

**POESÍA, (DES)BORDE E INTERVENCIÓN DE LO REAL,
EN DE ROKHA Y NERUDA**

RICARDO FERRADA ALARCÓN. Fuente, Lit. lingüíst. n.11 Santiago 1998

Neruda y De Rocka una poética y una escritura programática, en la que se intenta producir un nexo entre lo real y la poesía, donde el lector es un auditor implicado, por lo cual la efectividad del texto es puesta a prueba tanto en su condición estética como en la persuasión extraliteraria derivada de la estructura temática y apelativa de los poemas

Presentación

Hablar hoy de dos figuras como De Rokha y Neruda, en cierto modo, forma parte de asumir una historia literaria y cultural que todavía se escribe, en la que reconocemos ciertamente la fisonomía y el carácter de cada uno en particular, aun, cuando, también, el inevitable entrecruce que tuvieron con la configuración de un momento social importante, momento que dadas sus tensiones epocales, hizo de la literatura un soporte en el que el imaginario social y poético se confundieran, para dar validez, en gran medida, a sus propias utopías: hacer de la poesía una militancia y un agente de cambios masivos.

En la escena poética chilena, tematizar sobre sus figuras ya consolidadas, equivale a un gesto en el que pareciera que toda aproximación crítica debe terminar en el lugar común o, en otro sentido, da la sensación de que referirse a lo (in)acabado como proceso literario, participa de la misma ambigüedad reiterativa que pretende clausurar lecturas y, contradictoriamente, ese mismo discurso que las actualiza.

Así, vemos, por ejemplo, cómo la imagen de poeta *central* que se le atribuye a Neruda, coincide con el *discurso crítico* vigente, en tanto que a De Rokha se le asigna un papel de *marginal*, situación que se vio afirmada por la coherencia al límite que este vivió al no mostrarse complaciente con nadie en el ambiente literario y *político*. Sin embargo, más que un margen, es posible ver en De Rokha el desarrollo de una poética *lateral*, en la que confluía la tradición nacional y popular con la poesía emergente de su época, coincidiendo, así, genuinamente, la *serie* literaria con la histórica¹, en cuanto es posible observar un grado de congruencia entre su forma discursiva y su estética, con las discusiones sociales del momento desembocantes en la polémica literaria.

La imagen contrastiva que tiene De Rokha dentro del panorama literario chileno, corresponde, más bien, a un problema no resuelto por la historiografía crítica, pues *entre los poetas* su reconocimiento explícito (tardío en algunos casos si se quiere), lo ha hecho entrar como un gran aporte al desarrollo de la poesía chilena y del habla hispánica, tanto como Neruda, no sólo por antecedentes nuevos (que los hay), sino porque la lectura de su obra ha sido modificada por la historia social y cultural.

Así entonces, rápidas señales en un *temblor de cielo*, reubican, sitúan en su lugar o hacen emerger la presencia de esas *figuras*, bajo la fisonomía de un descubrimiento: asumir que existe una tradición poética iniciada por ellos, donde el silencio y la ausencia definitiva de algunos (Lihn, Alcalde y Teillier, el guardián del mito), hermana todas las aparentes rupturas iniciales y que, el tema de las *generaciones*, permite, más bien, sostener un discurso, antes que dar una imagen de historicidad, por su aplicación entendida mecánicamente.

El interés de nuestro trabajo pretende insertarse en una línea de desarrollo que se encuadra en un fenómeno literario particular, donde De Rokha y Neruda son altamente representativos. Nos referimos al ejercicio de una poética y una escritura programática, en la que se intenta producir un nexo entre lo real y la poesía, donde el lector es un auditor implicado, por lo cual la efectividad del texto es puesta a prueba en dos sentidos: por el modo en que se potencia su condición estética, para crear un espacio poético que virtualiza la realidad y, en otra dimensión, el hecho de persuadir al lector-auditor, que se encuentra ante la posibilidad de intervenir en la historia (extraliterariamente), por la estructura temática y apelativa de los poemas.

Al respecto, dado el desarrollo que tuvo la obra de ambos poetas, ésta se insertaría en un modo de semantización de la realidad, filtrada a través de procedimientos poéticos particulares, para crear un *efecto de realidad*², con el cual problematizan y manifiestan sus particulares modos de ver su entorno social y cultural. El texto, por tanto, se constituye a partir de un exterior y una interioridad literaria, cuya relación quiere ser (o es) intencionalmente intervenida, mediante un eje central: un hablante (imaginario) que se desplaza en un espacio poético, un *epos* histórico (De Rokha) y mítico (Neruda) que desbordan sus posibilidades de abarcarlos y que se resisten a la intervención de la escritura.

La significación orgánica de los textos, por cuestión metodológica, la situaremos en el lapso de los años veinticinco a sesenta, para abarcar una zona de inicio y madurez; así se conjugarán entonces los problemas planteados, entendiendo que en ningún caso se pretende clausularlos, sino que más bien son una aproximación a desarrollos más amplios, lo cual implica reconocer que el poema puede *provocar* un tipo de conocimiento sobre la realidad, distinto al que pueda ofrecernos otra disciplina, sin que sea necesariamente secundario, pues, en palabras de Lihn,

*es preciso, sin duda, oponer, en el orden de una construcción no antagónica, la figura del explorador del hombre mismo, que traiga a la superficie continuamente nuevos elementos, identidades o relaciones de lo real recreación o creación de valores, suerte en el mejor de los casos, de catalizadores respecto del conocimiento antropológico*³, donde la mirada del escritor y la recepción que tenga el lector de su obra, completan el carácter reactivo que posee su producción.

1.0. El *epos* poético en De Rokha

*No habrá pellín comparable, hasta la eternidad
no habrá pellín comparable al Macho Anciano
que nos dio el fundamento del instrumento, sin cuyo furor
lúcido no andan los volcanes ...
(Gonzalo Rojas, Pablo de Rokha)*

Un elemento primordial que de modo tácito o explícito exhibe la poesía, se relaciona con el modo en que cada autor sitúa su oficio como acto creativo, en

donde manifiesta su particular actitud frente a la palabra y el mundo que intenta (re)producir a través de ellas. En otros términos, bajo la premisa de que las palabras no terminan en sí mismas, en virtud de su capacidad significativa y representativa que hace presente un mundo evocado, ese autor experimenta con la provocación de un efecto estético y que, al globalizar el conjunto de su obra, se transforma, además, en una poética.

No es extraño, entonces, que en el ámbito de la poesía chilena, particularmente en las décadas iniciales de este siglo, Pablo de Rokha (entre otros), haya también elaborado, con toda lucidez, una propuesta personal sobre su propia escritura, las variables que considera fundamentales para tematizar en su poesía y recepcionarla y, como consecuencia, la eventual función que otorga al poeta en la sociedad, es decir, su papel ideológico de compromiso con el hombre y sus conflictos. En el fondo, hablamos de la formación de un discurso crítico-literario, con sus implicancias culturales, y que comenzaría a mostrar, con un desarrollo literario y agresivo, en su obra **Sátira** que publicó en 1918.

Sorprende en De Rokha la congruencia que se establece entre su discurso reflexivo y teórico con su poesía y, por lo demás, con su propia conducta o modo de vida. Ya en 1929, en su obra **Ecuación**, escribe un "Canto de la fórmula estética", que muestra en un desarrollo fragmentado, casi de forma aforística, su acercamiento a un propuesta de trabajo, esto es, una vía para llegar a producir un poema, lo cual participa de una dimensión amplia al constituirse como *canto*, es decir, un modo enunciativo que presupone la alabanza y su despliegue en el carácter heroico de los hombres en su historia, cuyo origen encontramos en la tradición clásica.

No obstante, será en su ensayo **Estimativa y método**, (1935), donde se evidencia con mayor nitidez y con un proceso de maduración más pleno, el fundamento de su particular punto de vista sobre el fenómeno estético y el arte en general. Allí remite a una especie de examen histórico sobre filosofía del arte, desembocando en apreciaciones de lo que sería su pensamiento posterior, al mismo tiempo que una modalidad literaria, un lenguaje y una poética.

La opinión de Pablo de Rokha, con su lenguaje característico, es que:

El arte moderno, es pues, la reintegración al orden clásico. Está significado por el desplazamiento de los elementos híbridos de la retórica y la anécdota; ...y por una especie de humorismo descompuesto en tragedia, que formula las cosas eternas sin énfasis. Luego continúa diciendo: Ahora, el arte popular es la condensación inmediata del sentimiento colectivo: poder tabú, voluntad de expresión, mito, costumbre, sino, espanto, poderío religioso prerracial, expandiéndose en valores accidentales. Punto de partida del arte ARTISTICO...⁴.

Según vemos en la cita, el pensamiento que manifiesta De Rokha se articula con tremenda fidelidad a su obra, la cual desde sus inicios exhibía esa *condensación*, que él descomprime en poemas de extenso desarrollo, que van recogiendo su experiencia, de contacto directo con lo popular chileno, en virtud de su pasado biográfico. Pensamos, por ejemplo, en **Satanás** (1927) o **Escritura de Raimundo Contreras** (1929), que entrecruza lo personal con la creación de un personaje mítico-poético y, por la misma razón, le permite establecer no sólo el despliegue de una versificación nueva y un ritmo de lectura sino que, también, un conjunto de imágenes que sintetizan una especie de espiritualidad salvaje y una metáfora del

hombre, trascendiendo en su particular cotidianeidad. Para De Rokha, según se deduce, lo popular no es una curiosidad artística, sino el fundamento de su idea sobre lo humano y su réplica en el arte.

Lo interesante en el caso que mencionamos, radica en que el personaje Raimundo Contreras no es sino un campesino chileno, de modo que, extrañamente, hay una mostración de la realidad nacional en sus rasgos más profundos, cuyo centro es un hombre cotidiano, pero arquetípico, un hombre que experimenta la precariedad de sentirse vivo y que, por lo mismo, aspira a una existencia más plena con pequeños gestos habituales, para llenarlos de infinito y superar de ese modo su transitoriedad; así, el sujeto lírico, traspuesto en una visión *externa* de la realidad y el espacio poético que configura ese universo chileno, llega a decir que Raimundo se formula de dónde emana la tristeza y entiende y adquiere su carcajada... arremangándose las polleras a las lechugas besándole las tetas a la tarde

mordiéndole los pechos a la muerte...⁵.

Con esa antítesis de vida y muerte, erotismo y desfallecimiento, De Rokha nos anuncia y señala la consistencia profunda que llenaría toda su poesía, donde la realidad visual se diluye en múltiples percepciones y registros que sobrepasan un principio ordenador, dándole entrada a su antítesis, es decir, un mundo poetizado en el que al otorgarle cabida al recuerdo o a la simultaneidad de lo actual, se va configurando una estética del caos y del (des)borde: aparece una realidad que se sale de sí misma y es ella misma un motivo para la poesía.

Un momento importante en ese proceso que mencionamos, es la conciencia que De Rokha toma sobre su propia formación como poeta y la situación de la poesía moderna, sus distintas etapas y los autores que la han marcado con su lenguaje; menciona, por ejemplo, a los poetas simbolistas, para llegar a Baudelaire, Corbiere, pero especialmente a Rimbaud y Lautreamont. De ahí que, según sus palabras, poco a poco

la imprescindibilidad colosal de superar lo lírico por lo épico me agita la subconsciencia, sin saberlo racionalmente. Ingreso a una época de escritor continental que deviene universal...⁶.

Y desde esa condición necesaria, donde la superación de lo lírico por lo épico es un impulso que no omite la poesía, es que genera, luego, un discurso más elaborado, cuya coincidencia y resonancia con su obra literaria es de absoluta coherencia como, asimismo, con su compromiso social y político en último término. No obstante, esta afirmación, su militancia primera fue siempre la poesía y su visión radical, el centro de todo, la fuerza para asumir una interpretación del hombre y su historia a través de sus signos,

porque el gran poeta social crea la forma de su época y da el estilo del pulso del tiempo con la materia social de su época; arte y religión partieron y parten del grande mundo de fuego de abajo y del subterráneo de la arracionalidad estética... el arte es el lenguaje social de los tiempos y de los pueblos...⁷.

La edición de ***Arenga sobre el arte*** (1949), concluye en cierto modo un proceso no exento de polémica, si se piensa que antes, (1939) De Rokha publicó en ***Multitud*** N 1 su "Teoría de la diatriba", para referirse al *humor, el sarcasmo, la sátira, el panfleto y lo pornográfico*, en literatura, según el subtítulo del artículo.

Para nuestro interés, en la ***Arenga***, finalmente, conceptualiza su teoría estética y literaria, ligada de modo inevitable para él a la filosofía marxista y al llamado *realismo popular constructivo*. Es una teoría que, partiendo de lo clásico y los ciclos de la historia, se localiza en lo actual, lo continental americano: la *épica social americana*. Y en este punto es que vemos en su planteamiento un aporte teórico y crítico interesante, muy actual, incluso, que señalamos de modo general: su intuición para percibir que un canon literario (clásico), está tensionado por la historia y la *lectura* que se realice de las obras, la inactualidad de toda crítica y de la obra, que sólo se justifica por su dinámica interna, para *representar* artísticamente (a veces de modo anticipativo), el curso de la historia o su significado en la vida cultural de un pueblo.

El *epos* poético de Pablo de Rokha, de acuerdo con nuestro desarrollo, se definirá, entonces, por una síntesis (y contraste) de exterioridad sublimada propia de toda épica un espacio literario fundido en un espacio histórico y una tradición, traspasada por la interioridad de su mirada, con los elementos que le da el uso poético del lenguaje, para así provocar un efecto estético: la ilusión de *realidad* y que la escritura, después de todo, no es inocente⁸. En otro sentido, podemos pensar en una especie de brecha surgida de la articulación entre realidad y el hecho poético (el poema), que posibilita la creación de un imaginario o un modo de ver la historia, donde su significado, en último término, se constituye mediante la forma simbólica que desborda y cruza toda gran poesía.

1.1. De Rokha o la poesía como arte y heroísmo

...Irradio un orden tremendo y frutal, el gran potencial animal, de aquel que es la la piedra inmensa de la ley, lo cósmico y lo categórico...

(Pablo de Rokha: ***El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes***)

No sus poemas, sino la obra completa de Pablo de Rokha, puede verse como un gran gesto, donde pone en el centro la congruencia de su personal discurso. Así se entiende, ponemos por caso, el modo en que se instala al interior del espacio poético, ese sujeto lírico que se desdobra y discute, o que interviene con sus múltiples visiones, en un intento de capturar todo el decurso que implica hablar de la historia, convertirla en poesía, cantarla (poesía como canto).

La solidez que alcanza la creación de su escritura programática, manifiesta una tensión continua, por cuanto se constituye a través de un mundo (real) en el que se quiere intervenir, por lo cual asume una distancia crítica o una forma apelativa, para implicar al lector; en otros casos, la *ficcionalidad* del sujeto lírico se pone en duda, al coincidir fuertemente con lo que (extraliterariamente) expresó el autor de los textos: el sujeto lírico se convierte en un personaje transhistórico o es el mismo Pablo de Rokha:

Recuerdo haber peleado, como legionario romano, a horcajadas sobre las áldidas águilas, a las órdenes de Julio César, fui el gran capitán corsario John Brand, y degollé ya muchos años muerto, como marino vikingo, a una docena de guerreros de Gran Bretaña,...
...tomábamos guarapo con pescado, en los mesones, con un manco muy macabro, mal llamado Miguel de Cervantes Saavedra ...

Pero luego dice:

*Caballero del Mataquito, es decir, roto de la pata rajada, chileno de guar güero de cóndor,
capataz de gañanes
...tomo mi trago de ortigas, en mi callana, o en mi calabaza, grandemente laborada,
en mi canco de barro,
y mi corazón curicano, relincha, pateando de entusiasmo ...*

(El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes)

Lo interesante en ese sentido es que, de todos modos, el lenguaje funciona con una clara intención literaria, yuxtaponiendo, sabemos, los distintos registros de habla e integrando, a su vez, las situaciones y los personajes a quienes pertenecen esas voces⁹. En otro plano, recogerá de la historia y de la tradición cultural, las imágenes paradigmáticas de hombres y mujeres cotidianos que sintetizan su ideal (heroico) de vida:

*... entonces Raimundo abraza la vida la monta...y le revienta
loros de tinta peras de gritos agrícolas...
entran las guitarras y un gran chacolí rancagüino llora la
cueca llorada del
roto choro la llora pero la llora realegremente remolienda de
la empanada y
la aceituna y el carajo de Raimundo Contreras gritando y
cantando ...*

(El descubrimiento de la alegría)

El huaso de Licantén, Lucho Contardo, Sancho Rojas, el rucio Caroca, la Chepita, Chucho Pérez, Juan de Dios Salamanca, los anónimos borrachos y mujeres de vida gozosa y alegre, sus propios antepasados o su esposa Winet, comparten un espacio poético donde la sobre abundancia o la exageración hacen que el lenguaje se potencie y active; en el nombrar comidas y bebidas, costumbres cuyas raíces culturales atraviesan una realidad mitificada y que se abandona, De Rokha manifiesta un intento de consolidar y unir todas sus experiencias, dando cabida al recuerdo para contrastar y proyectar su pensamiento:

*Ya no se trilla a yeguas ni se traduce a Heráclito, y Demócrito es
desconocido
del gran artista, nadie lee a Teognis de Megara, ni se topea en la
ramada coral, amamantado con la guañaca rural de la República,..*

(Canto del macho anciano)

La poesía, según lo anterior, es un encuentro con lo propio, con la propia tribu, experimentada como evocación, pérdida y desafío. Usual será en De Rokha esa sensación de contrastes, donde en primera instancia se acentúa la exterioridad del poema (comidas, bebidas, problemas sociales o discusiones literarias), los momentos de la historia (local en muchos casos), para luego o simultáneamente mostrar un hablante que interviene en el texto reflexivamente, constituyéndolo en una imagen de su propia vivencia, es decir, la certidumbre de poseer una fuerza que lo impulsa y que necesita expresar con toda su soberbia; sin embargo, también es cierto que su auditor y lector se corresponde con su mismo desamparo,

transformándose esto último en una forma de lucha y el poema una manifestación de fe ideológica:

El camarada proletario, comunista, desde las entrañas me comprende, y yo lo miro, rugiendo de contento, porque las señas tremendas y universales, que escribo aquí, en las losas de las tumbas abandonadas, con clavos furiosos de difunto y de rabias de cuchillo, son el reto del pueblo...

(El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes)

La claridad que tiene el sujeto lírico, su enorme convicción en ese desafío que surge de tensionar la realidad con sus palabras, determinan la formación de un discurso poético con las señales de una retórica populista, una actitud mesiánica, en la que confluyen las visiones de una sociedad comunitaria y sus desplazamientos en la historia que las genera, junto a los héroes y hombres que mueven esa misma historia:

Predicando los caminos, iba, a la orilla de la geografía estupenda, entre sus pueblos; encendidas las lámparas del evangelio, su luz absoluta, como un pie de diamante grande, quemaba la aldea, y la ciudad humana, sin incendio, sanando y curando las desgarraduras; y un anonimato de muchedumbre, le iba llorando por dentro.

(Jesucristo)

Y al igual que los *elegidos*, en el discurso rokhiano se muestra, finalmente, la experiencia de su límite en la desesperanza y la proximidad de la muerte: son las marcas de un ideario que en su transcurso profundizó el diseño de una Utopía, en la que intentó sintetizar una poética de la acción y sus efectos en la esperada convivencia de un mundo más justo y armónico.

Se asume, entonces, la distancia que media entre lo poético y la acción poética, para decidir un nuevo acto donde no se ha desterrado la belleza:

*La soledad heroica nos confronta con la ametralladora y el ajeno del inadaptado y nos enfrenta a la bohemia del piojo sublime del romanticismo, entonces, o ejecutamos como ejecutamos, la faena de la creación oscura y definitiva en el anonimato universal arrinconándonos o caemos de rodillas en el éxito por el éxito, aclamados y coronados por pícaros y escandalosos...
...porque el hombre ama la belleza y la mujer retratándolas y retratándose como proceso y como complejo, en ese vórtice que sublima lo*

cuotidiano en lo infinito.

(Canto del macho anciano)

2.0. Intuición y mito en el epos poético de Neruda

*Hay dos maneras de refutar a Neruda:
una es no leyéndolo, la otra forma es leyéndolo
de mala fe. Yo he practicado ambas,
pero ninguna me dio resultado.
(Nicanor Parra)*

Con bastante conciencia y lucidez, pero con una inconsistencia en su propia afirmación, Neruda se negó de *teorizar* sobre poesía, con lo cual debemos entender, a lo menos en principio, que se sustrajo a la tendencia entre los escritores iniciales de este siglo, de estructurar un discurso elaborado sobre el oficio poético y sus relaciones con el arte en general.

Sin embargo, si nos remitimos a las opiniones que diera Neruda en torno al fenómeno poético, observamos en esa *resistencia* a la teorización literaria que, aun, así hay una base o una visión muy de origen romántico por lo demás, de lo que él pensaba o valoraba sobre su quehacer como escritor. Lo que afirmamos, ciertamente no le resta solidez a sus palabras, sino que pone en evidencia el particular rasgo de lo que sería su desarrollo como poeta, en sus distintas etapas: su creencia en la fuerza intuitiva de la poesía, a la que suma después una militancia puesta en el ejercicio de la palabra, temas que abordaría al *interior* de su obra, como también en diversas entrevistas y en sus **Memorias**.

Remitiéndonos a **Crepusculario**¹⁰, su primer libro (1923), es posible problematizar un par de situaciones, que la teoría literaria contemporánea ha desarrollado en distintas variantes: el origen de la poesía, el grado de conciencia que se tiene del proceso creativo y, en un sentido más amplio, el modo en que se inserta en una *tradición* poética. En su poema "Final", por ejemplo, el sujeto lírico manifiesta, al interior del texto, los elementos básicos de lo que señalamos:

*Fueron creadas por mí estas palabras
con sangre mía, con dolores míos
fueron creadas!
Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo
todo.
Se mezclaron voces ajenas a las mías,
yo lo comprendo amigos! ...
...
Vinieron las palabras, y mi corazón,
incontenible como un amanecer,
se rompió en las palabras y se apegó a su
vuelo, ...*

("Final")

De la lectura que podemos hacer del fragmento, surge claramente la propiedad con que el hablante establece el origen de su discurso, un centro donde la referencialidad es él mismo, de modo que ese eje permite constituir el espacio poético y su trasfondo emotivo.

No obstante, también se puede leer esa suerte de disculpa, en la que se asume la tensión entre el discurso de lo propio y la *tradición de enunciaciones*¹¹, dándose así un modo reflexivo, desde el cual emerge la autoasignación del hablante a un contexto y un sentido dentro de la historia literaria o, visto de otro modo, la escasa distancia que hay entre la intertextualidad y la simple usurpación de los medios expresivos: las *vozes*, en la terminología de Bloom.

Este primer momento que vemos de una mirada referencial sobre la poesía, al interior del texto, otorga a las palabras de Pablo Neruda un rasgo de metacódigo, que en definitiva pone al lector ante la presentación de una estrategia retórico-literaria, con el fin de comunicar algunos elementos del proceso creativo.

Con una perspectiva igualmente procesal, descubrimos al respecto, una instancia similar, aunque mucho más *cerrada* en un comienzo, durante la etapa llamada de las *Residencias*¹², donde la profundización crítica es más intensa, además de corresponder a un momento en el cual la poesía nerudiana se consolida en un espectro geográfico bastante más amplio al vivir en España, experimentando los traumas sociales que modificarían su conducta y su poesía.

De acuerdo con nuestra línea trabajo, el interés que provoca una obra como ***Residencia en la tierra***, concentra dos situaciones, que articulan, en definitiva, un modo de recepcionarla, debido a sus características temáticas y, consecuentemente, el modo en que es tocada por la historia. Veamos qué sucede aquí.

En términos de tiempo escritural, Neruda dividió dos momentos para sus *Residencias*: 1925-1935 (primera y segunda), 1935-1945 (tercera), por lo tanto, se debe asumir una primera división, marcada por una cronología que inscribe la obra en plazos y ritmos histórico-biográficos. Lo interesante es que al interior de la primera *Residencia*, aparece un poema, "Arte poética", que sintetiza las señales textuales de una extrañeza ante la realidad, una forma metonímica de manifestar la concreción de un mundo real, cuya materialidad apenas sirve para percibir(se) confuso:

*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,...*

...
*... la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*

("Arte poética")

Y lo cierto es que, el espacio interior de la realidad poética, constituye una dimensión analógica de lo que el sujeto lírico construye con sus palabras, según lo que percibe de la realidad o lo que ésta le sugiere. Esa *poética*, entonces, suponemos coincidirá con una intención literaria y la materialización de un llamado

a lo *profético*, donde el lenguaje mantiene un centro: un yo reflexivo moviéndose entre las cosas, para traspasarlas a un orden que aún desconoce.

La materialidad subjetiva de lo real, comienza a tomar consistencia con los *Tres cantos materiales* (segunda *Residencia*, 1931-1935). Pero el vuelco hacia lo que es una *poética* reflexiva en Neruda, aparece inserta en la sección *España en el corazón* (tercera *Residencia*), con su poema "Explico algunas cosas", que remite a la guerra civil española y su impacto en un sujeto real, que finalmente hace coincidir poesía e historia, lenguaje e ideología activa. Es decir, hablamos de una obra en la cual ha operado una suerte de mutación interna, cuyas marcas textuales se traducen en un hablante (imaginario) que se descubre no sólo viviendo en la historia sino que sufriendo también sus transformaciones, de manera que intenta tematizar la realidad con un nuevo lenguaje:

*Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?*

Venid a ver la sangre por las calles,...
("Explico algunas cosas")

La teorización literaria que hasta ahora se infiere de la poesía nerudiana, en 1935 tuvo un desarrollo distinto, por cuanto en octubre de ese año inició la publicación de una serie de cuadernos de poesía que llamó ***Caballo verde***. En esa revista, Pablo Neruda (Director) escribió los prólogos, que en la práctica se relacionan con su nueva orientación poética, su pensamiento sobre la palabra y una propuesta, definida por el vínculo de poesía y realidad.

Es comprensible entonces, por lo planteado anteriormente, que se pueda establecer un nexo entre la sección ***España en el corazón*** y ***Caballo verde***, pues se observa una congruencia entre una concepción estética y su práctica escritural, con lo cual nos enfrentamos a una rasgo fundamental de Neruda, esto es, el inicio (consciente) de una escritura programática, la intervención del texto para intervenir en la historia, el (des)borde de la realidad sometida a un proceso de semantización poética.

Los prólogos a ***Caballo Verde***, en resumen, quieren ser expresión de un intento colectivo por situarse en el sentido de la historia; en función de lo anterior, cuando leemos, hoy, ***Sobre una poesía sin pureza***, es destacable la intención que movió su escritura, pero también lo es por el efecto buscado, es decir, romper con un modo de hacer poesía, que, sin duda, comenzó a ser distinto en el ámbito del habla hispánica, pues se quiere:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

... el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso...¹³.

Finalmente, la percepción de la crisis del año 1936 en España, hace que Neruda escriba **Conducta y poesía**, donde remite al problema del significado que adquieren los conflictos al ser tocados por el tiempo y el efecto reactivo de la poesía

...y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre¹⁴.

La consistencia de ese fenómeno simultáneo, entre una poética personal y una estrategia literaria para hacerla efectiva en el texto, la relación de un acto eminentemente estético con una conducta, motivaron a Neruda para crear la sección **España en el corazón** y, más tarde, **Canto a Stalingrado**, insertas en la tercera *Residencia*. De ese periodo provendrá su compromiso político y su adhesión al llamado *realismo socialista*, con el que abre su poesía a una dimensión continental, marcada por las grandes constantes de la historia americana, además de la crisis mundial de esos años.

Esa dimensión continental de la que hablamos, sin duda nos remite a una inmensa obra como **Canto general** (1950), que le permitió declararse un *realista americano, en poesía y política*, según sus propias palabras, con toda la intensidad que significó el discutido compromiso ideológico del escritor y, quizá antes, cierto imperativo moral, como ha sido característico durante gran parte del desarrollo de nuestra cultura. Con la perspectiva del tiempo, señala en sus **Memorias**:

Tal vez los deberes del poeta fueron siempre los mismos en la historia. El honor de la poesía fue salir a la calle, fue tomar parte en éste y en el otro combate. No se asustó el poeta cuando le dijeron insurgente. La poesía es una insurrección...¹⁵.

El aporte teórico de Neruda, con los elementos que hemos señalado, se sintetiza en el diseño de ese **Canto general**, que adquiere las características de un gran libro épico, cuyo espacio fundador es la geografía y la historia americana; sin embargo, es una épica en la que se establece un hablante, un Yo que no sólo se mueve en un gran espacio, sino que traspasa sus propios orígenes a su voz, para asentarse en el encuentro con una realidad y un tiempo mítico. En ese mismo contexto, así como se toma contacto con esa realidad mítica, se construye una nueva, en la medida que los objetos y las situaciones se ponen en un nivel o un nuevo ciclo de la historia, para tensionar los conflictos de la época actual:

*A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano
y deja que en mí palpite, como un ave mil años
prisionera,
el viejo corazón del olvidado!
Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que
el mar,
porque el hombre es más ancho que el mar y que
sus islas,
y hay que caer en é como un pozo para salir del
fondo
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.
...¹⁶ .*

(Alturas de Macchu Picchu, xi)

Y los conflictos de la época actual parecen remitir, igualmente, a un comienzo impreciso, pero donde hay nombres, caras, hombres que construyen sociedades o, bien, las usurpan, aventureros de buena y mala fe, héroes de luchas políticas y dictadores, hombres sencillos y anónimos.

Un último momento que se observa en la poética nerudiana, corresponde a lo que llamó su etapa sencilla, en la cual se despliega su interés por lo real cotidiano y los espacios mínimos, con lo cual también reduce la amplitud de su lenguaje para construir las imágenes mediante la desarticulación del verso:

*En las **Odas elementales** me propuse un basamento originario, nacedor. Quise redescubrir muchas cosas ya cantadas, dichas, y redichas. Mi punto de partida deliberado debía ser el del niño que emprende, chupándose el lápiz, una composición obligatoria sobre el sol, el pizarrón, el reloj o la familia humana. Ningún tema debía quedar fuera de mi órbita...¹⁷.*

Desde esa sencillez, que de todos modos es ideológica y programática, Neruda traspasa a su poesía, en un proceso mimético, determinados objetos que, al formar parte de un nuevo espacio, sufren una intensificación de sus posibilidades significativas ante la mirada del sujeto lírico, transformándose en símbolos tocados en su esencialidad por la palabra: flores, aves, aire, lluvia, vegetales, un libro; pero también se habla a la tristeza, la envidia, a la poesía y a los poetas populares, a los hombres sencillos, a quienes apela, pues

*...yo sé hacia dónde vamos,
y es ésta la palabra:
no sufras
porque ganaremos,
ganaremos nosotros,
ganaremos,
aunque tú no lo creas,
ganaremos¹⁸.*

("Oda al hombre sencillo")

2.1. Neruda o la poesía como revelación y permanencia

*...porque contigo
mientras me fui gastando
tú continuaste
desarrollando tu frescura firme,
tu ímpetu cristalino,
como si el tiempo
que poco a poco me convierte en tierra
fuera a dejar corriendo eternamente
las aguas de mi canto.
(Pablo Neruda: "Oda a la poesía")*

Un poeta que se sostiene en su labor durante un tiempo largo, sin duda que, en principio, debe experimentar diversas transiciones, perceptibles en el registro de su escritura. Con esta premisa, sería posible concluir que su obra nunca es igual, que siempre está en el diseño de algo diverso a lo anterior. No obstante, puede suceder también que, aun, siendo efectiva la producción de una obra diferenciada (etapas,

ciclos de obras unidas por medios expresivos semejantes, temas, etc.), se mantenga una identidad o un rasgo caracterizador, que define un estilo, una poética personal, o lo que se llama un *pensamiento poético*.

En el caso de Pablo Neruda, se sabe que cada obra que publicó cerraba o abría ciclos poéticos. Por lo anterior, su discurso literario se fue haciendo distinto y, por lo mismo, esa poética se transformó cada vez en un modo referencial a su escritura programática y su compromiso ideológico, integrándola directamente a su poesía, pues no la desarrolló sistemáticamente, salvo las ocasiones que ya hemos mencionado.

El trasfondo que vemos en sus poemas, no es sino un proceso en el cual se enfatiza una búsqueda, el despliegue de una subjetividad que se ubica al interior de lo real, en un intento de descubrir tras su materialidad, una suerte de sentido a su aparente repetición de ciclos y formas; el asimilar esa experiencia en percepciones inconexas, muestran en el poema a un sujeto lírico angustiado, con el convencimiento de estar aprisionado en ese mundo caótico:

*quiero alzarme en las últimas cadenas que me aten,
sobre este espanto erguido, en esta ola de vértigo,
y echo mis piedras trémulas hacia ese país negro,
solo, en la cima de los montes,
solo, como el primer muerto...
Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero...¹⁹.*

("El hondero entusiasta")

Esa *puerta*, según dice el texto, de algún modo dispone a que el hablante siga adentrándose en una búsqueda tras respuestas secretas, porque ha llegado a personalizar la aparente desarticulación de lo material; al interior del texto, confluyen simultáneamente entonces, una profundización en las fracturas emocionales de ese hablante, como también la creación de un discurso poético en el cual cada palabra es sometida a sus máximas posibilidades expresivas, para formar imágenes, relaciones absurdas, sensaciones de pesadillas fatales. Se muestra un cuestionamiento, la sospecha de que la poesía tiene un sentido, cuyo valor se traduce en una nueva pregunta:

...para qué sirven los versos si no es para el rocío?

dirá el hablante, imaginando un diálogo con García Lorca, en ***Residencia en la tierra***.

En esa misma obra, quedará marcado el comienzo de una nueva etapa en Neruda, quien asume de modo consciente una crisis transpersonal que lo involucra con la historia, por lo cual el texto se constituye en una dimensión testimonial de un quiebre colectivo como fue la guerra española y, después, la guerra mundial. Así, en una nota introductoria a *Las furias y las penas*, sección ii de la tercera *Residencia*, fechada en marzo de 1939 dice que

El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor.

Con ese libro, la poesía nerudiana manifestará una apertura hacia los problemas emergentes, especialmente en la sección que mencionamos. Desde una perspectiva de la escritura y del texto, en ese libro aparecen formas que, con el tiempo, alcanzarían plena vigencia en obras mayores, esto es, la incursión en imágenes emblemáticas de la historia, que resumen y ejemplifican experiencias comunitarias o *colectivas*, pero también la actitud de *alabanza* frente ciertos temas o situaciones, que van siendo mitificadas en el poema o por las transformaciones culturales, que modifican sus lecturas.

Hay un gran paso que se produce entonces, traducido en textos cuyo espacio poético se constituye desde un referente real; el poema es una lectura de la historia que genera una visión sobre ella, es decir, encontramos una forma simbólico-literaria que no sólo (re)lee un acontecer sino que, además, posibilita la mostración de su posible sentido o bien su recuperación, que es lo que ocurrirá con gran parte del **Canto general** (1950). Es el momento en que Neruda ha vivido su exilio y logra encontrar su centro en América, lo cual asume con una tremenda madurez como poeta. En sus **Memorias**, destaca esa especial característica de su pensamiento:

...En buena parte de mi obra he querido probar que el poeta puede escribir sobre lo que se le indique, sobre aquello que sea necesario para una colectividad humana...²⁰.

Esa actitud básica primará en la constitución de ese espacio mítico-real que es América. Decimos mítico-real, por cuanto se observa un sujeto lírico que remite a un comienzo, a un transcurso y una naturaleza casi inamovible, que responde a su idealización, como también a la vida de los hombres que la habitaban. En algún momento comenzó la historia así, pues, el personaje lírico se propone contarla, para recuperar el significado que tuvieron *las iniciales de la tierra*, pues se perdieron *las claves* para entenderla.

La forma narrativa que adquiere el discurso poético, propone lecturas acerca de un espacio geográfico invadido, un transcurso cuyo eje temporal despliega en su acontecer el impulso que lleva a esa intervención, un imaginario donde la realidad y el deseo son fuerzas que ayudan a someter violentamente a ese *hombre hecho de piedras y de atmósfera*. Así es como en ese *Canto*, el yo lírico va siendo traspasado de sus propios orígenes, en un verdadero viaje de ascensos y descensos por los pueblos de América. En **Alturas de Macchu Picchu**, encontrará huellas de *la poderosa muerte* que aniquiló una cultura, pero también esa *pequeña muerte* en la que identifica la vida de simples artesanos anónimos, que permanecen en las piedras andinas.

El descenso más notable es parte de un proceso simbólico, pues en aquellas *Alturas*, el hablante experimenta no sólo el contacto con la muerte sino que una verdadera comunicación con sus ancestros americanos, a los cuales invoca y nombra, para hacerlos renacer de la muerte y solicitarles una ofrenda para expandir su voz; el será el médium, el instrumento para una nueva historia:

*Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.*

(Alturas de Macchu Picchu)

Lo que sigue al interior del libro, es un retomar la historia, con sus héroes y antihéroes, la construcción de ciudades y fuertes, la aventura de conquistadores alucinados por el oro y el hambre, el comercio, la mezcla de razas y palabras, las posteriores figuras libertadoras y los traidores.

Si bien es cierto hubo un descenso a una profundidad metafórica (*lo más genital de lo terrestre*), se puede decir que, geográficamente, hay un desplazamiento del hablante, hasta llegar a situarse en la geografía y la historia chilena, cuya última estación contextualiza en los años cuarenta, de modo que el discurso poético ya ha asumido los rasgos ideológicos que Neruda, programáticamente, ha querido darle a su producción.

Un último desarrollo que quisiéramos abordar, está referido a la etapa de las **Odas elementales**, cuya valoración por parte de Neruda ya hemos señalado. Desde nuestra perspectiva, esa escritura que quiere participar de lo cotidiano y los espacios mínimos, propone en su efecto estético una mirada sobre lo real, que procura *despojar* de elementos superfluos a los objetos, reflejado esto en la misma esencialidad del lenguaje empleado y la versificación:

*Pan,
con harina,
agua
y fuego
te levantas.
Espeso y leve,
recostado y redondo,
repites
el vientre
de la madre,
equinoccial
germinación terrestre*

("Oda al pan")

Así pues, de algún modo, opera en los libros de las **Odas**, una forma de mitificación poética de lo real²¹, por cuanto emergen rasgos simbólicos y casi intemporales de los objetos, o de las situaciones y estados emotivos que se describen. Un hecho interesante también, es que se manifiesta un cruce con cierto afán de relevamiento de cosas insospechadamente poéticas:

*Cebolla,
luminosa redoma,
pétalo a pétalo
se formó tu hermosura,
escamas de cristal te acrecentaron
y en el secreto de la tierra oscura
se redondeó tu vientre de rocío.*

("Oda a la cebolla")

Sin embargo, ese intento de alcanzar la sencillez esencial, para llegar a un lector masivo, produce el encuentro de la mitificación en la historia y un discurso sobre ella, dado por la intención ideológica o programática de Neruda, esto es, una

estrategia de intervención e integración hacia un campo significativo extraliterario que alude al lector. De ahí que aquella esencialidad se puede poner en duda o, más bien, nos sitúa ante la eventualidad de todo mito, es decir, su incorporación a los códigos culturales que plenifican su posible sentido, modificado luego al entrar en contacto con tiempos (y espacios) diversos a cuando se generó:

*Américas purísimas,
tierras que los océanos
guardaron
intactas y purpúreas,
siglos de colmenares silenciosos,
pirámides, vasijas,
ríos de ensangrentadas mariposas,
volcanes amarillos
y razas de silencio,
formadores de cántaros,
labradoras de piedra.*

("Oda a las Américas")

Según lo anterior, de allí proviene, justificadamente, la idea de revelación en la poesía nerudiana, en la medida que permite ver o descubrir, la transfiguración de los objetos y la historia, que es, en definitiva, el soporte, el continuo en que se despliega la permanencia y la memoria

3.0. Síntesis final: la poética como forma de acción

Las formas escriturales que De Rokha y Neruda experimentan en su poesía, sin duda que trascienden el acto de escribirlas. Con ellos se acentúa, en gran medida, la pérdida de una noción inocente de la palabra, para hacerla entrar en el ámbito de la discusión y la polémica.

En el caso de Pablo de Rokha, es notorio su entronque con una poesía de concepción popular, que sin interés de desacralizar, conlleva un germen antipoético, donde tienen amplia cabida todos los vocablos y situaciones posibles, con el particular registro de lo chileno. En esa concepción, no es ajena una ideología de propuestas masivas, por lo tanto, al interior de los textos, se percibe una reflexión sobre la realidad y, en definitiva, un intento de provocar cierto verosímil en torno a ella, como a su vez un nexo con el lector.

Sobre Neruda, es posible observar que mantiene una visión, más bien, sublimada o idealizada de lo poético, donde la solemnidad es una constante. En tal sentido, su poesía se relaciona con las direcciones de origen moderno, en las que opera una transmutación de lo real, a través de procedimientos estético-literarios que son propiedad del poeta. Incluso en obras de orientación ideológica, la creación nerudiana tiende a esa actitud.

Lo importante en todo caso es que, de todos modos, ambos sostienen un interés permanente en su madurez poética, por introducir temáticas que problematicen la realidad. Un rasgo diferenciador en relación con este punto, es que De Rokha mantuvo sus características como poeta, en lenguaje, conciencia y actitud hacia la sociedad, a través de toda su obra; por el contrario, Neruda, tiene ciclos de obras (lo

cual no es una falta ciertamente), que mantienen un profundo vínculo con su situación biográfica y, posteriormente, con su pensamiento y posición ideológica.

Es particularmente destacable en el desarrollo de ambos poetas, el grado de conciencia y de compromiso con su oficio. No obstante, es muy visible la capacidad de teorización que tuvo De Rokha, con lo cual se le puede muy bien ubicar como un gran aporte por el diseño de una teoría estética, de profundidad conceptual y muy coherente con su producción. La consistencia de lenguaje a que nos referíamos en párrafos anteriores, guarda estrecha relación con este aspecto, que De Rokha iniciara ya en 1918.

Neruda, según señalamos, se negó a teorizar con rigor técnico o estético. Su posición es de asumir un papel como artista, antes que como teórico. El aporte que hizo en ese sentido, se circunscribe a los famosos Prólogos a **Caballo verde**, revista de poesía que dirigió en España durante algunos meses, hasta que comenzó la guerra civil.

De acuerdo con nuestro propósito inicial, se puede concluir entonces, que la producción de ambos poetas corresponde a lenguajes distintos, en términos formales, actitudes diferentes hacia la sociedad y la cultura. En esos elementos de superficie, no obstante, actúan determinaciones comunes que forman parte de la teorización crítica. Pensamos, por ejemplo, en el sentido que adquiere al interior de sus textos, la imaginariad del sujeto lírico, cuya coincidencia con el sujeto real conduce a crear la ilusión de realidad, un verosímil poético sostenido en la forma metonímica que producen sus imágenes.

Ese yo lírico, al intervenir programáticamente en los textos, se desplaza en niveles o espacios de ficción poética, para hacer coincidir con su discurso, la sucesión histórica y su posible; así entendemos el deseo de constituir, poéticamente, actos figurales de acción en la realidad social, mediatizados en la ironía de la lectura silenciosa.

Se puede decir, por lo tanto, que el texto bordea las direcciones de lo real, dado que son su referencia. Y en sentido contrario, el texto desborda, en su proceso de significación, nuevas imágenes y visiones de su referencia original. Es el temblor de lo poético en la conciencia de nosotros, simples lectores.

NOTAS:

¹ Concepto fundamental desarrollado en las tesis de Hans Robert Jauss: "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria"; nos remitimos a su edición en "Teoría de la recepción", **Cuadernos de literatura** N° 1, U. de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Dpto. de Literarura, 1993.

² Véase, de [Roland Barthes](#), su trabajo "El efecto de realidad", en **Lo verosímil**, que reúne artículos de Todorov y Kristeva, entre otros, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.

³ Enrique Lihn, "Definición de un poeta", en **Anales de la Universidad de Chile**, N 137, 1966, p. 63.

⁴ Pablo de Rokha, **Estimativa y método**, ensayo presente en el texto de E. Anguita y V. Teitelboim: **Antología de poesía chilena nueva**, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1935, pp. 73-74

⁵ Pablo de Rokha, "El descubrimiento de la alegría", que pertenece a **Escritura de Raimundo Contreras**, en **Epopeya del fuego, Antología**, Santiago de Chile, Ed. Universidad de Santiago, 1995, Selección, prólogo, notas y bibliografía de Naín Nómez, p. 120. Los textos remitirán a esta edición.

⁶ Pablo de Rokha, **El amigo piedra. Autobiografía**, Santiago de Chile, Pehuén editores, 1990. Edición y prólogo de Naín Nómez, pp. 109-110.

⁷ Pablo de Rokha, **El amigo piedra**, *op. cit.*, p. 218.

⁸ Sobre la noción de épica, puede consultarse el **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria** de Angelo Marchesse y Joaquín Forradellas, Barcelona, Ed. Ariel, 1991, p. 129.

⁹ Sobre la idea de *voz*, puede leerse la hermosa descripción de Harold Bloom: *voz no significa ni yo ni lenguaje, sino más bien chispa o pneuma en oposición a yo, un acto en que es uno con la palabra (davhar) en vez de la palabra que refiere meramente a otra (logos). Un poema es chispa y acto...en Los vasos rotos*, México, F.C.E., 1986, p. 16.

¹⁰ Citamos la edición de Nascimento, Santiago. de Chile, 1971.

¹¹ El término es de H. Bloom. Edición citada, p. 16.

¹² Pablo Neruda, **Residencia en la tierra**, Buenos Aires, Losada, 4^{ta} edición, 1971. 1^{era} edición 1933.

¹³ *Sobre una poesía sin pureza*, Prólogo a **Caballo verde**, en **Pablo Neruda. Selección**, recopilación, y notas de Arturo Aldunate. Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1943, p. 296. Aparecen allí las cuatro notas introductorias a la revista, escritas por Neruda, con las explicaciones sobre una quinta, perdida hasta la fecha, debido al inicio de la guerra civil española.

¹⁴ Pablo Neruda, **Conducta y poesía**, edición citada de A. Aldunate, p. 300.

¹⁵ Pablo Neruda, **Confieso que he vivido. Memorias**, Barcelona, Ed. Planeta, 1988, p. 402.

¹⁶ Pablo Neruda, **Canto general**, Buenos Aires, Ed. Losada, 1955. 1^{era} edición, 1950.

¹⁷ Pablo Neruda, **Confieso que he vivido. Memorias**, *op. cit.*, p. 403.

¹⁸ Pablo Neruda, **Odas elementales**, Buenos aires, Ed. Losada, 5^{ta} edición, 1975. 1^{era} ed. 1954.

¹⁹ Pablo Neruda, **El hondero entusiasta**, en obra de A. Aldunate, *op. cit.*, p. 249. 1^{era} ed. 1933.

²⁰ Pablo Neruda, *Confieso que...*, *op. cit.*, p. 368.

²¹ Tema importante en los estudios literarios. La referencia mínima acerca del concepto de Mito, puede encontrarse en el libro de [Marchesse y Forradellas antes citado, pp. 269-271](#)

Bibliografía

En ningún caso, se trata de una bibliografía general, sino de obras referenciales y funcionales para el desarrollo de este trabajo.

I. Obras de Pablo de Rokha:

1994 **Los gemidos**, Santiago de Chile, 2^{da} edición, LOM ediciones,

1929 **Escritura de Raimundo Contreras**, Santiago de Chile, Klog editor/Orbe.

1990 **El amigo piedra**, Santiago de Chile, Pehuén editores.

1969 **Mis grandes poemas**, Santiago de Chile, Ed. Nascimento.

Antologías:

1968, julio-diciembre "Antología de Pablo de Rokha", de Juan de Luigi, Concepción, **Revista Atenea** N° 421-422.

1995 **Epopéya del fuego**, selección, prólogo y notas de Naín Nómez, Santiago de Chile, Ed. Universidad de Santiago.

1972 **Antología poética de Pablo de Rokha**, selección de Jorge Román Lagunas, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad.

Fuentes sobre Pablo de Rokha:

Coddu, 1989 Coddou, Marcelo: "Reactualización de Pablo de Rokha", en **Veinte estudios sobre literatura chilena**, Santiago, Monografías del Maitén, pp. 113-118.

De Luigi De Luigi, Juan: "Claves para una poética", **Atenea**, edición citada, págs. 201-243.

Díaz, 1968, julio-diciembre Díaz Casanueva, Humberto: "El padre violento", Concepción, **Atenea**, 421-422, pp. 197-199.

Ferrero Ferrero, Mario: "Pablo de Rokha", Concepción, **Atenea**, edición citada, pp. 245-249.

Ferrero, 1971 Ferrero, Mario: "Cara y sello de Pablo de Rokha", en **Escritores a trasluz**, Santiago, Ed. Universitaria, pp. 37-44.

Lamberg, 1966 Lamberg, Fernando: **Vida y obra de Pablo de Rokha**, Santiago, Ed. Zig-Zag

Santana, 1976 Santana, Francisco: **Evolución de la poesía chilena**, Santiago. Ed. Nascimento.

Sepúlveda, 1970 Sepúlveda Llanos, Fidel: "Pablo de Rokha, una forma poética", Santiago, **Aisthesis** N° 5, pp. 147-171.

- Silva, 1961 Silva Castro, Raúl: **Panorama literario de Chile**, Santiago, Ed. Universitaria.
- Zamorano, 1967 Zamorano, Manuel: "Crimen y poesía", en **Crimen y literatura**, Santiago, Ed. Universitaria, pp. 187-197.
- II. Obras de Pablo Neruda:
- 1971 **Crepusculario**, Santiago, Ed. Nascimento
- 1971 **Residencia en la tierra**, Buenos Aires, Ed. Losada, 4^{ta} edición.
- 1955 **Canto general**, Buenos Aires, Ed. Losada.
- 1958 **Odas elementales**, Buenos Aires, Ed. Losada.
- 1988 **Confieso que he vivido. Memorias**, Barcelona, Ed. Planeta.
- Antologías:
- 1943 **Selección de poemas**, Santiago Ed. Nascimento, recopilación, y notas de A. Aldunate.
- Fuentes sobre Pablo Neruda:
- A.U.Ch., 1971 Anales de la Universidad de Chile: **Estudios sobre Pablo Neruda**, Santiago, Ed. Universitaria.
- Aguirre, 1964 Aguirre, Margarita: **Genio y figura de Pablo Neruda**, Buenos Aires, Eudeba.
- Alonso, 1979 Alonso, Amado: **Poesía y estilo de Pablo Neruda**, Barcelona, Edhasa.
- Hamilton, 1972 Hamilton, Carlos: **Pablo Neruda**, Santiago, Lord Cochrane.
- Jofré, 1987 Jofré, Alcides: **Pablo Neruda: Residencia en la tierra**, Santiago, Girol Books/Arcis.
- Loyola, 1967 Loyola, Hernán: **Ser y morir en Pablo Neruda**, Santiago, Ed. Santiago.
- Rodríguez, 1966 Rodríguez, Emir: **El viajero inmóvil**, Buenos Aires, Ed. Losada.
- Villegas, 1977 Villegas, Juan: *Héroes y antihéroes en el Canto general*, en **Interpretación de textos poéticos chilenos**, Santiago. Nascimento, pp. 133-166.
- Yurkievich, 1973 Yurkievich, Saúl: "Pablo Neruda", en **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**, Barcelona, Barral editores, pp. 163-249.
- III. Obras generales:
- Alegría, 1943 Alegría, Fernando: "La épica de la literatura latinoamericana", en **Atenea** N° 213, Concepción, pp. 151-167.
- Barthes, 1970 Barthes, Roland y otros: **Lo verosímil**, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- Bloom, 1986 Bloom, Harold: **Los vasos rotos**, F.C.E., México.

- Lukacs, 1969 Lukacs, George y otros: **Realismo: ¿mito, doctrina o tentendencia histórica?**, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- Marchesse, 1991 Marchesse, Angelo; Forradellas, Joaquín: **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**, Barcelona, Ariel.
- Neruda, 1962 Neruda, Pablo; Parra, Nicanor: **Discursos**, Santiago, Nascimento.
- Nómez, 1992 Nómez, Naín: **Neruda, de Rokha, la escritura total**, Santiago. Eds. Cordillera.
- Sánchez, 1965 Sánchez Latorre, Luis: **Los expedientes de Filebo**, Santiago, Zig-Zag.
- Zerán, 1992 Zerán, Faride: **La guerrilla literaria**, Santiago, Eds. Bat.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2006 