De esta índole es el discurso poético derrokhiano. Es innegable el encomio a, para decirlo con un título de Octavio Paz, los privilegios de la vista. Y más aún, la desgarradora atención que pone en la individualidad, en las individualidades que perseveran en la propia vida, en la existencia. En Unamuno, señala Rabadé Obradó:

⁴ En Unamuno, cabe acotar, el irracionalismo no es un despunte, sino un asidero, un principio que rige su pensamiento. Al referirse al irracionalismo de Unamuno, en franco diálogo, discrepancia o divergencia con el sistema de pensamiento de Arthur Schopenhauer, Rábade Obradó indica: “Si parece, pues, posible hablar de una influencia directa de la filosofía de Schopenhauer sobre el pensar de Unamuno, resulta todavía más claro que ambos se inscriben, de alguna manera, en una misma línea de pensamiento. Una corriente de tradición filosófica en la que se otorga una primacía a elementos irracionales o arracionales frente a la razón; en la que se concede una importancia muy fundamental, al menos desde una cierta perspectiva, a lo concreto e individual; en la que, sin embargo, se tiene conciencia de una solidaridad de la naturaleza, de una hermandad con ella; en la que la filosofía se almea con la poesía y con el arte más que con la ciencia; en la que además, aquélla, la filosofía, tiene un papel que cumplir para la vida” (1986: 42).

[...] la finalidad a la que, para Unamuno, apunta constantemente la voluntad es la vida, el ser; la voluntad es voluntad de vivir, de perseverar en la propia vida, en la existencia, en una formulación más unamuniana, de “no morir”, es “hambre de ser”. La voluntad es, para el pensador español, una voluntad vital, que, en último término, se identifica con la vida misma, puesto que es lo que la empuja a perpetuarse (46).

Si bien este encomio por la vitalidad, desde el punto de vista biográfico, no es uno que suscriba Rokha, sí lo es desde el punto de vista de la obra, al menos, como se advierte en “La ciudad” del libro *Los gemidos*. De los fragmentos más arriba citados, y para describir cómo opera este vitalismo, esta voluntad vital, quiero destacar la presencia del “paseante de la vida” (38) para decirlo con Unamuno en *Niebla*.

Rokha camina por las calles, quizá, de Santiago. Al paso, le salen “poetas, comerciantes, suplementeros, ramerás, invertidos, ramerás”; al paso le sale un mendigo que jamás pretendió “orientar el universo andando, soñando”. Al paso le salen “niños perdidos” que “conocen el camino”, a diferencia del caballero que camina “demasiado rápidamente hacía ninguna parte”. Rokha camina por la vía pública y se topa con “plantitas que vienen saliendo de la tierra”, se encuentra, casi sin querer, con “recuerdos melancólicos que vienen saliendo, que vienen saliendo de los subterráneos azules”.

Todo lo que sale al encuentro con Rokha en su periplo citadino es, en primer lugar, una manifestación de su encuentro con la vida, tal como se despliega ante sus ojos y en la vía pública. Aquí, cabe recordar la ponderación de lo visto, de lo sentido, por encima de la entelequia racional. Y segundo, anuncia el aroma a Paraíso —que es en realidad un Infierno— en el que se convertirá la ciudad. En este punto, es fundamental aludir a las resonancias que de las creencias poéticas baudelerianas descuellan en el texto derrokhiano.

La importancia del legado de Charles Baudelaire es innegable, como innegable es que poetas y filósofos de casi todas las nacionalidades conocieron su obra: *El spleen de París* (1869), *El pintor de la vida moderna* (1863), por mencionar algunos textos. En el caso de Pablo de Rokha, en el largo poema “Tercetos dantescos a Casiano Basualto (dedicado a Pablo Neruda)”, la mención al poeta francés es explícita:

Toda tu obra mal robada, imita:
“Macchu-Picchu” es Ramponi, el argentino,
a quien plagiaste su “Piedra Infinita”.
Tagore, Baudelaire, Vallejo, (vino
y mito), te encubren, y te aterra
haber transado tu alma de cochino (2001).

Las afrentas y las discusiones entre Neruda y Rokha encuentran, en el poema mencionado, una manifestación. No quiero detenerme en la acusación de “plagio” que Rokha hace al autor de “Alturas del Macchu Picchu” (1981), sino en la mención a Baudelaire que el chileno hace en ese poema. Reconocer la “huella” de la obra de un escritor en la de otro, sin duda, requiere un conocimiento pleno del texto “fuente”. Si Rokha denuncia la presencia de Baudelaire en la obra de Neruda, lo hace porque conoce bien a bien los versos del autor de *El spleen de París*. La concordia derrokhiana con Baudelaire, sin embargo, no se reduce a una mera denuncia de plagio. Las creencias del autor de *El pintor de la vida moderna* resuenan en la poética de Rokha con fuerza propia, resuenan de tal manera que el extranjero, el vidriero, las multitudes, el artista, las ventanas, el puerto, aparecen en clave baudeleriana en algunos momentos de *Los gemidos*. “Imprecación a Satanás” y “Las ciudades”, textos que forman parte de *Los gemidos*, son una muestra de ello.

En “Letanías de Satán” de Baudelaire:

Tú, el más sabio y hermosos de los Ángeles todos,
Dios privado de suerte y ayuno de alabanzas,

¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria!

Príncipe del exilio, al que perjudicaron,
y quien, vencido, siempre te levantas más fuerte.

¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria!

Tú que todo lo sabes, rey de lo subterráneo,
familiar curandero de la angustia del hombre,

¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria!

Tú que hasta los leprosos y a los parias malditos
enseñas por amor el sabor del Edén,

¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria!

Tú que hasta la Muerte, tu vieja y dura amante,
engendras la Esperanza, -¡esa adorable loca!

[...] (2003).

“Demonio hermano mío, mi semejante”, dirá Luis Cernuda, quizá al unísono con los versos de Baudelaire. De manera análoga, Rokha eleva un canto a uno de los verdugos que, en opinión de Enrique López Castellón (2003), “son seres omniscientes que no dejarán «pecado» alguno sin su correspondiente «penitencia»” (2003: 7). Se refiere, como es de esperarse, a Satán, Dios, a los ángeles y a los demonios que en la poética de Baudelaire gozan de un estatuto primordial. En “Letanías de Satán”, éste es sabio, imponente, omnisciente, quien cura la angustia del hombre. La simpatía y afinidad con él es total.

Las potestades del Satán de Baudelaire, y la filiación de Cernuda con el demonio, encuentran un parangón con el Satán derrokhiano. Si bien “Imprecación a Satanás” abre, desde el título, con una suerte de condena o abominación, en toda la prosa poética, se advierte que se trata de todo lo contrario: una loa, una alabanza:

Yo, extendidas sin rumbo las eternas, dolorosas manos errantes, levantando mi voz por encima de todas las vastas épocas, las vastas épocas, las vastas épocas, pronuncio mi bendición a ti, Satanás; bendito seas, bendito seas, estatua de lo malo, estatua de lo malo y CONDICIÓN del bien, Jehová *negro*, bendito seas porque egregio, autoritario y solo, solo como yo, solo y aplastado con TODAS, con TODAS las desgracias de «*los hijos de Adán*», con el escarnio de *todos* los pueblos, las ANCHAS naciones, con la enemistad de *todas* las cosas, todas las cosas, con la antipatía de los instintos rojos y la amarga abominación eterna de las criaturas que pueblan los profundos cielos *admirables*, la cansada tierra y el mar elevas tu plegaria al infinito, hermano mío, hermano mío, como el MÁS grande, el MÁS grande de **TODOS** los monumentos al dolor, Satanás, hermano mío...! (Rokha: 1994: 61).

La resonancia del verso de Cernuda es indudable. Respecto de la presencia de Baudelaire en la prosa derrokhiana, en “Imprecación de Satanás” hay que señalar las menciones a lo meramente sensitivo, y con ello me refiero a la dimensión onírica, olfativa y visual de la prosa de Rokha.⁵ En la primera prosa de “Imprecación...”, por ejemplo; “sueño funeral, gris”, “días fatales amarillentos lomismo que atardeceres lluviosos” (59); en la segunda: “emerge agobiado con el misterio azul de los anchos asombros elementales”; en la tercera: “ahí donde hay ruido, pánico, frío, frío, frío, frío, frío de soledad, el tiempo y los *seres* pálidos concluyen y comienzas tú, Satanás”; la cuarta: “en aquel día tu corazón perfumaba los cielos **ENORMES**, Satanás” (60).

⁵ Este aspecto, como es sabido, ha sido estudiado con suficiencia en la obra de Charles Baudelaire.

A través de la triada onírico, olfativo y sensitivo, Rokha está vertiendo, por así decir, al exterior su interioridad. Al respecto, Félix de Azúa, en su ensayo sobre Baudelaire, indica:

Los románticos habían mostrado su subjetividad (ellos la llamaban sus *sentimientos*) como un objeto entre otros y contrastado con el mundo; pero ahora no hay nada en la obra de arte que escape a la subjetividad del intérprete. Con esta sustitución de exterioridades, el mundo de los objetos concretos se hunde en un sueño personal. Aquella montaña y este vaso se convierten en reflejos de una materia pasajera, ordenados por mi monolítica personalidad. Yo, Delacroix-Baudelaire, no puedo engañarme acerca del mundo: sé que no es más que mi propio sueño, y que mi sueño es infinito, es *ideal* (1999: 117-118).

El sueño infinito e ideal de Rokha, su sueño personal, está regido por la hermandad y filiación a Satanás; ésa es su interpretación personal de la vida. Con Baudelaire —y con Rimbaud, Lautréamont, Antonin Artaud—, Rokha no cree en la piedad cristiana, cree, al contrario, en quien constituye:

[...] lo dionysíaco, lo dinámico, lo demoníaco, la sonora razón de la fuerza, el canto de la rebelión coronado de águilas, por eso te maldicen, porque eres como un viento destructor de ilusiones o como gemido, y chillan las flacas mujeres, sollozan los niños, sollozan los niños, alzan el vuelo, ateridos y horrorizados, ateridos y horrorizados los pájaros, cuando vienen tronando por tu camino de estrellas despedazadas tu canción estridente, Satanás (60).

Ninguno como Rokha rendirá un culto como tal a Dionisio, llamado también Baco. O quizá sí: Nietzsche, uno de sus más fervientes adoradores. La reverencia al dios de la viña, del vino y del delirio místico, no es el único rasgo que resuena en la obra derrokhiana, si ésta es leída en clave nietzscheana. El sentimiento trágico de la vida, para decirlo con el título de una de las obras de Miguel de Unamuno, es un asunto que reverbera, también, en la obra de Rokha. El trasluz nietzscheano asoma, sobre todo, en la prosa poética arriba citada. El “viento destructor de ilusiones o como gemido”, el chillido y el sollozo de mujeres y niños a través del cual “alzan el vuelo”, permite advertir que Rokha está mirando, por así decir, con gafas nietzscheanas. Si tenemos presente que para el autor de *El nacimiento de la tragedia*, Dionisio y Apolo son dos caras de la misma moneda, si tenemos presente que Nietzsche fija su:

mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dionisio, y reconozco en ellas los representantes vivientes e intuitivos de

dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas. Apolo está ante mí como el transfigurador genio del *principium individuationis* [principio de individuación], único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención de la apariencia: mientras que, al místico grito jubiloso de Dionisio, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas (2012: 132).

Dispares, en efecto, en su esencia más honda y en sus metas más altas: individuación o indeterminación, apariencia o grito jubiloso. Así y todo, la conjunción disyuntiva “o”, en el marco del pensamiento de Nietzsche, debe ser sustituida por la conjunción copulativa “y”: individuación e indeterminación, apariencia y grito jubiloso, porque sin la conciencia de la primera, es imposible el advenimiento de la segunda. Sin Apolo, no es posible Dionisio; mejor aún, sin Dionisio, Apolo es imposible.

De manera análoga, en la prosa derrokhiana, sin la destrucción, sin el gemido, sin el sollozo, sin, en suma, “la lucha, el tormento, la aniquilación” (139), el aspecto doloroso y horroroso de la vida, es impensable “alzar el vuelo”, el surgimiento de la “canción estridente” de Satanás.

Con gafas baudelerianas

De acuerdo con Ernesto Kavi (2012), muchas de las ideas de Nietzsche germinaron primero en la mente y sensibilidad de Charles Baudelaire. Lejos de discutir, aquí, si ambos se convirtieron en enemigos o aliados de la modernidad, quisiera destacar algunos de los tópicos en que confluyen ambos, porque considero que en esa confluencia se encuentra la clave de la mirada derrokhiana sobre la ciudad.

Pablo de Rokha comulga con la visión del arte dionisiaco postulada por Nietzsche: “También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual” (139). Este proceder, con la mirada en los horrores de la existencia individual, es, sin duda, el que sigue Rokha en diversos momentos de su obra, tan es así que en “Imprecación a Satanás” fija su mirada en el desterrado “entristecido con *el DOLOR* de todas, todas, todas las tristezas”, en quien ha “andado errabundo *con* tus manos cargadas de lamentables afectos lamentables” (Rokha, 1994: 61). Y el “MAS grande de **TODOS** los monumentos al dolor, Satanás” (61), se convierte, como indiqué páginas arriba, en ese demonio, en ese demón “hermano mío, mi semejante”.

La mirada derrokhiana encuentra no sólo en Satanás el horror de la existencia individual. También lo hace en sus andanzas por la vía pública. En “La ciudad” confluyen los elementos que Rokha considera dignos –incluso en su inmundicia– huéspedes de un Paraíso que se antoja, más bien, un Infierno. Los suplementeros, las rameras, el mendigo, los comerciantes, los “millares y millares y millares de seres por estercoleros [que andan por] la vía pública” (205), los pijes, los pacos, los extranjeros, los locos, los obreros, los huéspedes del motel, los borrachos, los presidiarios; forman parte de ese su Paraíso, de ese su mundo en que todo aparece como novedad.

Baudelaire, indica Félix de Azúa,

[...] puede rescatar de la nada al trapero, al asesino, a la prostituta, y a la ciudad misma. Porque la creación de ese Paraíso es la creación de un alma para todo el mundo, un espíritu que haga de los hombres otra cosa, una novedad. Si Baudelaire aplica su saber dar voz a lo ruinoso, lo perdido, lo insignificante (que es lo *malo*, en su sistema), es con el fin de dar cabida a *todo*, pues mientras algo quede fuera del Paraíso, el trabajo no habrá terminado (72).

De este talante es la mirada derrokhiana sobre la ciudad, sobre la vía pública. Uno de las prosas poéticas de “La ciudad”, me parece”, sintetiza la mirada derrokhiana, en clave baudeleraiana, pero también trágica, en el sentido nietzscheano:

...ángulos, triángulos, perpendiculares a una oblicua ESTUPENDA, ¡horror!, ¡horror!, ¡horror de horrores!... patología, cubista, dispersa, deshecha en acciones neutras, desconcertantes, incoherentes y lúgubres, eso, todo eso eres, viejo mar de apariencias inútiles, viejo más de apariencias inútiles... (Rokha, 1994: 204).

El horror, el involucrar la incoherencia, lo lúgubre a ese todo que es la ciudad vista a través de las gafas de Rokha, muestra, sin duda, la impronta y el fulgor que las lecturas, finas y detenidas, de Baudelaire y de Nietzsche, generaron en el autor de *Los gemidos*.

BIBLIOGRAFÍA

- De Azúa, F. (1999). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama.
- De Rokha, P. (1994). *Los gemidos*. Santiago de Chile: LOM. (Trabajo original publicado en 1922).
- _____. (2001). *Poesía*. Santiago de Chile: LOM.
- Baudelaire, Ch. (2000). *El spleen de París*. (M. Michelena, trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2003). *Obra poética completa*. (E. López Castellón, ed.). Madrid: Akal.
- _____. (2012). *Dibujos y fragmentos póstumos*. (E. Kavi, ed. y trad.). España: Sexto Piso.
- Bryson, N. (1991). *Visión y pintura: la lógica de la mirada* (C. Luca de Tena, trad.). Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1983).
- Meza, D. (La Cresta producciones). (2010). *Pablo de Rokha. El amigo de piedra* [filme]. La Cresta.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nómez, N. (1998). *Pablo de Rokha treinta años después*. Santiago: Rocinante.
- _____. (1994). "Invitación al lector", en *Los gemidos*. Santiago de Chile: LOM.
- _____. (2004). Conferencia sobre Pablo de Rokha en la exposición del poeta, crítico y académico Naím Nómez. Santiago de Chile: CEME, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Archivo Chile.
- Pascual, J. (2010). *Escaparates del tiempo, galería de vidas. Ensayo sobre el diario privado y la construcción de la intimidad en México durante el fin de siglo*. México: El Colegio de San Luis.
- Rábade Obradó, A.J. (1986). "Sobre el irracionalismo: Schopenhauer y Unamuno", en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, núm. 21. Madrid: Universidad Complutense.
- Requena Cerda, J.A. (2007). *Idea de poesía de Pablo de Rokha en el periodo que va desde 1922 a 1929*. Tesis para optar por el grado académico de Magíster en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Suances, M. & Villar, A. (2004). *El irracionalismo*, vol. I y II. Madrid: Síntesis.
- Unamuno, M. (1976). *Niebla*. Madrid: Síntesis.