



FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS
PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

***“POÉTICA DEL SUFRIMIENTO EN LA OBRA DE PABLO
DE ROKHA”***

**MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE
EDUCACIÓN MEDIA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN**

AUTORA: SR.TA.MAGDA FRANCISCA BUSTOS SAN MARTÍN
PROFESOR GUÍA: SR. JUAN GABRIEL ARAYA GRANDÓN

DICIEMBRE, 2015

AGRADECIMIENTOS:

A Maisa Zuñiga Contreras, mi correspondencia, no solo por el específico resultado de este trabajo, sino por creer necesario un día de clases, en un segundo medio D, ejemplificar un contenido sobre el Género Lírico, las actitudes líricas si mal no recuerdo, dentro de estas actitudes el hablante lírico podía interpelar a un interlocutor:

c) La actitud apostrófica:

“... sed revolucionarios, en cualquier época, en cualquier época y bajo CUALQUIER régimen; revolucionarios en ética, estética y psicología, ciencias, artes, creencias, preceptos, costumbres; revolucionarios, fundamentalmente revolucionarios; renovad las ideas y el traje semanalmente, por lo menos, AULLANDO hacia el porvenir; camaradas, lo definitivo es imbécil.

(Pablo de Rokha, *Los Gemidos*.1922).

Hoy el ejemplo, es contenido y reflexión para un oficio en el que he encontrado un lugar donde cada día requiere nuevas ideas que exige el momento. Vivir ese momento, *y tal vez, si nos es dispensado, conservar el recuerdo de ese momento, lo único nuestro*, feliz por elección y un poco de lucidez.

A Juan Gabriel Araya Grandón, por su “manifestada” paciencia y certera guía en este trabajo académico, donde la reflexión siempre fue la cúspide de nuestra taxonomía literaria.

A mis Abuelos, Juan Bustos Cabrera y Rosa Zapata Zapata, que durante estos cinco años me entregaron hospitalidad, su hogar fue el lugar de múltiples lecturas, donde las más preciadas siempre serán sus relatos, fragmentos de una vida que cariñosamente compartieron conmigo.

DEDICATORIA:

Para mi Madre.

Para mis hermanos.

Y para todos aquellos que pasan por la vida, sin dejar más huellas que el eco desgarrado de sus llantos y los espectros de sus esperanzas.

(Juan Radrigán, 1962.)

(Magda Bustos, 2015)

ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	
- Formulación del problema.....	6
- Objetivos (general y específicos).....	6
- Metodología.....	6
2. INTRODUCCIÓN.....	7
3. CAPÍTULO I: “Poética del sufrimiento en la obra de Pablo de Rokha”.....	11
3.1 Cine y Dinero: Decadencia y Lucro en los albores del siglo XX.....	23
4. CAPÍTULO II: “Come el pobre cuando come”. En “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile (Ensueño del Infierno)”.....	35
5. CAPÍTULO III: “Identidad y Sufrimiento dentro de los elementos nutricios de la Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile”.....	51
6. CONCLUSIONES.....	71
7. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.....	73
8. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.....	75

1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

I. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA:

La obra del poeta Pablo de Rokha contiene una diversidad de propuestas de interpretación que nos permite reconocer tanto en su época como en la nuestra elementos valiosos de ahondar. A través de su obra encontramos temas recurrentes tratados desde diversas perspectivas, por esto se especificarán las obras y los temas que se consideran relevantes por medio de un corpus, con el fin de evidenciar el sufrimiento como un elemento central dentro de la poética de Pablo de Rokha.

II. OBJETIVO GENERAL:

1. Analizar desde una perspectiva descriptiva parte de la obra del poeta Pablo de Rokha, reconociendo en esta temas y tópicos que la erigen como una poética del sufrimiento.

III. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1. Seleccionar diversas obras del poeta Pablo de Rokha que den cuenta de los temas y tópicos signados como *del sufrimiento*.
2. Reconocer en la obra “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile (Ensueño del Infierno) ” el tópico del sufrimiento por medio de los elementos nutricios e identitarios presentes en la obra.

IV. METODOLOGÍA:

La metodología se basará en el análisis crítico y descriptivo de un corpus literario seleccionado y pertinente de la obra poética de Pablo de Rokha. Estableciendo la transversalidad de los temas seleccionados y en consecuencia, el desarrollo del informe correspondiente.

2. INTRODUCCIÓN

Para comprender la poética de Pablo de Rokha, será el signo de su época quien nos entregará certeras luces de la conformación de su obra.

La modernidad y el consecuente progreso que significaba a principios del siglo XIX esta revolución cultural, económica, política y social no fueron indiferentes al poeta. Para entender la modernidad Jorge Larraín considera en su libro *¿América Latina moderna? Globalización e identidad* (2005), el origen europeo como un elemento guía para aprehender este complejo proceso:

“En la discusión sobre elementos claves que definen la modernidad surge con fuerza el papel de Europa. En ciertas concepciones pareciera como que los parámetros principales de la modernidad estuvieran absolutamente determinados por la cultura europea occidental, la que, por tener en forma latente una proyección global, es capaz de extenderse posteriormente al resto del mundo” (Jorge Larraín, 2005: p. 12).

Más adelante Larraín (2005), expone los contenidos que diversos autores europeos consideran a la hora de hablar de modernidad, datos que se nos presentan como pistas a la hora de dilucidar las características de una obra literaria marcada por este proceso:

“Obviamente estos autores analizan además la modernidad en sus contenidos. En el caso de Weber, por ejemplo, la modernidad aparece íntimamente asociada a los procesos de racionalización y desencanto del mundo, con el dominio de

todas las cosas mediante el cálculo. Giddens, a su vez, establece las discontinuidades fundamentales con el pasado que caracterizan a la modernidad: la expansión extrema del ritmo de cambio, la amplitud mundial de los efectos de cambio y la naturaleza específica de las instituciones modernas (la nación- estado, el mercado) ”. (Larraín, 2005:p.13)

Si bien, nos encontramos con una visión europea de la modernidad, en el contexto latinoamericano Larraín (2005) observa ciertas variantes de este proceso, en donde la tardía llegada del progreso es un elemento central para el entendimiento de la modernidad latinoamericana:

“En particular, Eisenstadt detecta que en América surgieron nuevas modernidades con patrones de vida institucional y formas de conciencia colectiva muy diferentes a las europeas. Pero dentro de América también surgieron diferencias muy importantes entre Estados Unidos y América Latina. Una diferencia central que Eisenstadt detecta es la gran importancia que han tenido siempre para la autoconcepción latinoamericana los puntos de referencia externos: España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, mientras los Estados Unidos se consideraban a sí mismos como el centro de la modernidad”. (Larraín, 2005:p.14).

Es esta característica Latinoamérica de reflejarse en los prósperos procesos europeos de tecnificación y progreso, y en consecuencia, importarlos a territorio nacional generaron efectos reconocidos tanto positiva como negativamente,

pero sin lugar a duda para el actor social validado y ensalzado por el poeta dentro de su obra, fue sin lugar a dudas un proceso de pauperización profundo ante los acelerados cambios que convirtieron a este sector social de inquilinos a proletarios, aprehendiendo con fuerza uno de los contenidos mencionados en las citas de Larraín: *desencanto del mundo*.

Las tensiones entre “tradición y cosmopolitismo” generan efectos de desarraigo desde la ruralidad desplazada por la urbe y sus avances tecnológicos. La migración campo- ciudad generará un nuevo actor social, “el proletario”, personajes propios del naturalismo se erigirán en búsqueda de las oportunidades perdidas en su tierra de origen, sin embargo, el proceso de industrialización no contiene dentro de su maquinaria los anhelos de esta nueva clase trabajadora, sumando a esto su invisibilización dentro de las decisiones de país al mando de la oligarquía.

De este modo, la crisis de identidad y arraigo a los conceptos de nación, del “ser nacional”, de reconocerse en los discursos de la clase alta, se debilitan y en consecuencia, surge la reflexión sobre la significación de ese “ser chilenos”. El desconcierto se acrecienta ante las nuevas prácticas heredadas desde la globalización, el sueño de la aldea global y la interculturalidad es solo un truco del mercado capitalista, donde son los gestos – vacíos y sin historia- los que se ofertan a adquirir.

Si bien, el poeta no alcanzó a vivir en persona todas las consecuencias que comenzaban en su siglo, las vislumbró y al igual que Nietzsche escribió para los póstumos, al reconocer en el ambiente intelectual de su época, cortos entendimientos de críticos como Alone, quien no logró reconocer el legado cultural de la figura de Pablo de Rokha, al igual que tantos otros, vetando del círculo comercial que de literatura también se realiza, obras que aún se mantienen desconocidas, escasamente editadas. Tristemente ya no para el poeta, quien supo asumir con estoicismo su condición de marginado tremendista, sino para la sociedad que hoy más que nunca parece necesitar sinceros elementos de reflexión, donde la lectura sea un reflejo de la vida.

Dentro de ese legado, este trabajo recorre obras emblemáticas como “Los Gemidos” (1922), que efectivamente evidencian la premonición avasalladora del siglo XX y entrevén una cultura nacional en crisis, en búsqueda de certezas en medio del desconcierto patente. También será “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile (Ensueño del Infierno)” (1949) quien nos entrega de manera más extendida dentro de los últimos dos capítulos, una visión identitaria por medio de los elementos nutricios que en nuestro territorio nacional poseemos.

Finalmente, reconocer estas interpretaciones dentro de una poética que hemos enunciado como del sufrimiento, pues el reconocer y reconocernos en estos ritos ya sea dentro de la cultura en general o nutricia específicamente, también es re- conocer la precariedad inmersa en estas prácticas, en nuestras vivencias cotidianas donde el gozo y el sufrimiento también han conformado nuestra identidad nacional.

3. CAPÍTULO I:

Poética del Sufrimiento en la Obra de Pablo de Rokha.

Un modo de interiorizarse en la obra poética de Pablo de Rokha con el propósito de capturar su sistema imaginario, el origen y fundamento de sus imágenes, y lo expresivo de su poética es posible mediante una interpretación tanto del autor como sus circunstancias y el producto de estas, su obra.

Reconociendo en primer término, que no se pretende abordar toda la obra y todos los hechos de una trayectoria artística- aún por descubrir no solo en sentidos, sino, además, en textos concretos- Pues dar una explicación, bien lo sabía Nietzsche¹ es otorgar una interpretación: y otorgar una interpretación no puede ser todos los hechos, todas las obras; más sencillamente, significan los hechos suficientes y necesarios, las obras que nos puedan dar a conocer una imagen coherente y totalizadora en sus elementos constituyentes y aprehensibles.

Dicha interpretación puede ser signada como sentido- general y particular- de la obra, tanto en un determinado marco general como en su propia “ inmanencia” como obra de arte, implicada con sus contemporáneas, sus antecesoras y, siempre inevitablemente, las sucesivas, por no decir sucesoras.

Proyectamos la obra rokhiana como una poética del sufrimiento: un hacer en poesía que pretende dar cuenta del otro lado de la historia, y en este sentido, desde aquellos protagonistas censurados, y por lo tanto, portadores de un lenguaje nuevo, no por descubrimiento sino re-conocimiento, por el empleo diferente de las mismas herramientas que arroja la cultura poética.

1 Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* (2009). Pensamiento del filósofo alemán que se refleja y reitera en la frase: “no hay hechos, hay interpretaciones”. (*Fragments Póstumos*, 2004.)

De tal manera, una separación tajante y arbitraria entre las exploraciones expresivas y las intenciones y logros del poeta resulta innecesaria y deviene en la revitalización del viejo dilema entre fondo y forma en arte, cuestión insoluble en la medida que no se entienda una cierta copresencia de ambos términos en la realidad del objeto artístico.

Cuestionamiento que el mismo autor expresara en relación con la búsqueda de estilo y expresión:

“TODO MI DRAMA CONSISTE en que la tragedia del yo al anhelar expresividad choca con las formas de las cosas y los hábitos.

Se hiere, entonces, el sujeto social, acusa, se acusa y aterrándose se repliega, el lenguaje roto azota la realidad, recoge el azote y se alimenta de la peripecia que no alcanza a ser epopeya.” (de Rokha, “*El amigo Piedra*”, 1989: p. 103)

Para dar cuenta de nuestros propósitos, serán las obras del poeta, las que por medio de sucesivos acosos, en acechanzas, vayan despejando o iluminando el objeto, de modo que nos entregue un perfil tanto parcial como unitario del quehacer artístico, y evidentemente, de sus resultados y plenitudes, así como de sus insuficiencias. Por lo tanto, creemos válido para desentrañar la dirección y el peso de la obra, apropiarnos de sus íntimas herramientas.

El propio poeta definió su hacer como “barroco popular americano”, entregándonos una expresa pista para dilucidar configuraciones: amor y dirección hacia lo popular, vocación por el espacio propio y americano, e intención de abarcar y llenar la realidad con la presencia de lo humano. Es de este modo, en una suerte de mimesis parcial que también quiere ser astucia, que empleamos algo de barroquismo del poeta, para despejar en sus muchas vueltas la dirección de los hechos, la estructura de la obra, la disolución de otras poéticas, la afirmación por qué no, de las otras tradiciones.

Declaramos, por demás, como una cuestión de honestidad básica hacia nosotros mismos, como hacia los demás, que nuestra faena interpretativa arrastrará mucho de las propias, personales, visiones de mundo, de las íntimas percepciones sobre el arte y la poesía. Pareciera obvia tal aclaración; pero si estamos buscando aquí el conocimiento de algo – en cuanto ese algo ya es un objeto sometido a la conciencia- es bueno como método para el lector- espectador, que vislumbre la comprometida subjetividad, por profundización o al menos por identificación, que se pone en el acto de interpretación. Esa subjetividad, consecuente con ella misma, y con el barroquismo aceptado e instrumental, se quiere teñir y esenciar del fenómeno cultural: si bien busca síntesis, esencia, sustento del objeto, también ausculta relaciones, fundamentos, manifestaciones del mismo, sin temerle a la aglomeración, el aparente desorden, las configuraciones.

Puesto que se tiene la convicción que en nuestra propia vida social, como comunidad, se requiere claridad, ya no solo sobre grandes paradigmas y principios vitales, sino que se precisa apertura hacia la forma del fenómeno, su entidad concreta, para vislumbrar desde esa claridad cuál o cuáles sentidos pueden erigirse y construirse fundamentos de lo humano y su eventual plenitud y cuáles desecharse sin más.

Este diálogo interpretativo se respalda en el afán cultural que lo cubre todo, en el sentido que arroja un resultado para la meditación posterior, para el afinamiento sucesivo de nuestro tiempo y de nuestro espacio; ello no resulta gratuito, toda vez que nuestro poeta estuvo conmovido de historia o de historicismo, y es casi símbolo privilegiado de luz y sombra.

Sobre sus presuntas y reales equivocaciones – poéticas y vitales- ya han hablado y sobre hablado sus críticos durante todo el siglo XX. Por nuestra parte, ya en el siglo XXI aspiramos, parafraseando a Isaías, escandalizar a sus críticos y no a sus lectores. Una comunidad seria, madura y serena sobre y desde el pasado y la tradición, abordando con respeto y alerta las voces del ayer, los ecos del propio futuro, el dibujo de lo imposible y el diseño de la posibilidad.

Las obras de máximo rango aguardan su interpretación según el decir de Adorno². La obra rokhiana es de máximo rango; nuestro propio texto, es un acercamiento cultural para oír lo humano de ayer, los ecos de mañana, la proyección de lo imposible y, especialmente, examinar la posibilidad de lo humano en medio de lo inhumano patente.

Puestos en un “plan” general de la obra, la entrevemos como una trayectoria que va desde el problema de la individuación aguda hacia la fusión con la comunidad humana; individuación que abarca primeros intentos y logros del poeta, en que la (con) fusión entre palabra- textos poéticos- y vida resulta vacilante, pero constantemente progresiva y apasionante. Desde “*Sátira*” (1918) hasta “*Escritura de Raimundo Contreras*” (1944) se encuentra la conquista de la palabra que es un correlato de la conquista de la vida: el poeta afirma su instrumental barroco en la misma medida en que se afirma vital, en choque y hostilidad con el medio.

A este último texto se referirá el poeta, ya desde la reflexión autobiográfica en “*El amigo Piedra*” (1989), evidenciando la necesidad de evolución poética hacia un lenguaje social, representativo y abarcador de la sociedad chilena:

“*Escritura de Raimundo Contreras* fue la forma épica de los pathos trágicos del yo, y allí está botada en la imprenta, caída, echada en la imprenta del italiano aquél deslenguado, la edición de 1920 con circulación de cincuenta ejemplares, cincuenta ejemplares, cincuenta ejemplares, por el ancho y largo mundo. Y aquella es la epopeya nacional de mi juventud, con la inmensa y funeral “Bandera de luto” en la muralla negra de la portada y levantando cantos aterrados con ríos inmensos de sol en las vísceras, y relinchos de caballos a las maternidades de Winétt, a su cara santa y a su alma de plata y oro, con la ceniza de Dios en la lengua y todas las llamas de las criaturas sobre el lenguaje sin nada perdido.

² Adorno, Theodor w. (1970). Teoría estética.

Escritura de Raimundo Contreras da la sensación del panal, del riñón del puñal y de los toros bramando contra el redoble de tambores negros, en todo lo rojo del mundo, con Chile adentro.

Pero yo empiezo a comprender que a nuestra conducta de intelectuales en rebelión le falta la masa social, la doctrina, la ideología, las médulas de Quevedo, y que hay tantas banderas como tragedias”. (de Rokha, *“El amigo Piedra”*, 1989: p. 151).

En contraposición a la idea del arte por el arte, como fin último de esta pericia del ser humano, Pablo de Rokha asumirá una actitud literaria militante a favor de los oprimidos y los marginados de la historia, validándolos como protagonistas de sus relatos épicos.

Ya *“Los Gemidos”* (1922), representan irrupción del mundo en nuestra realidad, ingreso que estremece la sensibilidad del poeta. Pero aún más, en esa obra de extrema expansión, y he aquí un elemento de reluciente modernidad, recursos y sentimientos de vanguardia: entusiasmo y conmoción por los avances y efectos de la técnica industrializada; rechazo paralelo y consecuente de los efectos de la tecnología- lo que arroja al poeta a su ruralidad trascendida o a la persistencia de la identidad como última certeza ante la vorágine moderna. El entusiasmo, esconde y exhibe esperanza y desesperanza ante un “mundo nuevo”, colmado de avances, objetos, dinámicas y obsolescencias.

Este ahondar del poeta se va traduciendo poco a poco en obras de compromiso social activo, donde el poeta mezcla, entremezcla y fusiona planos psicológicos con estadios sociales: *“Satanás”*(1927), *“Moisés”*(1973), *“Jesucristo”*(1933), a modo de simple enumeración, implican reescritura del mito, como sombra de

historia, de peripecia individual y social, expresión de los grupos sociales y su división, y de las psicologías como ancestrales huellas de lo humano traducidas en escritura.

En etapa posterior, *“Idioma de Mundo”* (1958), *“Genio del Pueblo”* (1960), *“Acero de Invierno”* (1961), también como ejemplos, radicalizan el decurso desde la individuación hacia la socialización; allí surge, sin discusión para nosotros, una poética que hemos señalado como del sufrimiento: el poeta se hace cargo del lado bárbaro de la cultura, de la oscuridad que ha generado esta peripecia de la especie, lo de usurpado que esconde el logro humano.

Desplegará todos los recursos: la memoria personal, en tanto modo de recuperación y conservación de un mundo en peligro; memoria que, por supuesto, funciona como parcial manera de resistencia y parcial método de construcción del futuro, en cuanto rescata lo que de allí era plausible, pero en tanto fustiga sin piedad esos propios espacios queridos, por lo que de violencia, sumisión e injusticia portaban. Asimismo, apela al conjunto de la historia de la humanidad puesto que nos afecta y determina: indaga en hondas genealogías personales, culturales y de pueblos, más allá de la seducción de lo personal; se va trazando un conjunto de hechos coherentes a su realidad pero proyectados hacia un devenir.

Imágenes y metáforas se cargan de intención y paradoja, ponderadas del espíritu omnisciente del poeta y de sus dogmas, pero por sobre todo de su visión de martirizados hombres y pueblos en fragmentos, de marginales en desolación y esperanza.

Refleja con justeza el dolor de la lucha, desde un poderoso lenguaje hasta el silencio o el estruendo más impotente: asume, contra todo evento, el elocuente y contradictorio lenguaje de la derrota.

Podemos mirar *“Los Gemidos”* (1922) como abundancia de objetos, abundancia que impresiona, o puede impresionar como exceso. Esa objetualidad, resulta producción – consumo, que también en tanto fenómeno humano

“impresiona” al arte como sorpresa y como impronta: sin olvidar que tarea del arte pueda ser “dejarse” impresionar.

De Rokha se entusiasma, se impresiona, pero se duele y se queja, se lamenta. De ese modo, la obra está llena de saludos, de amaneceres y auroras, de gestos y vocativos frescos, de empujes, pero en medio del sentido masivo, enajenante, en donde la personalidad- individuo cede y queda literalmente aplastada en cifras de contenidos colmados, multimillonarios sucesos y magnitudes como ilustra el fragmento de “*Los Gemidos*” (1922):

“Cual una *extensa* vaca rubia, cuál una *extensa* vaca rubia,
Yanquilandia gravita rumiando, rumiando, rumiando el porvenir
de las bestias y defecando paradojas; rugen los cow-boys sus
verdes sonetos a la fuerza, arrinconados, *como* búfalos, *como*
búfalos tras los estilos prehistóricos, rugen, rugen, tal
cuadrigas de rinocerontes, los cánticos del hombre libérrimo,
libérrimo, libérrimo, hermano del árbol, hermano del agua,
hermano del fuego; aúllan los transatlánticos, las locomotoras,
los tranvías horizontales, los dreadnoughts cansados, marinos,
lejanos, los hidroplanos, los monoplanos, los biplanos, los
aeroplanos, los difusos zepelines macabros, las fábricas, las
usinas tentaculares, las rojas cárceles, sordas, foscas, las
maestranzas, los manicomios ,¡los manicomios!, los hospicios,
los almacenes, los hospitales, los tribunales, los hoteles, las
iglesias, los restaurantes, los prostíbulos, los bancos, las
tiendas, las bolsas de comercio, los clubs, los bares, las
cámaras, las tabernas, los garitos, las oficinas públicas, los

hipódromos, los cementerios, *los cementerios*, *LOS CEMENTERIOS* los cinematógrafos, aúllan, aúllan las grúas rotundas, melancólicas, negras, y aúlla el tráfico cosmopolita, metropolitano, consuetudinario, rotativo, triste, triste y rotativo, aúllan, aúllan, aúllan los cielos, la tierra y el mar yanquis, completamente yanquis, completamente yanquis, yanquis, aúllan en inglés los cielos, la tierra y el mar aúllan en inglés; lloran las prostitutas y canta la moderna actriz, lloran las comadronas, lloran las sirvientas, lloran las colegialas y canta el multimillonario ladrón, lloran los suplementeros, los obreros, los carpinteros, los zapateros, los panaderos, el albañil azul, matinal e infinitesimal y canta la proxeneta aristocrática en calzones sobre la seriedad de las cosas íntimas, lloran los maridos pobres y las esposas pobres, ¡los pobres honrados!, las costureritas, y CANTA,CANTA el banquero, el parlamentario, el rentista, el prestamista, el folletinista, el caftens, el cinematografista, lloran los mendigos, los poetas, los deformes, lloran, lloran como microbios o como difuntos que iluminasen la vida pasada con la vida pasada con la nocturna luz de los recuerdos, y canta, canta, canta el burgués, gozoso y sonoro, sonoro y gozoso como un animal, trina el lujo, llora la miseria...()” (de Rokha, 2008: p. 37-28).

Posee la corriente, el caudal de la producción –consumo: sus promesas, sus engaños, sus seducciones. Posee la profunda seducción del consumo- o su salvaje llamada- pero la desesperación y la exasperación de la producción; transmite – provoca al lector una experiencia que es culpa y placer.

En la aglomeración (producción- consumo) se esconde la seducción, especialmente el deseo infinito: un caudal inagotable, intensamente parecido a sí mismo, incesantemente distinto.

Una sensualidad, una voluptuosidad que viene en empequeñecer, ridiculizar “descontinuar” viejas formas, viejas realidades, dejándolas ingenuas e inoperantes, ancladas, detenidas, moribundas en su extrañamiento y soledad.

Viejas formas rurales asoman o se intuyen en su aire inadaptado y, por lo mismo, “inapropiado”, rodeadas por un mar de beligerancia y contraste que las ahoga y desarma: allí todavía la crítica (caso de Omar Emeth³, para “*Los Gemidos*” y Alone⁴ respecto, aunque no únicamente, de “*Escritura de Raimundo Contreras*”) cree ver el último tablón al que aferrarse para comprender al poeta y su obra, la última señal de, quizás, la vieja racionalidad de toda una anterior- y “tolerable”- estética, confundiendo así la vacilación de los fenómenos con la plasmación del objeto del arte en tanto vacilación como síntoma superior al interior de la obra, y como recurso de salvación estética, pero también como instante de conocimiento y esperanza:

“La grandiosa relojería de tractores, tractores y **sembradoras** asume los gestos inéditos, inéditos, inéditos de la belleza; lo matemático de las tareas se disuelve en la ampulosidad divina del paisaje, el olor industrial de la bencina adopta actitudes rurales, actitudes rurales y se confunde humildemente con las

3 Omar Emeth, seudónimo de Emilio Vaisse (1860-1935). Sacerdote francés precursor de la crítica literaria chilena.

4 Alone, seudónimo de Hernán Díaz Arrieta (1860-1984). Crítico literario chileno.

albahacas de los huertos, el corazón floral de la Hacienda y las inteligencias agrarias, a lo largo de los caminos; el himno errante de máquinas aturde las casas ,apaga los sueños y emerge, condensando la dignidad, toda la dignidad de la vida práctica, frente a los espectáculos ingenuos de la naturaleza, y el grano ilustre,- gotita de semen-, fecunda los ovarios de la tierra; ruido, sudor, humo, movimiento de ciudades en la granja moderna, ruido, sudor, humo, ruido, sudor, humo y las ropas manchadas de aceite, como en los trasatlánticos, civilización, civilización, mecánicos ingleses, alemanes, franceses, tabaco, huelgas, tabaco, huelgas o whisky Canadian, la melancolía urbana de los I. W. W. civilizando a los divinos analfabetos, loa divinos analfabetos de la campiña, y, lejanamente, lejanamente la silueta geométrica, artificiosa, metafísica de los parques rústicos, llenos de árboles morfinómanos, Otoño, Otoño, Otoño y electricidad, como un poema de Baudelaire, como un poema de Baudelaire!. . . .”

(de Rokha, “*Los Gemidos*”, 2008: p. 37-38).

Notable resulta la nueva “rearticulación” ideológica de Baudelaire; como si uno de los padres de la modernidad sufriera una vuelta de tuerca en sus significaciones y hasta resignificaciones: mezcla y entremezcla de lo profuso urbano con lo primordial rural; irrupción industrial productiva por encima, y en mixtura, con modos pretéritos de existencia, incluso propios de Chile, a su vez, inundado y vacilante de cosmopolitismo rudimentario.

En un nivel estrictamente literario, el poeta francés viene a culminar y cerrar periodo de imágenes , otorgándole un sentido aclaratorio: toda la oscilación entre una melancolía fluctúa con toda energía y hasta propiedad- la estación de excelencia cultural, el otoño, aparece reafirmada tres veces y con mayúscula inicial- y que nos revela estados anímicos y psicológicos, se acompañan por estados físico- materiales y económicos, de alta significación contemporánea, la electricidad, que impone además, una presencia igualmente “invisible” como los sentimientos, pero cuantificable e indesmentible en su pragmática.

De esa manera, lo “clásico” y universal de la melancolía – y hasta su hartazgo- está formado y deformado por lo estrictamente moderno y técnico- de más en más- de la electricidad: viejos sentimientos se ven modificados, afectados y relanzados sobre la vida humana, a partir de una unidad difícil pero insoslayable, y en donde el nombre del simbolista francés tanto recoge tradición como la supera en una nueva universalidad.

Hay aquí, por tanto, conocimiento y valoración rigurosa, así como ironía y humor al servicio-producto de una arraigada visión popular y no aristocratizante. Sin violentar al francés, el contexto nos demuestra que lo redirecciona; como en todo autentico creador, aprovechando el peso cultural estético de su tiempo, propone una nueva belleza, que ya dijimos ardua y popular:

¿No hay aquí, ahora, una sanidad radical, proveniente de la sustancia de una “naturaleza” evidente, por mucho que este galvanizada por una serie de artificios y anuncios “civilizatorios”, en un clima indiscernible de paradójica pero consciente unidad?

Tentación y deseo acuciante de modernidad versus estupefacción rural: he ahí un eterno retorno poético, un recircular de y en la obra, que tendrá bastas y fértiles consecuencias en toda la imaginación *rokhiana*.

Aquella tensión hace aparecer al texto “*Los Gemidos*” (1922) como dominado por la estructura del deseo ¿o del capitalismo? Podemos, entonces vislumbrarlo como una “producción” y leerlo como “consumo”, nudo central que le otorga su sensación de “actualidad” sostenida, sin que, en esta continuidad de proceso, restemos peso estético.

Una suerte de estructura interminable que obliga al eterno padecer y gozar: su naturaleza última está revelada en el título de la magna empresa.

Se preserva como obra de arte de primera magnitud en su develación: autoengaño, mala fe, ideología y falsa conciencia son “consumidos” hasta el final del proceso, cuando asoma, por encima de la aglomeración y el brillo multiforme el sentido vicario, sucedáneo, auténtico, opresor, de las instituciones, los símbolos y concreciones de la vida y totalidades modernas:

“Lo consuetudinario, lo concreto, la vulgaridad *genial*, la razón metódica y mecánica, la razón, toda la razón, la paciencia maravillosa, Edison.

Y los burros honestos de la sabiduría; las ciencias humanas.

Redondo, tranquilo, admirable máquina infalible, Edison,
Edison es:

“El entendimiento discurre”, de los sabios; y bien, y bien, y bien, ¿para qué sirve, para qué sirve el pensamiento, *cuando* sirve?... () (de Rokha, “*Los Gemidos*”, 2008: p. 31).

El ejemplo anterior, nos muestra la técnica sin sentido y precisa revisión de un decurso tecnológico “ideológico” de toda una nación. Adviértase como el poeta capta la deshumanización implícita en las actitudes y metodologías de Edison, así como no es menos admirable la apropiación del lenguaje de prestigio para justamente herir ese prestigio: el rasgo, que ya es esencia, maquinal del individuo, el trato solemne que se le da a su actividad (“El entendimiento discurre”), que en la grafía expuesta por nuestro poema, al iniciar la frase en la utilización de la “E” mayúscula produce un efecto de ruptura, de espacio pretencioso en tanto que viene precedido con dos puntos, como esperando una revelación.

De este modo, el juego de esa grafía y la exposición de esa esperada revelación son síntomas de un aspecto que posee dos significaciones paralelas: denota carácter barroco en un estilo que se “aproxima” a su objeto de placer y / o conocimiento, por una parte, y por otra, esgrime el entusiasmo y la experimentación de las vanguardias, como medio de crear una alternativa a lo existente, en cuento “estructura” que asoma autosuficiente en su despliegue, pero íntimamente ligada al mismo universo que replica, cuestiona y socava desde el instrumental feroz que degrada lo consagrado y aparentemente respetable o intocable.

Todo eso se presenta así, porque donde el mundo puso “cosa” el poeta responde “sentimiento”, aunque para ello la negatividad provenga del terrible fondo de la tristeza, violencia, la mediocridad y la explotación. Y lo hará desde la cotidiana estructura social, la cotidiana consistencia y consagración de esa consistencia: el sustantivo “glorificado” del mundo personal y colectivo, en materia y símbolo.

3.1 Cine y Dinero: Decadencia y Lucro en los albores del siglo XX

No cabe duda que el lenguaje de *“Los Gemidos”* (1922) resulta ser producción, tanto por la profusión objetual de sus imágenes, cuanto por la panorámica que resulta ser una verdadera “cadena”, montaje de proceso, en donde el poeta se hace cargo de fenómenos y entidades modernos, tales como el automóvil y el mismo cine. Pero dará cuenta de ellos ajustándoles la significación que para la vida humana tienen y cómo se presentan desde su interpretación visionaria de estos objetos. En eso plasmará vocación de vanguardia- entusiasmo experimental- y tiene sentido crítico, otro rasgo de su modernidad sustancial. Puede darse el lujo de despejar tempranamente los aspectos alienantes y de mala fe que contenían- y contienen- en el cine, y de como esos contenidos negativos rebotan e impactan los mass- media, forjando ideologías y perspectivas.

Comportamiento y visión se unifican en el hombre para abandonarlo, inerme ante los más perversos rasgos de la sociedad. El contenido concreto e ideológico de aquellos tránsitos que son mejor precisados por el poeta:

“Las solteronas, las suegras, y los pedicuros, el perro idiota, gordo, consuetudinario e implume como las vacas, digamos, el hombre corriente, va a revolcarse gozoso en los charcos funestos del cinema, azules y románticos, románticos y azules. Sin embargo, no le sucede nada!... nada!... nada!...” (de Rokha, *“Los Gemidos”*, 2008: p. 214)

Destacar, una vez más, la grafía como técnica, por cuanto contribuye a generar el clima y la entonación tan propia de este texto, y que va a influir en otras poéticas con un sello inocultable.

Obsérvese con cuanta frecuencia De Rokha elimina o silencia los signos de apertura de una frase (exclamativos o interrogativos) en tanto destaca los signos de cierre, totalmente infrecuentes para la época en nuestro idioma, recurso que eleva y sorprende la dirección del ritmo, provocando nuevos sentidos, o un sentido sorpresivo y aumentado.

Usurpado de su íntima cotidianidad concreta, sustituida, incluso, por una conciliación que proviene de los bajos fondos de la literatura:

“La pacotilla bucólica, fósil, retórica, lo roñoso de sentimentales, dolientes folletines elaborados en las farmacias muertas de la literatura...” (de Rokha, *“Los Gemidos”*,2008: p. 214)

La visión del joven poeta no se engaña ni por un momento en la índole y dirección del cine, por lo menos en aspectos hoy claros y que debieran ser nítidos: lo

pornográfico proyecta su luz ennegrecida justamente entremedio de las ilusiones sentimentales, en directa relación:

“eso, todo eso, el canto obsceno y hediondo, obsceno y hediondo a lujuria de viejo imbécil de las películas, eso, y además, además la enorme inmoralidad de lo estúpido!... !...”
(de Rokha, *“Los Gemidos”*, 2008:p. 214)

De Rokha sabe de dónde proviene el carácter fantasmagórico de este “séptimo” arte, que, por su parte, recicla lo bajo de la cultura:

“Jhovás de sangre, emperadores pálidos, pálidos emperadores, dos tiranos PODRIDOS rigen a yanquilandia: el dinero y el cinematógrafo...” (de Rokha, *“Los Gemidos”*: p. 37).

Casi no puede darse o percibirse elementos, como estos dos, que abarquen en un arco tan simbólico y totalizador la abstracción lacerante que va desde el trabajo hasta la conciencia escamoteada de nuestra vida moderna.; y que en definitiva recaen sobre el tercer elemento.

Considérese que estos dioses (Jhovás) afectan lo constituyente humano: el mundo del trabajo del cual se hace cargo el dinero y el mundo de la sexualidad que el cine, en una nueva etapa de dominación – enajenación, sustituye con ventajas a la “literatura”, aunque de ella se nutre, de sus falencias, apelando a la sensación inmediata y que de inmediato se agota, bajo el imperialismo de la visión; queremos mejor decir, bajo el imperialismo de la mirada.

Si podemos hablar de estilo en *“Los Gemidos”* (1922) como componente directo de su estructura, nos atrevemos a señalar que reacciona a la orientación general de la producción en el sistema capitalista, lujuriosa en magnitudes y carencias, acezante en el deseo inagotable. El poeta ha sido moderno en capturar esas

esencias interminables, consciente de su época, estremecido por el podrido volumen del dinero y vislumbro el resultado del cine, allí donde no fue atrapado aportó otro ángulo de la visión moderna de su época y herramienta de interpretación para la nuestra.

La naturaleza no queda exenta a la mirada del poeta, y es en “*Mar*” donde se nos entrega una visión de la naturaleza violentada por la circunstancia humana, por lo vulgar y prosaico que se ilustra en el apartado “*Los balnearios*”:

“El mar, un Mar imbécil, ecuánime, doméstico, hipócrita, HUELE a medias oscuras, a camisas, a calzones, a corsés, a enaguas, a corpiños, a prendas íntimas, a prendas íntimas, a aprendas íntimas, a cabellera de mujer desnuda, y anda pálido, triste, melancólico, oliendo sexos, oliendo sexos y besando piernas, senos, vientres...” (de Rokha, “*Los Gemidos*”, 2008:p. 181)

La naturaleza se ve degradada por el peso que representa la multitud, por el número de los humanos desconectados de la gran matriz natural y que arrastran y arrojan a la realidad toda la intendencia de sus vestiduras, así como la presencia irruptora de la corporeidad humana en sus modos más rústicos. No se crea, sin embargo, que al poeta se le escapa el otro modo de invasión y colapso natural:

“Frente a los clubs, automóviles y mujeres altas o perritos, perritos de secretaire, ambulan; los egregios CHAMPIONS del hipódromo y las putas bonitas, la pechera alba del frac, triunfan sobre el pobre MAR, el pobre MAR, el pobre MAR

anónimo e hiperestésico”. (de Rokha, “*Los Gemidos*”, 2008:p. 182)

Repárese, en la pérdida del nombre, que es ignorar esencia, lo cual despoja de misterios y de posibilidad de conocimiento intuitivo del mar, y el rasgo de sentimentalidad extrema y enfermiza (hiperestésico) que denota la violación iracunda por parte del carácter de lo “humano”.

El mar, con toda su amplitud, en toda su inmensidad, aparece en el poema conservando su grandeza; no otra cosa significa las mayúsculas que le destaca el poeta. Mas en ese mismo momento en que la grandeza se revela “textualmente”, vemos la decadencia, la superficialidad, la ociosidad y la riqueza, triunfando sobre el pobre mar. Si, puesto desde ese lugar, desde esos protagonistas, viene una concepción utilitaria, burguesa, enajenada del mundo. Y si los primeros casinos reflejan las masas en desorden y aglomeración que invaden concretamente el mar- símbolo de mundo, naturaleza, realidad, belleza-. Los otros representan los negocios que explotan, corrompen los sentidos generales de la especie y nos extraña y desgarran en la futilidad y tedio:

“ Y a la HORA *otoñal* del cock-tail el sol va dignificando la figura gris de unos idiotas flacos y **unas** mujeres literarias, dolorosas sobre la majestad de la naturaleza y el dogma inmenso, el dogma inmenso, y el dogma inmenso de las elementales formas elementales, elementales;... oh civilización!, oh civilización!... (de Rokha, “*Los Gemidos*”, 2008: p. 182)

Lo que el poeta detecta y lo que sobre su cabeza cae como rayos de evidente exasperado dolor, es la disolución, aún más, la persistente disolución del mundo, dado que la reproducción y lujos terminan chocando y quebrando con su arsenal

la bella entidad de las cosas. Nada escapa a este panorama: lo increíble estriba en que la cantidad de masa y relaciones afectadas nos emocionan en su monumentalidad, sin que se pierda el lirismo que se impone a esa monumentalidad por su predilección hacia el detalle, lo tierno en lo lesionado.

Así, los hospicios, hospitales, mataderos, el mar, las prostitutas, los días domingos, los rascacielos, los camiones, un sinfín de cosas (sustantivos) son estremecidos en su consistencia, en ese doble intercambio entre lo monumental-que tiene tanto de irónico- y lo tierno que a su vez proyecta claridad reparadora, tanta humanidad trascendente encarnada en tenaz inmanencia,

“Morenas, pequeñas, coquetas, rubias, rubias como la primera novia, son un problemita, todo un problemita maravillosamente calzado...”

*

Fabulosas, heroicas, dolorosas, lujuriosas vidas democráticas, almas, almas, almas todas alma, cosas, cosas tan sagradas como un enorme libro genial con tres asteriscos, tres asteriscos al revés!

*

Todas, todas tiene su HOMBRE. (de Rokha, “*Los Gemidos*”, 2008:p. 210)

* * *

He aquí, entonces, sin subterfugios, una primorosa expresión del ser, en donde se capta y captura una radical esencia que habita en determinadas y honradas vidas modestas. La casi nula distancia que existe entre el hacer y el ser, de modo que

el mundo de la labor destruye esa distancia abismal y viciosa. Y desde esa configuración, el joven poeta descubre el misterio tanto de la pasión como del amor, y casi lo vemos jugar en el poema y en la vida, el rol de la igualdad, el papel de la existencia democrática: él es el hombre, él es el amador, él es el indiscutible poeta, en esa petición por la universalidad que todo ser humano debería exigirse desde la irrenunciable particularidad inagotable: apréciese en lo que valen los tres asteriscos inversos, que ilustran el oficio y en donde nos impulsan y sugieren tanto el zurcido como el remache de la actividad, iluminando el cuadro entero en lealtad y legalidad de oficios y vidas ennoblecidas.

Sostenemos, de este modo, que el libro *“Los Gemidos”* parece una larga crónica de la disolución y un fragor por el sentido; es que en el texto coexisten lo que invade y lo invadido: toda la concepción del tiempo nuevo y precedido por banderas de la agresión.

Cine, automóvil, naturaleza, multitudes, la ciudad, etcétera. A través de la infinidad de elementos sentimos que el mundo está forzado en sus momentos, sobrepasado por cantidad y velocidad. Cada ciclo que cincela el joven poeta está al servicio de la representación de lo nuevo, que oprime y no tolera estética del “distanciamiento”. Hechos y fenómenos acosan y zahieren de modo que muy pocas veces- en su ser esencial- podemos o queremos apreciarles rasgo y aspecto. La fuerte materialidad que es ya casi pura energía se introduce en los intersticios de la realidad al punto que el pensamiento no alcanza a dejar de funcionar, no obtiene descansar, en ese reposo que se deja habitar morosamente y que era método de la dilatada melancolía en otras retóricas y poéticas.

Este último rasgo es el que con precisión genera en el lector la sensación de placer con culpabilidad: abierta afrenta a la mala conciencia, que conduce, casi indefectible, a la pregunta por el sentido de las literaturas y el arte, en esa dicotomía y hasta escisión que atraviesa el placer, pero se sospecha que contamina con igual fuerza el deber.

La velocidad- y su repetición- resulta propiedad de esta materia. Pero no es la vieja fugacidad; en la fugacidad todavía vivimos, recordamos, convocamos a los tiempos y sus síntesis. Esta velocidad contra la que se traba el poeta es aquella que no permite vivirla... ya que no recordamos ni asociamos- función estética de lo fugaz- ni traemos el tiempo a nuestras puertas. Con todo lo que era, la fugacidad- tan “lenta” y “definitiva” como los castillos en ruinas- se destruía en sí misma: era lo que éramos y el ver constante de lo que fuimos.

La velocidad alcanza una “omnipotencia” aniquilante porque lo que constituimos ya no posee función estética, al menos, función anterior al esfuerzo que de Rokha realiza aquí: “*Los Gemidos*” son una estética para la velocidad, porque esta se hace, en sí, fenómeno autónomo. Solo la captura de la inmediatez puede arrojarnos mundo con profundidad, al menos desde la perspectiva del arte y la obra artística.

El poeta demuestra que no es posible invadir ciertas esencias sin provocar consecuencias negativas, al existir una sobreabundancia de sujetos, elementos en el que su estar consiste en ser hacia ninguna parte, sin propósito evidente:

“... hombres despedazados, carcomidos, lluviosos, mujeres polvorientas, crepusculares, descompuestas, horizontales y multimillonarios, multimillonarios deshechos sobre el problema de sus pálidos automóviles pálidos, cosmopolitas, amarillos, errantes... (de Rokha, “*Los Gemidos*”:.,2008: p.197)

()... vehículos sin ruedas caminando, caminando sin rueda, oh! Imágenes cinematográficas, - devenir de planos y planos y planos sucesivos en la simultaneidad del instante, vida, vida rápida, eléctrica, patológica, dolor de multitudes y muchedumbres unánimes, dolor unánime y cóncavo..... (de

Rokha, “*Los Gemidos*”: Fragmento de “La vía pública”, 2008:p. 197)

() ... 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, o los recuerdos melancólicos que viene saliendo, que vienen saliendo desde los subterráneos azules, azules de las tristezas de antes y de las vidas pasadas! (de Rokha, “*Los Gemidos*”: Fragmento de “*La vía pública*”, 2008:p. 198)

Apreciamos que la reiteración resulta tanto repetición como frenesí; es más, cumple función de verdadero “producto”, dado que se enfrenta a un mundo de productos, donde lo atroz estriba en que lo más sagrado (los niños) son absorbidos insistentemente por el vértigo y pasan a cuantificarse, por ende, como objetos sucesivos, meras cosas en un cuadro inmenso, inabarcable.

En la fugacidad todavía nos alejábamos como ante un panorama que nos incluye, en actitud de distanciada huida, provocando el misterio poético. Ahora, la velocidad invade, perdiéndose perspectiva, misterio.

En la moderna velocidad ya sólo importa esta como fenómeno y no la materia que lo transporta. Siendo así, habremos extrañado el valor estético de la materia transportadora: si el hombre confunde su quehacer con velocidad ya “químicamente” pura, la imagen que se le devuelve es pura velocidad totalitaria,

agobiante, confiscadora. Es la invasión que engendra disolución y persistencia en la disolución, sustituyendo ser las cosas y eliminando el protagonista humano.

Si recordamos el versículo del *El Matadero* presente en el libro "*Los Gemidos*" (1922):

Las murallas, los ladrillos, el aire seboso, cuajado del establecimiento hiede a cosas idiotas, a brutalidad, a naturaleza manchada, a comercios, a cocinería, a billetes, y las ovejas melancólicas de Garcilaso se venden por kilos, se venden por kilos- guatas, patas-, se venden por kilos... (de Rokha, "*Los Gemidos*", 2008: p 241-242)

Se evidencia por qué el consumo nos disuelve en vértigo voraz, disuelve la fugacidad de la unidad- y su memoria; establece velocidad en lo múltiple, su dominio indiferenciado. Dominio que nos hace olvidar y devorarnos en ese olvido: Indiferenciación es ya ajenidad del mundo, su imposible captura cognitiva o sentimental. Evidente, se disuelve añoranza e imagen de lo que ha sido: de dónde es que consistíamos.

La añoranza por esa captura de disuelve en la sustitución por lo innumerable y raudo; toda y cada unidad no alcanza a ser vista, no alcanza a ser extrañada: lo innumerable no alcanza a entrar en nuestras vidas. En este vacío de extrañar y recordar, rememorar y re(crear), lo invasivo se sustenta y amplía. Allí no logramos constituirnos, perdidos del secreto primordial: memoria y olvido latente.

Esa, nuestra carencia, nuestro sufrimiento, resulta desubicación que el poeta intentará salvar desplegando a la luz el sistema de nuestra desdicha; poesía como síntoma de indeterminación y como esfuerzo que cubre el problema radical de fondo: pérdida de nuestro propio mundo.

La extensión de “*Los Gemidos*” sobresale porque es un texto de temas, y por sobre eso, un libro acerca de lo que queremos significar como núcleo al cual llegan- y donde se han originado- las manifestaciones. La añoranza disuelta por la invasión, invadida por la disolución, cuenta del hombre destruyéndose, desconfigurándose como artilugio, un artefacto.

Es en últimos términos un libro que poetiza sobre la enajenación, aquello que no somos, lo que nos niega una y otra vez; implacable, nos reniega.

Todo el libro conduce esfuerzo y lucha por volver a fundar la criatura humana, una intensa visión dañada por la primacía del vaciamiento del hombre desfondado: sin reservas para sostener la fraternidad y la cooperación.

En el consumo persiste la disolución productiva:

¡Quién pudiese adaptar el *añil* de los cielos, el *añil* de los cielos a la **tintorería!**... Convertir en bombones LA DULZURA del campo, LA DULZURA del beso, LA DULZURA del niño y TODAS **las dulzuras!** ¡Que ruido COMERCIAL de los océanos sirviera de **réclame** de “La Charquina” o el calzado “Hanan”!... ¡Y mover un molino con la caída de las hojas!... ¡Sellar 700.000.000,000 de dólares con el oro inútil del crepúsculo ¡Ah!, el fortunón enorme perdido en las basuras del universo!... (si todavía hay cerdos en LA TIERRA, ¿POR QUÉ EXISTEN los **desperdicios?** (de Rokha, “*Los Gemidos*”, 2008: p. 187).

No puede exhibirse más enérgico y luciente el fenómeno desgraciado de la enajenación; utilizando el mismo léxico comercial y empresarial de la economía y sus suscitaciones, se quebranta el lenguaje de una poesía consagrada pero incapaz de expresar la enormidad de la economía mercantil y las no menores consecuencias de su actividad desbocada que coloca en peligro el universo

mismo: las cálidas dulzuras, el oro estético, la caída de las hojas, son inútiles, basuras, reducción de lo humano a lo fisiológico y bestial que aguarda detrás de las ganancias.

Una perspectiva tan honda, que perfectamente ensambla con el mortífero calvario medioambiental que ha comenzado a vivir la humanidad.

4. CAPÍTULO II:

“Come el pobre cuando come”. En “Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile (Ensueño del Infierno) ”.

Lo primero a destacar, es que el texto se incluye en un texto mayor, “Carta magna de Chile”, incluso, a su vez, en un texto omnicomprendivo “*Carta Magna de América*’ ’ (En “*Arenga sobre el arte*”, 1949). Los sentidos son claros y múltiples:

- a) El poeta apela a la historia y a la memoria de la historia al ofrecer sus poemas, por cuanto “Carta Magna” representa un pasaje significativo de reivindicación de derechos asociados a lo político, en el famoso pasaje de la historia de Inglaterra donde los nobles representan al usurpador rey Juan sin tierra⁵, un conjunto de reivindicaciones y derechos mínimos que ningún gobernante puede conculcar o violentar. De este episodio, nace la noción de “Constitución política”, que informa hasta hoy la vida social del mundo, y que asocia su sentido al nombre de “Carta Magna”, en la dirección de “grande” cuanto de “real”.
- b) El poeta proyecta hacia una realidad distinta los significados: primero, va a hablar precisamente, de los sentidos básicos de la vida humana: beber, comer. Segundo, le va a atribuir un rango alto, básico, constitucional, el lugar que ocupa en la existencia, su fundamento y sustancia. El origen de todo lo que no debe ser conculcado ni violentado.

⁵ Rey de Inglaterra, perteneciente a la dinastía Plantagenet (Oxford, 1167 - Newark, Nottinghamshire, 1216). En 1215, se ve forzado a firmar la “Carta Magna”, primer compromiso de un monarca inglés para respetar los derechos y libertades de su pueblo. Aunque se encuentra dentro de un contexto histórico feudal, se conforma como un antecedente consuetudinario de lo que hoy conocemos como Constitución.

- c) De Rokha pone de revés lo que hasta ahora hemos conocido; las más modestas actividades y realidades, son, en verdad, las fundamentales, las constitucionales, las magnas: son grandes y son reales, por su materialidad indesmentible.

- d) De este modo, el poeta, al decir de los sentidos sociales, dirá del cuerpo: porque este es un poemario, al fin y al cabo, del sufrimiento y del gozo del cuerpo, como individualidad y como sociedad, como protagonista épico.

- e) El poema alcanza los grados “líricos” que el cuerpo individual puede exigir, tanto como los políticos que el cuerpo social también puede y debe requerir: se despliega como una concepción unitaria, que es tanto contemplativa como activa, por cuestionadora: el proceso, ya que de textos hablamos, en que la conciencia es puesta como árbitro supremo de la escritura. Dado que, entre otras cosas, se le asocia la historia en tanto esta es memoria, edificación, enseñanza: espacio y tiempo.

- g) Comprendemos, al fin, que tanto América como Chile, son ubicados como constitucionales, fundamento de lo que el poeta hará en su poemario, más aún, cuando apreciamos que una carta es una parte de otra: Chile se incluye en América, y ambas conforman la carta fundamental, la carta magna, la constitución política; apreciamos en lo que vale el rango elevado propuesto: todo aquello no es fácil de poetizar, en ejercicio profesional: es el ejercicio de escudriñar y donde lo material – concreto, comer- beber- se va a juntar con lo superestructural y hasta simbólico- Chile, América.

h) La agudeza del poeta no culmina allí: no se nos debería escapar que nos propone una “Epopéya”... de las comidas y las bebidas de Chile. Y las epopeyas en general, nos remiten a episodios heroicos- el ser humano pasando por encima de la cotidianidad y hasta el supremo sacrificio frecuente- que involucran a pueblos, conjunto definidos de seres humanos que, en lo esencial, presentan resistencia- y donde deberíamos inteligir que toda resistencia es un refugio- dado que está amenazada su propia existencia como tal o tales pueblos. Y las agudezas de Rokha son francamente profundas: eleva a la condición heroica precisamente las cotidianidades, con lo cual, evidente, revierte el sentido clásico de la epopeya: lo común- se podría decir hasta lo vulgar- ocupa el lugar de lo excepcional.

Porque eso “común”, no es tal: en su poema el vate exhibirá la explotación de los hombres, la degradación, su inmenso dolor ocultos y disfrazados por la “realidad” del día a día, por el hacer y deshacer lo humano en el conjunto de relaciones anquilosadas, “establecidas”, consagradas: estructuradas. Y el poeta ve allí lo esencial: todo ese dolor casi insoportable, se liga a la heroicidad y dignidad de soportarlo, de tener que vivir allí, en ese clima, en ese ambiente social y personal.

El poeta nos comunica que del dolor el ser humano extrae lo heroico; las comidas y las bebidas son expresión de ese dolor, y allí vive la criatura humana, resistiendo: comiendo y bebiendo.

Se evidencia una significación mayor: comer y beber son actos colectivos, aún más, sociales y aún más, si cabe: son actos genéricos y por tanto universales, de manera que el poeta sustituye el acto excepcional de resistencia de la epopeya clásica por el acto genérico- universal de alimentarse y beber., al cual no escapan ni los más etéreos guerreros. Reparemos: el acto frecuentemente más individual y exigente-beber comer- es, asimismo, el más común y colectivo y el poeta en este extenso poema, hace gravitar el trabajo humano sobre todo el panorama. ¿No es otra arista de su poema; el trabajo, como engendrador de bebidas y comidas? Y si

ello es así, como no comprender que el trabajo ha engendrado la superestructura y los símbolos: Chile, América.

Pero las señales del poeta son variada y decidoras: su poema tuvo un nombre “paralelo” al de epopeya; *“Teogonía y Cosmología del libro de cocina”*, según hizo constar en selección de poemas incluidos en su libro *“Arenga sobre el arte”*, Editorial Multitud, 1949. Comprendamos las aproximaciones: las teogonías son los estudios sobre el origen de los dioses paganos. Por su parte, las cosmologías resultan reflexiones filosóficas sobre la estructura física del universo. El poeta se ha propuesto un sujeto del poema: un libro de cocina. Pero este libro, basta leer, es el libro del hombre concreto en circunstancias concretas, que se universalizan: cómo es que vive, cómo es que goza, cómo es que sufre... Ofrecer una teogonía de aquello, es mostrar historia, historia hasta de las ilusiones humanas: elevación de esas ilusiones al plano de las ideologías y en contrapeso, la materialidad que rodea e invade lo humano. La profundidad psicológica- sociológica del poeta es mayor: historia de los “dioses” del universo e historia de la “física” del universo, se aúnan en un libro de cocina.

Lo más alto y los más abstracto deviene de lo más inmediato y concreto. Podemos, incluso. Sentir el sabor popular de este nuevo empuje cultural: las síntesis humanas, el pensamiento humano, es también otro plato, otra cocinería.

Hay en este conjunto de propuesta rokhiana, una efectiva democratización que va desde la sensibilidad y la sensación, hasta el mismo pensamiento.

Y esta democratización es descubrir la ironía e ironización de la epopeya: la elevación de lo modesto- al menos, de lo cotidiano- al rango de protagonismo es un esfuerzo en medio de la proliferación objetual moderna, tanto más que los objetos que acompañan esa elevación resultan de tremenda raigambre orgánica (alimentos y fiesta). El poeta en medio de la avalancha indiscriminada de objetos (industriales), se dedicará a rescatar aquellos que posean un espacio y una relación vitalizadora- hondamente reparadora- de y con lo humano. Y ese esfuerzo no carece de objetos, cosas; al contrario se sumerge en los objetos de

la más concreta de las vidas: los alimentos, en tanto medios de los humano, pero también expresión y finalidad de eso humano.

Al gigantismo totalizador de la producción y el capitalismo (número, masa, vértigo), el poeta opone, recupera y re-protagoniza el cuerpo y sus viejos y arcanos placeres- y he ahí algo de teogonía-, les otorga su propia dimensión dramática, les concede el primer plano de la ironización, y he ahí, el rango lírico hacia los desamparados y los hambrientos; revitaliza la fiesta e impone los límites arcaicos y los límites sociales de esa felicidad que es nutrirse.

Aquella “democratización” no deja de ser una astucia, un extenso subterfugio para que emerjan todos los elementos que están subyugados por un arte de lo sublime que trata de los poderosos, los reyes, los héroes, incluso lo divino y metafísico.

Lo que el poeta hace, al desestructurar y revelar las “otras” estructuras es golpear al destino como concepto, como amparo ideológico y como servidumbre; lo intocable se ve sustituido por otras sensibilidades, otros protagonismos, y eso esencial a este poema es radical: las humildes y brutales vidas junto a lo cotidiano nutricio, en mezcla de carnaval y desdicha, de diario acontecer de la rutina y la modestia, sazonado de ironía, sarcasmo y violencia.

No se trata de revitalizar viejos (agotados) géneros; la ironización, lo dijimos, es subterfugio y algo más. Es la astucia que emplea las herramientas del dominio y el prestigio. Piénsese que implica ubicar, en el propio terreno de la cultura, elementos expósitos que quedaban fuera de esos fértiles predios, y los involucra de pleno derecho en la construcción y en la discusión del sentido de la cultura, con vastas consecuencias en el arte (poesía) y en otras prácticas humanas.

Contemplamos “otra” suerte de astucia de la razón, donde el poeta bien podría decir para sí (y su obrar) que la historia de la poesía también se hace por el lado malo, el lado de la carencia de prestigio y poder. O que los géneros son textos que pueden volver a servir, a condición de su radical desmantelamiento y transformación. *“Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile”* resulta desmantelamiento y transformación del género épico.

Por último, el poema- que es sección de algo mayor, no olvidar- viene refrendado por los siguientes términos: “(*Ensueño del Infierno*) ”. El poeta nos advierte que ese mundo de presunto o probable gozo se realiza en medio de la injusticia y el dolor de la injusticia: así, el vino, es con frecuencia, vinillo maltratado y maltratador... que acompaña lleno de hipocresía, incluso a los que van a morir en las madrugadas, por fusilamiento. Es la pobreza la retratada aquí, y ese es el infierno real y concreto del hombre en la tierra:

[...] “Cómase un caldillo de papas, que es lo más triste que existe y da más soledad al alma,

Y beba vinillo, no vino, el vinillo doloroso y aterrador que les darán a los que van a fusilar, los carceleros o el fraile infame que lo azotará con el crucifijo ensangrentado”. (de Rokha, 2011: p. 69).

Todo el poema despliega la contradicción entre la posibilidad de felicidad y la negación de esa posibilidad. Allí, comidas y bebidas son sublimación en el sentido psicológico del término y producto, en el sociológico: productos, que no obstante, parecen querer “escapar” de la explotación y la enajenación; su sublimación es indiciaria de ese esfuerzo. Así, se oscila desde lo celebratorio, la exaltación y el apogeo del cuerpo y sus instintos, a la privación, la negación de los mismos: importante, del esfuerzo que implican como si más allá de la privación-privatización siempre pudiera estar el esfuerzo-trabajo, con su nobleza, al fin y al cabo, generadora.

Todas las relaciones humanas asoman capturadas en esa oscilación: ese es el concreto mundo del infierno en que vivimos como seres sociales, pero también como individuos. Fragmentos de clases asoman aquí, como expresión del fracaso radical de la fiesta humana, pero también el nombre concreto, la personalidad

específica, al menos su nombre: anecdotización, que le sirve aún más al poeta para destacar soledad, desencanto, enajenación, el desamparo. Cada hombre no es nada ni nadie, y solo los nobles productos humanos nos ofrecen un algo de temblada ternura, de caliente reparación, de fragoso empeño, de acendrada ilusión.

El despojado caldillo de papas arrincona y se arrincona, como verdadero, indesmentible esencia humana: el dolor del placer, el placer del dolor, probablemente, por sobre todo, aquí en el infierno, es fiel compañero, lejano, trabajado, desgastado, pero honroso mensajero del cielo que a veces la especie humana entrevé y se atreve a construirse.

De esta manera, es posible reconocer los múltiples sentidos e interpretaciones posibles y necesarias que puede suscitar la *Epopeya* de Pablo de Rokha, obra que no solo guarda relaciones con su contexto geográfico, social y cultural inmediato y con las significaciones que se han desarrollado a partir de sus múltiples títulos.

“Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile (Ensueño del Infierno)”(2011), guarda ciertos campos semánticos de interpretación con la obra del pintor flamenco Hieronymus Bosch- *el Bosco-* (1450-1516), más específicamente la obra pictórica *El jardín de las delicias*. Evidenciar conexiones intertextuales nos permite reconocer no solo la importancia del poeta Pablo de Rokha, sino además, las múltiples interpretaciones por medio de elementos temáticos semejantes que *de Rokha* plantea en su *Epopeya* en relación a la obra del *Bosco*.

Precisamente, es el *“Ensueño del Infierno”* apartado entre paréntesis, el que nos permite interpretar la obra poética con la estética realizada por el *Bosco*.

Su relación está en retratar lo grotesco desde una perspectiva que incorpora elementos marginales dentro de la descripción de ambas obras. Reconozcamos en primer lugar, algunas de las características de *“El jardín de las delicias”*.

Francisco Cruz (2007) en su trabajo “*Lo grotesco en el jardín de las delicias*” contextualiza al Bosco y su obra de la siguiente manera:

“La pintura del Bosco (1450-1516), coincide exactamente con el renacimiento del arte que, en Italia, dio origen a la palabra *grottesco*. André Chastel llega a decir que fue precisamente en la periferia de lo ornamental donde el Sur pudo acoger “esta pintura de la locura y los monstruos (42), conocida en Italia a partir del mismo siglo XVI, gracias a los viajeros aficionados y a la técnica del grabado, que habría hecho de nexo con el Norte. La periferia de lo ornamental habría dado acogida a un lenguaje que contravenía las reglas de la representación oficial. En todo lugar-dice Chastel- lo marginal es el reino de la permisividad” (ibid). Se refiere al mundo de la decoración, pero particularmente a las representaciones cómicas y monstruosas, situadas en los márgenes de los manuscritos góticos (*dröleries*), a las cuales la propia pintura del Bosco habría dado acogida integrándolas en el seno del paisaje flamenco.

La obra del Bosco, en opinión de Kayser, es quizás la más importante fuentes de formas “para la representación de lo grotesco en Occidente” (220). Sin embargo, percibe también el propio Kayser, que el estudio cada vez más acabado de su iconografía durante el siglo XX, revela una suerte de descalce

respecto de esta categoría. Esta percepción, vale sobre todo para los estudios que acentúan la relación del arte del Bosco con la ortodoxia religiosa de su tiempo, y no tanto para aquellos que lo vinculan con herejías medievales, prácticas herméticas, como la astrología, la alquimia y la brujería o que, anacrónicamente, lo hacen aparecer como una especie de surrealista del siglo XV, interpretando sus enigmáticas formas, en el marco de la teoría psicoanalítica, como una manifestación del inconsciente”.(Francisco Cruz,2007:p. 1-2)

Si nos ceñimos específicamente el apartado que el Bosco realiza del Infierno, podemos considerar a Francisco Cruz (2007) quien se refiere en los siguientes términos:

“La atmósfera onírica del panel central, la luz irreal, los colores brillantes, una cierta ingravidez en los movimientos y las extrañas formas desproporcionadas y a veces híbridas, se prolonga como un “sueño de pintor” en el ala derecha (ilustración 5). Pero ya no se trata de un sueño erótico, lúdico y ligero, donde la desproporción y la mezcla de dominios, no son lo suficientemente significativas como para configurar un mundo contrahecho. El sueño erótico se ha transformado en una pesadilla. En el primer plano, aparece un motivo que se repite en todos los infiernos del Bosco y en el que se concentra una lógica invertida de este mundo siniestro: un conejo, cuyo tamaño es desproporcionado, lleva a su

víctima, que se desangra por el vientre, colgando de una lanza. El cazado se ha convertido en cazador. Lo que era inofensivo se ha vuelto amenazante”. (Francisco Cruz, 2007: p. 6)

En el infierno rokhiano tanto placer como sufrimiento se entremezclan, el dolor es parte de la alegría y viceversa; la exuberancia de alimentos se contrapone a la depauperación enfatizada al final de esta epopeya a modo de tesis reforzada como una conclusión indesmentible de la realidad social humana:

“O como el fuego con hierro adentro, es decir, el ají con ají, que come el pobre, cuando come, enyugándolo a la cebolla agusanada...”. (Pablo de Rokha, 2011: p.103).

De igual modo, este infierno es extrapolado a nuestra realidad contemporánea actual, como una consecuencia social e histórica del sistema económico que se erige a su vez en sistema social y cultural dominante y homogeneizador a las diversas sociedades occidentales, en la obra de Pablo de Rokha son los personajes rurales sus vivencias, alegrías y miserias las que conforman una extensión de los personajes, hoy, más urbanos que rurales que habitan en un infierno similar de acuerdo a John Berger dentro del ensayo *“Lo grotesco en el jardín de las delicias”*:

“En un libro publicado en 2001, titulado *“The shape of a pocket”*, John Berger ha dicho que este Infierno del Bosco, es como una extraña profecía de nuestro tiempo. No en el sentido estricto de la palabra, ciertamente. Esta pesadilla, que forma parte de la historia de la pintura, se habría realizado en el clima mental del mundo de fines del siglo XX, en el marco de

la globalización y el nuevo orden económico, sin que su creador haya tenido esa intención.

La observación de Berger, no se relaciona tanto con los contenidos simbólicos o alegóricos del ala derecha, como con lo que él llama el espacio del Infierno:

“Es un espacio sin horizonte. Tampoco hay continuidad entre las acciones, ni pausas, ni senderos, ni pautas, no pasado ni futuro. Sólo vemos el clamor de un presente desigual y fragmentario. Está lleno de sorpresas y sensaciones, pero no aparecen por ningún lado las consecuencias o los resultados de las mismas. Nada fluye libremente; sólo hay irrupciones. Lo que vemos es una especie de delirio espacial.

Comparemos este espacio con lo que se ve, por lo general, en los anuncios, en los telediarios o en muchos reportajes realizados en los diferentes medios de comunicación. Nos encontramos ante una incoherencia similar, una infinidad similar de emociones inconexas, un frenesí similar.

Lo que profetizó El Bosco es una imagen del mundo que hoy nos transmiten los medios de comunicación, bajo el impacto de la globalización y su malvada necesidad de vender incesantemente. La profecía de El Bosco y esta imagen de

mundo parece un rompecabezas cuyas piezas no encajarán nunca...

Todas las figuras intentan sobrevivir concentrándose en sus necesidades más inmediatas, en su supervivencia. En su grado más extremo, la claustrofobia no está causada por exceso de gente, la cual, sin embargo, está al alcance de la mano. Eso es el Infierno". (Francisco Cruz, 2007:p. 8)

Por medio de esta cita el autor de *"Lo grotesco en el jardín de las delicias"* no solo nos entrega una constatación de las estrechas relaciones entre ambas obras - la poética y la pictórica- sino que nos permite interpretar desde una mirada actual las significaciones que de ambas obras se desprende.

A decir, el Infierno ya no como un espacio arquetípico descrito desde el cristianismo, sino marcado por el elemento temporal o más bien atemporal que de la vida en el infierno se realiza, al respecto Francisco Cruz comentará:

"Una acción sin continuidad ni rutas es, en la dimensión del tiempo, una acción sin pasado y sin futuro. Una acción que es puro presente, un presente sin pausa y sin ningún marco de referencia que pueda servir de orientación. Un espacio cuyas acciones no tienen continuidad, ni rutas, ni pausas, ni marcos de referencia, refleja la aceleración estéril de un puro presente fragmentado y absurdo". (Francisco Cruz, 2007: p.9)

Tanto en *el jardín de las delicias* como en la *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile* se relacionará entonces por medio de lo grotesco, que se definía

de la siguiente manera según Wolfgang Kayser en relación a *El jardín de las delicias*:

“El mundo del Bosco, exhibe muchas de las características que, de acuerdo al concepto acuñado por Kayser, son propias del grotesco. La atmósfera onírica del jardín de las voluptuosidades, que remata en el sueño macabro del Infierno, inscribiría a esta obra dentro de lo que Kayser llama el grotesco fantástico. (Francisco Cruz, 2007: p.9)

Justo inmediatamente comentará, reveladoramente, Francisco Cruz en su ensayo: “*Lo grotesco en el jardín de las delicias*”:

“En el marco de la poética de crear, este mundo contrahecho parece ser la imagen del mundo vista desde el sueño o la locura. Las dos perspectivas que, a menudo, han sido asociadas con la producción de las obras grotesco-fantásticas”. (Francisco Cruz, 2007:p.9)

Vistas desde el sueño o la locura (*ibíd.*), las descripciones visuales del Bosco generan lo grotesco, igualmente de Rokha desde el *en-sueño*, desde el anhelo y la ilusión sin concreción describirá la aspiración del Infierno, su ensueño: la profusión de elementos orgánicos dentro de un recorrido geográfico extenso y totalizador: Chile y sus alimentos; quienes viven en Chile y por sus alimentos.

El infierno que se alude en la Epopeya, no se distancia de los elementos de la realidad para producir el extrañamiento, el horror para generar lo grotesco, pues se identifica dentro de la cotidianeidad grotesca del vivir de sus personajes:

“Son el mapuche y el afroibero sanguinarios y religiosos los que sepultan en nosotros nuestros enormes muertos, embriagándonos en los ritos feroces, si la dolorosa borrachera funeraria deviene en asesinato, y en alcohol y sangre el chileno ahoga el complejo de inferioridad de los inmensos pueblos pequeños, y su enorme alegría tan desesperada y tremante, y el roto engulle bramando, el garbanzo con gorgojos. (Pablo de Rokha, 2011: p. 66).

Mientras que *El Bosco*, genera la idea de distanciamiento tal y como lo expresara Kayser a partir del tratamiento de los elementos del Infierno en *El jardín de las delicias*:

“Su lógica invertida, es precisamente la del extrañamiento de lo familiar. Además, presenta ciertos contenidos que Kayser reconoce como propios de esta estructura en clave fantástica: lo monstruoso, que surge de la mezcla de los dominios o simplemente de las proporciones naturales; ciertos animales nocturnos, como la lechuza, las ranas y toda clase de reptiles que “viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre” (Kayser 221); los utensilios amenazantes, como el enorme cuchillo o los instrumentos musicales, que sirven de

aparato de tortura y que, en cierto sentido, profetizan, como diría Berger, las máquinas de la técnica moderna”.(Francisco Cruz,2007:p.

Mientras que la proporción en cuanto cantidad, es abundante en la obra de Rokha situando al campo como lugar ameno donde se produce esta profusión alimenticia. El Bosco generará lo grotesco por medio de una desproporción relacionada con el excesivo tamaño que otorgará a ciertos elementos corporales dentro de su obra pictórica.

Las convergencias entre los dos artistas nos señalan una posible interpretación en común, la creación de una imagen de lo infernal distanciada del canon. Y tal como Berger lo propone, una mirada visionaría del futuro y el nuevo Infierno contemporáneo.

Este nuevo infierno se infiere como crítica dentro de la Epopeya, más bien como ecocrítica en el análisis realizado por el Profesor Juan Gabriel Araya:

“La comida auténtica produce la revelación de la fuerza y de la armonía original de la persona. En otras palabras la comida auténtica, no la chatarra, emerge desde el interior de la cultura del individuo. Es una unión concertada con la tierra que permite un verdadero traspaso de poderes y de energías vitales. De Rokha privilegia las sustancias que desprendidas espontáneamente de la tierra alimentan al hombre, convirtiéndolo en un receptor de las fuerzas telúricas y en un poderoso emisor de sus vibraciones. Puestos en una dimensión ecocrítica, creemos que ese es uno de los sentidos

más evidentes y notables de “Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile” en que se relacionan eco- sistema, producción alimenticia y rasgos identitarios”. (Juan Gabriel Araya, 2013: p. 13-14).

Dicha cita, conclusión del trabajo citado, nos permite de igual modo concluir e inferir las visiones que hoy deberían erigirse como signos de nuestra época. Mantener como certeras, como última trinchera, la crítica hacia el exagerado ritmo que nuestra vida contemporánea y en consecuencia, nuestros cotidianos y sublimes actos alimenticios.

La Epopeya será mantener esa tradición local, la de *las comidas y las bebidas de Chile*, por sobre la aceleración de los rituales más básicos del ser humano. Sopesando humanamente, lo inhumano patente en nuestro cotidiano vivir, en este ensueño del Infierno en que vislumbramos la alegría inmanente de la naturaleza junto a lo trágico reconocible en los procesos de aceleración industrial, social, cultural y hasta personal.

De lo contrario, las identidades patentes en la descripción epopéyica de Pablo de Rokha se invisibilizará en la leyenda local, con el rótulo de comida típica que a la vez que connota sus cualidades orgánicas, la diferencia de la comida normalizada dentro de la minuta gastronómica chilena, trayéndola “a colación” para la celebridad nacional hasta la caricaturización de la “chilenidad” cada 18 de Septiembre, copiando gestos y olvidando la tradición cultural que subyace a cada preparación.

5. CAPÍTULO III:

“Identidad y Sufrimiento dentro de la configuración nutricia de la Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile”

A través de los capítulos anteriores es posible reconocer algunos de los elementos que se conforman como esenciales en la obra del poeta Pablo de Rokha, por cuanto arrojan una interpretación de su sistema imaginario, el origen y fundamento de sus imágenes. Proponiendo entonces, como objetivo en la introducción del primer capítulo, realizar un recorrido de sus obras más relevantes, y a partir de ellas, desarrollar los argumentos que validan su poética, como una poética del sufrimiento.

En el capítulo siguiente será la *“Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile (Ensueño del Infierno)”* (1949), quien dictará las criterios de interpretación plausibles, en donde la poética del sufrimiento señalada en el primer capítulo se enfocará específicamente en el padecer cotidiano en las vidas de personajes populares. Siendo los marginados desde un enfoque geográfico (rural- urbano) y desde la mirada del capitalismo incipiente, quien los reconocerá fuera de la maquinaria industrial y del sentido mecánico de la vida que conlleva este sistema. Erigiéndose de este modo, como protagonistas trágicos, en donde el gozo y el sufrimiento se entremezclan en la lucha diaria transformada por el poeta en relato épico digno de ser elevado y descrito en las acciones simples y elementales: el comer y el beber.

Este tercer capítulo sigue la línea interpretativa a partir de la obra seleccionada en el capítulo anterior: *“Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile (Ensueño del Infierno)”* (1949).

Serán de manera específica ciertos elementos nutricios dentro de la *“Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile”*, quienes nos permitirán enunciar esta obra, precisamente como signos de la identidad chilena, en cuanto significaciones sociales y culturales contienen estos alimentos, además de reconocer en estas interacciones nutricias su padecimiento ante el exceso o ausencia de estos. La

relación con el sufrimiento no es explícita pero si latente: en las preparaciones encontramos diversas formas de realización, diferentes clases sociales hablando a través de los alimentos y a través de estos, sus sin sabores y gozos más íntimos.

Hace patente estas relaciones significativas entorno al beber y el comer Sonia Montecino en la segunda edición de su libro *“La olla deleitosa”* (2005):

“El lenguaje de la cocina, como lo han señalado varios autores, es un código fecundo para escudriñar en las estructuras sociales y en las múltiples relaciones que las componen; pero sobre todo es una manera para decir “quiénes somos” desde una gramática donde los procedimientos para cocinar, los condimentos que usamos, los alimentos que elegimos, las formas en que los consumimos “hablan” de nuestra pertenencia social”. (Sonia Montecino, 2005: p .15-16).

Montecino (2005) enuncia una pertenencia social relacionada con los alimentos que los diversos grupos sociales de nuestro país consumen o bien, determinados por la pertenencia a alguna clase social, acceden a consumir. En la *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile*, serán las clases menos favorecidas las que paradójicamente se erigirán como la clase re-conocida para hacer de ellos y sus vivencias elementos centrales de este *“relato versificado de acciones heroicas”*. (Demetrio Estébanez, *“Diccionario de términos literarios”*, 2002: p. 350)

En el título propuesto para este capítulo hablamos de la identidad conformada por medio de los alimentos, entendiendo a su vez, lo popular como signo de identidad , en la medida que lo popular puede ser entendido de la siguiente manera:

“La noción de cultura popular es ambigua al comienzo, dada la polisemia de cada uno de los términos que la componen². Así por ejemplo, Eduardo Galeano (2002), entiende la cultura popular como un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea. Para Stavenhagen (2002) es, en gran medida, la cultura de las clases subalternas, es decir, una cultura de clase.

Es con frecuencia la raíz en la que se inspira el nacionalismo cultural, es la expresión cultural de grupos étnicos minoritarios. Para Mario Margulis (2002), la cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general, sin medios técnicos. Es una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, que la crean y ejercen. Estas aproximaciones básicas que intentan definir el concepto “cultura popular”, sin embargo, coinciden en un elemento común —“actor social”—, que conformaría la cultura popular. De esta forma, los autores mencionados señalan que este “actor social” sería: “el pueblo” (Galeano), “las clases subalternas” (Stavenhagen), “los de abajo” (Margulis).

² Solo en el ámbito de la sociología y antropología, se encuentran más de doscientas definiciones distintas de cultura.

En la poesía rokhiana, este actor social, que conforma la cultura popular, sin duda, es el pueblo proletario que ha sido víctima de la explotación.

De esta manera, el concepto “pueblo” en la obra rokhiana, en mi opinión, es usado para designar el drama de alienación padecido por una parte de la nación y no para referirse a una entidad social conformada por toda la nación —pueblo-nación—. Quienes conformarían el pueblo entonces, serían precisamente las clases subalternas —el bajo pueblo—. (Isaac Sanzana Inzunza, 2007: p. 22-23)

Si bien, se explícita en la existencia de esta cultura popular, una alta cultura, una cultura dominante, de Rokha no introducirá este elemento de manera extendida en consideración a las vivencias y costumbres que realiza de este *bajo pueblo*. Encontramos en la Epopeya descripciones en que integrantes del clero son comparados a cerdos:

“... también lo es paladear la prieta tuncana en agosto, cuando los
Chanchos parecen obispos, y los obispos parecen chanchos o Hipopótamos, y al bajar la comida con unos traguitos de guindado,...” (Pablo de Rokha, 2011: p .21).

Reiterando de este modo, la idea de la invisibilización de la clase dominante y sus costumbres culinarias en relación a la cultura popular:

“Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile”, responde al propósito de configurar su propia visión de la identidad chilena a partir de la cultura popular, pero además, contrarrestar el discurso hegemónico sobre la “chilenidad”, que han construido las clases dominantes. Por esta razón, de Rokha en el poema, mitifica y sublima las comidas tradicionales asociadas a la cultura popular e ignora la cultura culinaria de las clases dominantes. La cocina internacional de las clases altas —que según Pereira Salas, se acentúa en nuestro país, a fines del siglo XIX con la aparición de restaurantes franceses y luego, con el aporte de los inmigrantes alemanes del sur—, es intencionalmente evadida en el discurso rokhiano —no existen en el poema, referencias a platos propios de la elite—. (Isaac Sanzana Inzunza, 2007: p. 54).

La integración de estos personajes pertenecientes a una institución de poder que podemos reconocer dentro de una clase privilegiada históricamente, no es utilizada para ensalzarla —claramente— la interpretación es la sátira, la inversión carnavalesca de lo divino y lo profano dentro de un contexto de abundancia y regocijo. La acepción a la norma, enfatiza la norma y esta es: el pueblo, los de abajo, el bajo pueblo en la “*Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile*”; sus costumbres nutricias y la significación social de estas.

Se aprecia, por lo demás, otro rasgo inherente a la poética de Pablo de Rokha relacionada con el humor, en el ejemplo anterior, marcado por la sátira que realiza de personajes sacros.

Mario Ferrero describirá este humor *rokhiano* en su libro “*PABLO DE ROKHA, guerrillero de la poesía*” (1967) de la siguiente manera:

“El humor rokhiano es, pues, una derivación inmediata de su sentimiento dramático de la vida, y tiene, como éste, una profunda trascendencia dentro de la conducta homogénea de estilo, factor que hay que tener presente en la aprehensión personal de su poesía, ya que pertenece a la familia de los grandes trágicos realistas y como tal hay que analizarlo. Este ha sido uno de los errores básicos en sus fallidos intentos de interpretación, el de no considerar, precisamente, las líneas esenciales de la conformación de su personalidad, de su complejo y riquísimo mecanismo anímico. (Mario Ferrero, 1967:p. 94).

Si consideramos lo trágico inherente del poeta, la descripción de la ruralidad descrita en su epopeya se encontrará del mismo modo, imbuida de esta tragicidad. Sus personajes, los elementos de su nutrición, sus ritos imbuidos en fin, de esta tragedia.

Tragedia y epopeya vivida por el poeta desde su infancia, en donde sus relatos de niñez se configuran como precedentes de su destino trágico y del heroísmo épico de experimentarlo. De esta manera es como describe Mario Ferrero el *sentimiento trágico de la vida* de Pablo de Rokha:

“La primera clave del estilo de Pablo de Rokha, sin cuya comprensión resulta imposible penetrar la fuerza y la complejidad de su expresión, es su sentimiento trágico de la vida. Este elemento de la vida es consubstancial a su

personalidad, forma parte de su temperamento y ha existido desde siempre, desde su más lejana infancia.

Desde luego, tiene una relación directa con sus primeras experiencias de niño, con su descubrimiento, soberbio y a la vez hostil, de una naturaleza bravía, de carácter trágico por su imponente belleza y por la pujanza épica que ella genera en los seres humanos que la habitan. Se acrecienta después en el Seminario de Talca, cuyo régimen feudal, casi carcelario, dejó un impacto profundo en su sistema anímico, impacto que el poeta no olvidará a lo largo de sus días. Aun hoy, Pablo recuerda que era “tenebrarium” (lo tenebroso, lugar lleno de tinieblas), expresión tan gráfica que no requiere mayor comentario y de abandono psíquico que lo caracterizaba.

Estos dos antecedentes, que constituyen verdaderas fijaciones para la psicología infantil, se marcarán aún más desde el momento en que el poeta decide ser fiel a su vocación literaria, fidelidad que le determina un nuevo desajuste emocional, una honda trizadura en su nascente responsabilidad hogareña. Más tarde se referirá en forma dramática a esta contradicción entre lo que su padre quería hacer de él y lo que realmente fue, a expensas de la familia. Y expresará, con ese tono trascendente y definitivo que lo caracteriza:

“Yo me crié comiendo pobreza, yo me crié comiendo pobreza, pero pobreza arreglada que es la pobreza más pobre de todas las pobrezas. Guisos en crisis nutrieron mi carne premiosa. Familia de caballeros derrotados, familia de caballeros provincianos, con la melancolía perniciosa de las provincias, drama-comedia de los venidos a menos, mis paisanos requerían acción y yo les aporté error y amor solitario, requerían al abogado, al sacerdote, al ingeniero, al Ministro-¡la ingenua prosopopeya!- requerían al hombre brillante que viniese a alegrar, a compensar, a agrandar su actitud penosa y sudada de compadrazgos tristes, de burgueses tristes, de empleílos tristes, encallecidos y amarillentos, con fuerza pero con fuerza corrompida por sentimentalismos desmedidos, desteñidos, arruinados sin grandeza, requerían un idiota decorativo y yo les aporté un poeta desorbitado...”⁵² (Mario Ferrero,1967:p. 89-90)

De este modo, Mario Ferrero nos entrega claves para aprehender la poética rokhiana y más específicamente: la poética rokhiana en la “*Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile*”. Desde aquella semblanza podemos entender la conformación que del “sujeto chileno” de raíz campesina se realiza, por medio de sus costumbres nutricias fijadas en el relato épico.

52 Heroísmo sin alegría (Edit. Klog, Santiago, 1927), págs.23-24

La naturaleza se erigirá como el ambiente se este relato en donde *su imponente belleza y la pujanza épica que ella genera en los seres humanos*, consideraba Ferrero, será quien inspirará el sentimiento trágico de la vida, ya no solo del poeta sino de los múltiples personajes que se reconocen en la epopeya.

A continuación el reconocimiento de alguno de estos personajes por medio de fragmentos de la *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile* de Pablo de Rokha:

“Los huasos ladinos y remoladores de Doñihue o Machalí o San Vicente de Tagua- Tagua o Peumo o Quivolgo comen asada la criadilla,
con pellejo, medio a medio del rodeo de octubre, entre el quillay o el raulí florido de las “medias-lunas”, estremecidas por el bramido nacional de las vacadas, estremecidas por el coraje de los jinetes rurales y el sol sonoro,
y el ñachi lo toman caliente, bebiéndolo del degüello más tremendo,
como en los espantosos sacrificios religiosos de la fe arcaica, horrorosamente ensangrentada,
con la naturaleza y la sangre como dioses”.

(Pablo de Rokha, 2011: p. 36)

“... el rotito de Collico o Graneros agarra la “mona” del sábado por tres semanas y un día, le pone bastante sobre los bienes de Curepto, para que no le vengán diciendo: “mata de arrayán florido”, y se acuesta en un pajar cualquiera, roncando, con el último pan de lágrimas en los bolsillos, soberanamente mugrientos, en los que renunca el oro nacional cantara su tonada. ”
(Pablo de Rokha 2011:p. 59)

“Son el mapuche y al afroibero sanguinarios y religiosos los que sepultan en nosotros nuestros enormes muertos, enbriagándonos en ritos feroces, si la dolorosa borrachera funeraria deviene asesinato, y en alcohol y sangre el chileno ahoga el complejo de inferioridad de los inmensos pueblos pequeños, y su enorme alegría tan desesperada y tremante, y el roto engulle bramando, el garbanzo con gorgojos”.(Pablo de Rokha, 2011:p. 66).

En estos tres fragmentos, es posible reconocer al huaso ladino, el rotito y el mapuche con el afroibero respectivamente, quienes beben mientras realizan o finalizan sus faenas. Vemos como la alegría embriagadora del huaso de la zona central se contrapone en comparaciones trágicas como lo son los sacrificios de la fe arcaica. El rotito sufre la consecuencia del exceso en donde se refleja la abundancia pasajera y la carencia cotidiana de su existencia, en su vestir de bolsillos mugrientos en donde la fortuna solo dejará “un pan de lágrimas”.

Por otro lado, los personajes del mapuche y el afroibero se configuran como personajes negativos que traen consigo la muerte y el dolor, y se distinguen de lo chileno al enunciarse este explícitamente, pero no lo aleja del sentimiento de inferioridad compartido por la residencia del lugar que desde su pequeñez rural los empequeñece anímicamente.

Recordemos que este capítulo intenta captar aquellos signos nutricios que vienen a configurarse como parte de un imaginario social dentro del “lo chileno”, desde esa identidad nacional, se puede identificar el gozo y el sufrimiento que se desprende de sus preparaciones. El Profesor Juan Gabriel Araya se refiere a los modos de alimentación y los personajes dentro de textos tales como: “Acero de Invierno” (1961) y “Estilo de masas” (1965) a modo de seguimiento del elemento nutricional dentro de la poética de Pablo de Rokha:

“Los modos de alimentarse que propone Pablo de Rokha corresponden a lo que se practicaba en zonas geográficas de gran parte del país, sobre todo en la zona central. Se representa la nación e su idiosincrasia hasta el punto de apropiarse de las fuentes de energía vital de los hombres de los villorrios. Importa subrayar que la comida que elige no sólo es para sobrevivir, vale decir, del “comer para subsistir”

se evoluciona al “comer para gozar” y convivir, de manera que el banquete rokhiano es el triunfo de la fruición artística culinaria sobre la necesidad esclavizadora de alimentarse únicamente para la subsistencia.” (Juan Gabriel Araya, 2013:p.6).

Sin dejar de lado el sufrimiento, más adelante se enuncia como parte de la dualidad dionisiaca presente en la obra del poeta:

“Toda enunciación rokhiana es trágica por defecto, porque el sujeto se establece desde una posición en que lo óptimo, los banquetes en este caso, se yerguen a partir de un pesimismo vehiculado por una voz tronante, que al mismo tiempo de cantar las delicias, al igual que los griegos de Esquilo y Sófocles, posee un coro que anuncia las calamidades que soportan aquellos que están inmersos en una naturaleza hostil y fiera. (Juan Gabriel Araya, 2013:p. 12-13).

En relación a la descripción que del sujeto mapuche se realiza podemos encontrar un punto de partida, un origen de identidad chilena por medio de nuestros ancestros. Las bebidas y comidas de esta comunidad originaria nos permiten ver el desarrollo y modificación de nuestras costumbres culinarias.

A partir del sincretismo cultural producido durante la conquista y la colonia evidenciamos una transformación en los modos de alimentación de ambas cultural para dar paso al mestizaje y en consecuencia, la chilenidad.

Sonia Montencino, considera dentro de su “*Olla deleitosa*” (2005) las etapas de la cocina chilena en donde el elemento originario, es decir, indígena, es fundamental:

“El relato histórico también nos permite conocer ciertas evoluciones y los contextos de los procesos de intercambio, rechazo, apropiación y de síntesis culinaria en nuestro país. Sin duda, un texto de Eugenio Pereira⁶ aparece como una suerte de “relato madre”, aún no superado, de los avatares históricos de la cocina y cuisine en nuestro país. El autor plantea que la “cocina chilena” es producto de tres tradiciones: la indígena, la española y otras tradiciones extranjeras, especialmente la francesa.

El influjo indígena estaría dado por las materias primas utilizadas, el hispánico por los hábitos y usos alimenticios, y el francés por la introducción de ciertos procedimientos de cocina y cuisine.

La primera etapa de la “cocina chilena” se manifiesta en la introducción del ganado ovino y bovino, así como por el cerdo- la primera carnicería data de 1567-, pero de modo muy significativo por la temprana elaboración del pan de trigo⁷, cuyo amasijo estuvo en manos de las mujeres indígenas.

6 Apuntes para la historia de la cocina chilena.

7 En países como Venezuela el pan fue signo de la resistencia y del rechazo mutuo entre españoles e indígenas; al comienzo los hispanos se vieron obligados a comer “pan de palo”, hecho de cazabe o maíz, posteriormente la sociedad criolla crea una jerarquía alimentaria en cuya cúspide está el trigo, luego el maíz y la yuca; no obstante, el grueso de la población continuaba alimentándose con arepas de maíz o cazabe y sólo en el siglo XVIII se consolidará la supremacía simbólica) del trigo y la harina (cuando se encuentran las tierras aptas para el cultivo) (Lobera,1997).

La adopción de la trilogía mapuche del maíz, la papa y el poroto habría sido la base de la dieta compartida por indígenas, españoles y mestizos.

La grasa fue el fondo de cocción general y el aceite nativo⁸ solo se utilizó al comienzo, siendo más tarde sustituido por el de oliva para aliñar ensaladas.

La segunda fase es donde el sincretismo producirá una variada y abundante cocina para las elites, donde se mezclaron las carnes con los porotos (siempre cocinados con ají) y el zapallo, ocupando la carne el sitial más alto de la jerarquía alimenticia. Los pescados fueron asimismo preciados (salados o frescos) y signados simbólicamente como alimento de las épocas de cuaresma y vigilia. Los guisos tuvieron una clara impronta mapuche, predominando el choclo y la papa. De esa manera, las humitas cocidas o asadas, la chuchoca, el pilco (maíz cocido y luego asado a las brasas), el locro (papas con diversos aderezos) fueron comunes. También algas como el cochayuyo, su raíz de ulte y el luche, formaron parte de los “guisos de los viernes”. La misma adaptación se hace del “vailcán”, consistente en un plato de mariscos con ají.

⁸ Se trataba de un aceite extraído de las semillas molidas y cocidas del madi y la meloza, que se usó hasta el siglo XVIII.

Los postres son de un claro origen europeo, como los hojaldres, alfajores, suspiros de monja, sopaipillas, etc.- así, como las frutas, aunque también predominaron algunas vernáculas como la murtila, el maqui, el peumo. La escasez de azúcar se compensó con el uso de la miel (de ulmo y de palma). Es importante notar que los panes de este periodo, en donde los mestizajes se cristalizaban, hablan de la diversidad cultural y social: estaba la tortilla de rescoldo (claramente mapuche); el pan español, con grasa y miga; y el “pan chileno”, una hogaza aplastada con mucha cáscara que se partía en la mesa. El vino fue sin duda una bebida recurrente y muy temprana (1558) se intentó imponer una ley seca puesto que los españoles e indígenas se embriagaban de manera similar. Junto al vino, las diversas chichas de raigambre precolombina constituyeron la fuente de las libaciones del pueblo.” (Sonia Montecino, 2005:p.33-34-35).

Por medio de esta cita, es posible reconocer la relevancia social del alcohol dentro del sincretismo cultural durante la conquista para arraigarse luego, en los relatos de vivencias rurales tal como ocurre dentro de la Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile. Así también, el elemento precolombino tal como la chicha también se reconoce en la epopeya:

“Los pavos grandazos que huelen a verano y son otoños de nogal o de castaño casi humano, los como en todo el país, y en Santiago los

beso,
como a las tinajas en donde suspira la chicha como la niña
más linda
de Rancagua, levantándose los vestidos debajo del manzano
parroquial, de la misma manera
que a la ramada con quincha de chilcas en donde tomamos
en cacho labrado
el aguardiente de substancia,
o el colchón de amor, en el cual navegamos y nos
enfrentamos
sollozando a los océanos tremendos de la noche, a cuya
negrura
horriblemente tenaz converge el copihue de sangre,
o la lágrima que nos llevamos a la boca, cuando estamos
alegremente
cantando. (Pablo de Rokha, 2011:p. 18).

“La chichita bien madura brama en las bodegas como una
gran vaca
sagrada, y San Javier de Linares ya estará dorado, como un
asado
a la parrilla, en los caminos ensangrentados de Abril, la
guitarra
del otoño llorará como una mujer viuda de un soldado,

y nosotros nos acordaremos de todo lo que no hicimos y pudimos y debimos y quisimos hacer, como un loco asomado a la noria vacía de la aldea, mirando, con desesperado volumen, los caballos de la juventud en la ancha ráfaga del crepúsculo, que se derrumba como un recuerdo en un abismo (Pablo de Rokha, 2011:p.19).

Otro elemento nutricional en el que reconocemos la conformación de identidad nacional, en tanto popular, es el estofado de San Juan símbolo de sincretismo cultural y religioso, destacado dentro de la “Olla deleitosa” (2005):

“Porque en Antihue fructifica una longaniza tan exquisita como en Chillán, la longaniza que se comía en los solares de la gran ciudad funeral y fue como el toro de Miura: lo único definitivo, por lo cual yo prefiero adobado el lomo aliñado en Lautaro o Galvarino o Temuco, obteniéndolo con cerdo sureño, oceánico”.

“El estofado de San Juan emerge en las tierras del mediodía chileno, mestizo y poderoso, afilado con las antiguas tradiciones del curanto y la cocción por capas, pero coloca como protagonistas a las carnes. Las estaciones del año

estuvieron marcadas en el pasado, y no pocas veces del presente, por ciertas comidas preparadas con productos cosechados o propios de determinadas épocas, como las humitas y el pastel de choclo, claramente estivales¹² El estofado de San Juan constituye un plato signado por su consumo invernal y por sus sentidos “cósmicos” y festivos, especialmente en la zona conocida como región de la Araucanía, pero también se consume en los bordes del Itata. Área esta última largo tiempo “fronteriza”, en la que el mestizaje hispano mapuche tuvo una impronta singular. La Araucanía por su lado, constituye otra tierra de límites y préstamos signada, además, por las migraciones alemanas, italianas y suizas del siglo XIX, una vez que los territorios mapuches fueron incorporados al Estado nacional.

El propio nombre del plato nos habla de sus significaciones ligadas al universo cultural español. El estofado es un preparación definida como: “Guiso que consiste en condimentar un manjar con aceite, ajo, cebollas y varias especias, y ponerlo todo a cocer en crudo en una vasija bien tapada”, y a la acción de estofar como: Cocer lentamente y con el recipiente tapado una vianda con grasa y jugo” (Delgado, 1997: 103). El otro apelativo, “ de San Juan” restituye en ámbito de lo religioso católico y las diversas prácticas rituales y festivas vinculadas a la celebración del día

del santo y que poseen data colonial en Chile y Medieval en Europa”. (Sonia Montecino, 2005:p.163-164)

Además de poseer un arraigo de carácter hispano “el estofado de San Juan” contiene significaciones mapuches, símbolo del sincretismo cultural, tal como lo señala más adelante Sonia Montecino:

“San Juan, entonces, leído desde la cocina y la cuisine, comunica la impronta de amalgamas culturales. Su carácter simbólico está dado, en primer lugar, porque la noche de la conmemoración (el 24 de junio), a la inversa que en el hemisferio norte, corresponde al solsticio de invierno, época que los mapuches – habitantes seculares de esa zona- han señalado la llegada de un nuevo año, de un nuevo ciclo, el we tripantu o “el tiempo en que vuelven a crecer los días hasta el día más largo” (Augusta, 1991). El invierno para los antiguos mapuches era entendido como el período de los “Brotos grises (raquífticos), luna cenicienta (Junio). Estación de llluvias (...) tiempo de siembra, luna fría, heladas, escasez (Julio, Agosto, Septiembre) (Coña, 1984:83). De esta manera, se gestará un encabalgamiento de sentidos cósmicos entre el San Juan europeo y el we tripantu mapuche, suturado simbólicamente por la preparación y consumo del estofado de San Juan”. (Sonia Montecino, 2005:p.165).

Recordemos que este plato inserto dentro de la “*Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile*” también por extensión se encontrará entre los múltiples títulos que trabajamos en el segundo capítulo, en este, las interpretaciones a partir del título: “*Teogonía y Cosmología del libro de cocina*” evidencian una coherencia entre la idea de elevación de lo cotidiano a lo divino que el poeta expresa con este título y la investigación de la autora de la “Olla deleitosa” que en búsqueda de las raíces y significaciones de los platos de nuestro territorio nacional, encuentra nuevamente el sentido de lo cósmico, lo divino dentro de los rituales nutricios de nuestros ancestros. Además del sincretismo cultural que se evidencia en plato, se entrecruzan dos cosmogonías diferentes en torno a la preparación: “San Juan y We tripantu”.

De este modo, reconocemos claves para entender la conformación de la Identidad chilena a través de sus alimentos, de la preparación de estos y su historia. El sincretismo cultural ya no solo es visto desde las más evidentes transformaciones como lo fue la lengua, sino que también los actos cotidianos nos permiten descubrir parte de nuestra identidad y parte de los préstamos culturales recibimos desde los diversos encuentros con otras culturas.

El padecimiento o el regocijo por la incorporación de ciertos alimentos nos permiten enunciar estos elementos nutricios signados por el sufrimiento. Si la obra literaria de Pablo de Rokha nos describe poéticamente el acontecimiento de la comida y la bebida como un acto supremo, epopeyico. El origen de estos alimentos se nos presenta de igual modo, signados por el sufrimiento de la conquista, la invisibilización de cocineras mapuches como personajes elementales dentro de la cocina originaria, por ejemplo.

Los recetarios pueden ser vistos como fragmentos de una memoria abastecida de múltiples encuentros y desencuentros culturales, así como las más heroicas epopeyas pueden relatar los acontecimientos más simples y cotidianos del ser humano: beber y comer.

6. CONCLUSIONES

La poética de Pablo de Rokha, presenta una constante temática que es posible reconocer en su lenguaje contestario y rupturista, pero por sobre todo entrañablemente contingente. La infancia y juventud del poeta lo relaciona con circunstancias y personajes que hoy en día han desaparecido o invisibilizado, pero que sin embargo rescató en sus poemas. Del mismo modo, nos permite acceder a una época moderna de acelerados cambios, de vanguardias literarias y también políticas que dieron paso con la misma rapidez al desencanto y la derrota.

A través de los personajes de su poesía se configura un mundo que es reflejo de nuestra identidad y desarrollo como país, a la par que nos refleja nuestras injusticias, derrotas y sufrimientos más íntimos, un reflejo de la memoria chilena. El sufrimiento se vive en el campo pero también en la ciudad, se vive en *“Los Gemidos”* y la *“Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile”*, entre muchas otras, pero específicamente estas obras tratadas en la investigación.

En *“Los Gemidos”*, Pablo de Rokha nos acerca a los cambios de la sociedad a través de los personajes rurales, urbanos, políticos, marginales, las industrias, la burocracia, la naturaleza, la guerra, la contaminación. Es decir, la realización de la enumeración como reiteración y denuncia de la aceleración moderna.

Del mismo modo, la *“Epopéya de las comidas de Chile”*, nos entrega una serie de interpretaciones posibles a partir de los diversos títulos con los que ha aparecido este extenso poema, permitiéndonos reconocer en los elementos nutricios la inversión de un sistema social en donde los protagonistas son personajes marginados.

Otra característica relevante de esta obra es la conexión temática que posee con autores de otras ramas del arte, como lo es la pintura. Es el caso del pintor flamenco Hieronymus Bosch- el Bosco-, quien en su obra *“El jardín de las delicias”* retrata el Infierno a través de desconcertantes sin sentidos, formas exageradas y

grotescas, del mismo modo que Pablo de Rokha enuncia a su epopeya como un Ensueño del Infierno, por medio de tremendistas descripciones nutricias ya sea para enfatizar el padecimiento por la ausencia o abundancia de los alimentos.

También son el análisis de los alimentos presentes en la *“Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile”*, su historia, desarrollo y transformación elementos que nos permite rectificar la tesis del sufrimiento latente en la poética de Pablo de Rokha. La conquista por la fuerza y el posterior sincretismo cultural ocurrido en nuestro territorio nacional, nos permite evidenciar el préstamo alimenticio entre dos culturas diferentes, nuevos alimentos y procedimientos nutricios erigirán la identidad nacional con un profundo arraigo, pero también originados a partir de la invisibilización de la cultura originaria. Es entonces, un arraigo que ha perdido paradójicamente, su origen. Las consecuencias negativas de esta fragilidad identitaria se evidencian en el asentamiento de una colonización nutricia por parte de otras culturas.

Finalmente, reconocer como esta idea de “identidad nacional” a partir de los alimentos y los personajes es eminentemente popular. En consecuencia, la clase dominante se censura y la historia es contada por los vencidos, los venidos a menos. Los personajes populares son erigidos como los elegidos para contarnos de sus alegrías y sus tristezas en donde el poeta cuenta sus hazañas y sus derrotas en la mesa y la vida.

Por lo anterior, se desprende el sufrimiento como un sentimiento global, compartido por todos y reflejado en la poesía de Pablo de Rokha como una necesidad de abordar las realidades de nuestro pueblo y construir a través de estructuras canónicas, otro relato. En la pericia de entregarnos una semblanza de nuestros personajes, Pablo de Rokha se vuelve universal, supera sus fronteras y conecta con otros artistas en la búsqueda del entendimiento acabado de su época y la esencia del ser humano.

7. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Adorno, Theodor. (1969). *Teoría Estética*. ARCHIVO CHILE. Web centro de estudios “Miguel Enríquez”, CEME.
- Araya Grandón, Juan Gabriel, & Donoso Aceituno, Arnaldo Enrique. (2015). *El imaginario de la comida en la poesía de Pablo de Rokha. Literatura y lingüística*, (32), 117-134. Recuperado en 08 de diciembre de 2015, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112015000200007&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0716-58112015000200007.
- . Araya Grandón, Juan Gabriel. (2013). *Pablo de Rokha: la energía la tierra*. (Apuntes de clase: Claves de la Lírica hispánica (código: 311144), Segundo Semestre. Chillán: Universidad del Biobío).
- Cruz, Francisco. (2007). *Lo grotesco en el jardín de las delicias* . Analecta: revista de humanidades, ISSN 0718-414X, N° 2. Pontificia universidad Católica de Valparaíso, Universidad de Viña del Mar.
- De Rokha, Pablo. (2014). Pablo de Rokha y la revista Multitud: Literatura, política, cartas y discursos. Santiago: Das Kapital Ediciones.
- _____. *Epopéyas de las comidas y las bebidas de Chile (Ensueño del Infierno)*. (2011). Chile: FCE.
- _____. *Idioma del Mundo*. (2010). Santiago: Das Kapital Ediciones.
- _____. *Los Gemidos*. Edición y prólogo de Naín Nómez. (2008). Santiago: LOM Ediciones.

- _____. *Escritura de Raimundo Contreras*. (2001). Santiago: Editorial Cuarto propio.
- _____. *U [poema]*. (2001). Santiago: LOM Ediciones.
- _____. *Obras inéditas*. (1999). Santiago: LOM Ediciones.
- _____. *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile: Canto del macho anciano*. (1998). Santiago: Editorial Universitaria.
- _____. *El amigo piedra*. (1990). *Autobiografía*. Santiago: Pehuén.
- Estébanez, Demetrio. (2002). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Ferrero, Mario. (1967). *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*. Santiago: Universitaria.
- Kayser, Wolfgang. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*: Buenos Aires: Nova.
- Larraín, Jorge. (2005) *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago: LOM Ediciones.
- Montecino, Sonia. (2005). *La olla deleitosa: cocinas mestizas de Chile*. Santiago: Catalonia.
- Nietzsche, Friedrich. (2009). *El Origen de la Tragedia*. Caseros: Gradifco.
- Sanzana, Isaac (2007). *Chilenidad y Encomio en "Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile" de Pablo de Rokha*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.

8. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Alcalde, Alfonso. (1972). *Comidas y Bebidas de Chile. Colección: Nosotros los chilenos*. Santiago: Editorial Nacional Quimantú.
- Bajtin, Mijail. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre. (2006). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Cruz de Amenábar, Isabel. (1995). *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago: Ediciones UC.
- Eyzaguirre Lyon, Hernán. (1989). *Sabor y saber de la cocina chilena*. Santiago: Andrés Bello.
- García Canclini, Néstor. (2005). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós