

# El ritmo del tiempo en la autobiografía de Pablo de Rokha



Gabriel Cortiñas

Instituto de Literatura Hispanoamericana-ILH, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Recibido: septiembre de 2024  
Aprobado: marzo de 2025

## Resumen

El propósito del siguiente artículo es analizar *El amigo piedra* (la autobiografía póstuma de Pablo de Rokha), de forma comparativa con otras zonas de su poesía, en tanto cifra de ciertas características propias del ritmo poético del autor; como es lo exuberante, aspecto que en su autobiografía se territorializa con énfasis a través del uso abusivo del tiempo verbal presente. Tanto el estado actual de los estudios rokhianos y la inestabilidad crítica que produce su obra (aspecto que también podemos rastrear en *El amigo piedra*), como el ritmo (desde la teoría meschoniquiana) y su vínculo con la creación poética americana serán los ejes transversales de este trabajo.

**PALABRAS CLAVE:** poesía, vanguardia, Pablo de Rokha, ritmo, autobiografía.

## The rhythm of time in Pablo de Rokha's autobiography

### Abstract

The purpose of the following article is to analyze *The Stone Friend* (the posthumous autobiography of Pablo de Rokha), in a comparative way with other areas of his poetry, as an example of certain characteristics of the author's poetic rhythm; such as exuberance, an aspect that in his autobiography is territorialized with emphasis through the abusive use of the present tense. Both the current state of Rokhian studies and the critical instability that his work produces (an aspect that we can also trace in *The Stone Friend*), as well as the rhythm (from the Meschoniquian theory) and its link with American poetic creation will be the transversal axes of this work.

**KEYWORDS:** poetry, avant-garde, Pablo de Rokha, rhythm, autobiography.

## O ritmo do tempo na autobiografía de Pablo de Rokha

### Resumo

O objetivo do artigo seguinte é analizar *O amigo de pedra* (autobiografía póstuma de Pablo de Rokha), de forma comparativa con outras áreas de sua poesía, como exemplo de certas características do ritmo poético do autor; como a exuberância, aspecto que em sua autobiografía é territorializado com ênfase pelo uso abusivo do presente. Tanto o estado atual dos estudos rokhianos e a instabilidade crítica que sua obra produz (aspecto que também podemos rastrear em *O amigo de pedra*), como o ritmo (da teoría meschoniquiana) e sua lixación com a creación poética americana serán os eixos transversais deste traballo.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesía, vanguardia, Pablo de Rokha, ritmo, autobiografía.

### La recepción

En 1990 se edita por primeira vez *El amigo piedra* de Pablo de Rokha, cuyo subtítulo reza “autobiografía”. Son escasas o nulas las repercusiones críticas y periodísticas, como sucedió con su obra poética. En 2019, la Editorial de la Biblioteca Nacional de Chile reedita el libro y se repite el silencio y olvido (aparente) que parecieran ser las constantes asociadas a la obra rokhiana. De Rokha no edita, al menos tal como lo conocemos hoy, sino que escribe y planea lo que otros editarán como *El amigo piedra*. Un proyecto que comenzó a escribir en la década del treinta y continuó con altibajos hasta finales de los años cuarenta, para abandonarlo posteriormente. Pablo de Rokha se suicida en 1968 y pasarán más de quince años para que al menos un libro suyo se edite o reedite en Chile y veintidós años después de su muerte, Naín Nómez, en colaboración con Mahfud Massis, quien pasó a máquina el manuscrito, y Lukó de Rokha (una de sus hijas), edita el libro en cuestión, que contiene el texto original encontrado, al que le adhiere un largo retrato de Lukó, a modo de postfacio, e incorpora unos pocos fragmentos que habían sido publicados en la emblemática revista *Multitud*.

Si bien la obra rokhiana se caracteriza por producir una inestabilidad crítica, uno de los pocos puntos de consenso es justamente su escasa recepción, valga la redundancia, crítica. Esto fue advertido por Nómez en sus trabajos de fines de los 70 y, sobre todo, en su tesis doctoral y posterior libro de 1988. Y con algún matiz, se mantiene también en la reciente tesis de José Miguel Curet. La diferencia es que Curet enfatiza que este silencio se da principalmente después de la década del 40 y se lo atribuye en parte a las conflictivas relaciones que el poeta trazó en esos años y hace la salvedad de que en los veinte y los treinta había sido de Rokha un personaje influyente en el campo literario chileno.<sup>1</sup> Tenemos entonces una obra copiosa de un poeta importante en el campo de la poesía chilena del siglo XX con escasísima recepción crítica y editorial. Algo que, para la dimensión de su obra y en tanto síntoma, llama la atención. Según Curet “esta inaccesibilidad [editorial] contribuye al mito de un hombre que cuestionó las demarcaciones de su contexto sociocultural, histórico y político de la misma forma

<sup>1</sup> En su libro *Vanguardia y Revolución en Pablo de Rokha*, Curet refuta la tesis según la cual la obra rokhiana había sufrido el silencio de la crítica desde un comienzo, ya que cita algunas reseñas positivas de la década del veinte (aunque no repare en la asimetría de poder que había entre los distintos reseñistas) y ubica al poeta de Licantén en el centro de la escena literaria chilena de los años 30. Pero afirmará que la “marginación de Pablo de Rokha del entramado de producción y distribución cultural” se dará en la década del 40 por conflictos y motivaciones dentro “de los movimientos de izquierda” (12). Y extrapolará, en parte, esta idea al firmar que “tanto la proyección como la recepción de su obra” estuvo forjada “a cuchilla y a balazos” (73), justificando la ausencia de eco crítico, en última instancia, por carácter del poeta y no únicamente por lo experimental de la obra (algo que menciona en su libro, siguiendo la línea de Nómez).

que desafió los límites de la creación poética y artística” (231). Pero, ¿qué se entiende por crítica y cuáles son los criterios para la recepción? ¿El género (crítica académica o periodismo)? ¿El tiempo (lo que tarda o no en editarse y re-editarse)? ¿Lo editorial? ¿La cantidad de ejemplares? ¿Qué entendemos por inestabilidad? ¿En qué sentido?

Tenemos, entonces, que desgranar esa escasa o nula recepción según tres posibles variables: la editorial, la periodística y la académica. La última suele ser siempre la que más demora, en ese caso podría no ser llamativo, en un principio, que los trabajos académicos hayan tardado más en aparecer. Los libros exclusivos sobre Pablo de Rokha son muy escasos hasta dos décadas después de su muerte, con excepción del libro de Nómez, y suelen hacer pie en lo anecdótico de su vida: *El poeta crucificado y la jauría* (1940) de Óscar Chávez, *El arte poética de Pablo de Rokha, ensayo que versa entre otros acápites sobre las afinidades de la poesía suramericana con Rabelais, Nietzsche y James Joyce* (1945) de Antonio de Undurraga, *Vida y obra de Pablo de Rokha* (1966) de Fernando Lamberg y *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía* (1967) de Mario Ferrero. Es cierto que no son estrictamente académicos –incluso la propia academia no era la misma a mediados que a fines de siglo XX–, pero al menos son exclusivos del autor y, se supone, su poética. Si los libros que debían hablar de su obra nos trajeron, en parte, su biografía, existe la posibilidad de que sea su autobiografía la que nos haya traído en primer plano el ritmo, algo tan central e inherente a su obra.

Sin embargo, tal como mencionábamos, la investigación académica, con todas sus transformaciones, quizá sea la menos indicativa del silencio crítico; y sean la periodística (de Rokha no era un desconocido y tenía relaciones en el ámbito literario) y la editorial (el poeta autoeditó casi todos sus libros, hasta sus antologías) las más ilustrativas de esta situación. Las dos tendencias no maliciosas que explican este silencio, si las extrapolamos, van de lo experimental de su obra (Nómez) hasta lo difícil de su personalidad (Curet). Luego, por supuesto, están las maliciosas que negarán su recepción por quitarle valor a la obra, en ese caso siguen la línea abierta por Hernán Díaz Arrieta (Alone), enemigo en vida de Pablo de Rokha.

De la primera tendencia podría decirse que eso se explica por sus obras más experimentales, sobre todo en la década del 20, pero que pierde sustento en sus libros de la década del 40, que bien podrían haber tenido una mejor recepción editorial y no la tuvieron, dado que el grado de experimentación con el lenguaje es menor y ganan en referencialidad. De la segunda, podría decirse que en los 20 aún no había explotado lo que Zerán denomina la “guerrilla literaria”<sup>2</sup> (esto abona la idea de Curet) pero también que toda rencilla prescribe, que las generaciones se suceden y que, por ende, el campo se renueva. Podríamos preguntarnos, si de Rokha muere en 1968: ¿por qué tuvieron que pasar 17 años para que se reedite un libro suyo? Los estudios rokhianos avanzaron hasta acá: su obra no tuvo la recepción crítica que podría haber tenido y sigue siendo un aspecto en sí a seguir profundizando.

De estas tres variables que mencionamos, el campo editorial es quizá la que muestra mayor vehemencia, la que llama más la atención. De Rokha muere en 1968 y recién se reedita un libro suyo en 1985 (*Sátira*) y después vendrá en 1994 *Los gemidos*. En las dos primeras décadas de este siglo, tanto la crítica académica –ahora sí tal como la concebimos hoy, a través de artículos y tesis– como las ediciones de sus libros han dado un salto significativo respecto a las últimas dos del siglo XX. No obstante sigue siendo marginal si se comparan ambas variables con poetas posteriores y hasta aún

2 En su libro *La guerrilla literaria*, Faride Zerán exhuma la sucesión de hechos y declaraciones, tanto públicas como privadas, que se dieron entre los tres grandes poetas varones de la poesía chilena del siglo XX: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Zerán reconstruye los juegos de alianzas y ataques a lo largo de varias décadas con la década del 30 como epicentro de lo que denominará, tal como reza el título, “La guerrilla”.

vivos. El libro de José Miguel Curet *Vanguardia y revolución en Pablo de Rokha* viene a actualizar este estado de situación que no sucedía desde *Pablo de Rokha, una escritura en movimiento* de Nain Nómez de 1988 y, si bien plantea algunas diferencias en su resultado, mantiene la forma panorámica o totalizadora de aproximarse a la obra y acepta las etapas planteadas por Nómez.<sup>3</sup> La publicación de la autobiografía de Pablo de Rokha –veintidós años después de su muerte– actualiza el silencio crítico, pero esta vez amplificado por la distancia.

### El ritmo

Una descripción contenidista, propia de una reseña periodística, diría que *El amigo piedra* está dividido en tres partes y cada una de ellas compuesta por textos breves con título. Diría también que la primera, abarca la genealogía de la familia de Rokha –desde sus abuelos hasta que abandona Licantén–; que la segunda describe desde que conoce a Luisa Anabalón Sanderson (futura Winnét de Rokha) hasta su matrimonio y la formación del *clan* de Rokha; y que la tercera despliega un mosaico de postales americanas, tanto políticas como culturales, producto de su viaje por el continente.<sup>4</sup> Pero entendemos que si esta publicación tiene un valor, no radica exclusivamente en lo que suele resaltarse en este género, como ser las rencillas literarias o datos históricos, sino que la propia materia (una vida) y género (autobiografía) dejan expuestos factores fundamentales del ritmo, el de *El amigo piedra*, y cómo éste se relaciona a su vez con otras zonas de su poesía.

En el prólogo de Nómez, como en los escasos comentarios con motivo de su primera publicación, surge la evidencia de que “el discurso de este libro tiene la misma *disposición* rokhiana de otras obras del poeta... [ya que] ...jamás Pablo de Rokha se hubiera perdonado a sí mismo escribir de una manera ajena a su centro o a su atmósfera” (en de Rokha, 2019: 23, cursivas nuestras). Y según Mendoza Prado:

[...] la aparición en escena de personajes que de seguro existieron perfectamente también podría ser invención literaria, y no por la vida de cada uno de ellos, sino por *la magia del lenguaje* que De Rokha logra en sus retratos. Eso hace, la mayoría de las veces, olvidar que el texto en verdad es una autobiografía. Se podría decir que el poeta quizás no pretendió “autobiografiarse”, sino construir una solvente *edificación* literaria. (11-12, cursivas nuestras).

Nómez dice “disposición” y Mendoza Prado “magia del lenguaje” y “edificación literaria”, ellos llegaron hasta ahí, y desde ese punto partimos. Donde ambos leen variantes de la organización del texto o una cualidad distintiva del mismo (¿subjética?), vía Meschonnic, pensamos una teoría del ritmo. La emergencia de un continuo, de un sujeto, deja en evidencia eso que de distinto tiene este texto y que por la época o el marco teórico elegido tanto Nómez como Mendoza Prado no advertirían: “Si el sentido es una actividad del sujeto, si el ritmo es una organización del sentido en el discurso, el ritmo es necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso. Una teoría del ritmo en el discurso es entonces una teoría

3 La segmentación en tres etapas de la obra poética rokhiana que propone Nómez sigue a la propuesta unos años antes por Mario Ferrero en 1967 (una primera vinculada al surrealismo, una segunda “social-dialéctica” y una tercera “epopéyica y realista”), aunque con diferencias respecto de los temas y sus significados. Un ejemplo de esto, es lo nacional-popular que aparece en la primera etapa y se enfatiza en la tercera.

4 En 1943, de Rokha preside el Sindicato Profesional de Escritores de Chile con Vicente Huidobro como tesorero y logra en 1944 gracias a su amigo y, por entonces, presidente de Chile, Juan Antonio Ríos, ser nombrado “Embajador Cultural de Chile en América”. Este cargo que no existía y que, en parte, fue creado para de Rokha; más allá de lo ostentoso del nombre, no constituía demasiado poder. Pero, en cambio, fue lo que le permitió comenzar, junto con Winétt de Rokha, un viaje que durará cinco años y lo llevará por diecinueve países del continente, periplo no exento de rarezas e inconvenientes. La tercera parte de *El amigo piedra* son escenas “vivas” de su paso por: Perú, Ecuador, México, Estados Unidos, Cuba, Guatemala, Costa Rica, Panamá, Venezuela, Colombia y Bolivia.

del sujeto en el lenguaje [...] El lenguaje es un elemento del sujeto, el elemento más subjetivo, del cual a su vez lo más subjetivo es el ritmo” (Meschonnic, 2022: 71).

Si exploramos el lugar estereotipado del género (auto) biográfico, lo primero que aparece es la idea de sucesión y, por ende, la necesidad de marcar o datar dicha sucesión de hechos-vida. Incluso en textos que *a priori* escapan al estereotipo del género, como *Una especie de memoria* (1983) de Fernando Alegría, no rehúsan alguna tenue cronología pero sucesión al fin. Según Michael Holroyd: “en la familia de la literatura, la biografía parecer ser el producto de un extraño acoplamiento entre la anticuada historia y la novela tradicional” y esto deviene en aquello que de “libresco” y no creativo tiene el género. Virginia Woolf afirmaba que “la biografía es una de las artes más restringidas. El novelista es libre. El biógrafo está atado” (Holroyd: 39).

De ahí que sorprenda la casi nula aparición de fechas en todo *El amigo piedra*, una vida de momentos, datados por la experiencia vital, lejos de los secos y estériles almanaques, incluso lejos de la historia en tanto que narración. Como se lee en el fragmento “El vendedor de cuadros y el forjador de mitos” que retrata los últimos años de la década del veinte –años por demás prolíficos– con una economía familiar siempre de emergencia y el matrimonio estrenado hacía no tantos años aunque ya contaba con seis descendientes: “Montamos los hogares del vagabundaje con sentido de eternidad y ambición de estabilizarnos, pues yo fabrico muebles, instalo los gallineros con dos patos, un gallo, tres gallinas, dos pavos y el perro de casa, pero no podemos, Señor, no podemos; el comercio de cuadros apenas da para la comida...” (224-225). Todo aparece, y se va desplegando, en un continuo presente. Así como lo hiciera en su libro *Sudamérica* (1927), cuyo efecto de lectura se equipara a la descripción de una especie de “aleph americano” por su veloz montaje, en *El amigo piedra* todo parece estar pasando a la vez, o prácticamente a la vez, porque son muy pocos los momentos en que los verbos se conjugan en tiempos pretéritos. En el comienzo, cuyo tono se asemeja al de *Pedro Páramo*, el tiempo es uno y expansivo, tanto en el nivel semántico como en el sintáctico. Esto que al principio pareciera estar únicamente al servicio de crear una atmósfera seca, pobre y típicamente pueblerina, acorde al lugar en el que nace y se cría Pablo de Rokha, será una constante, que lejos de abandonarse se profundiza al incorporar los gerundios, ensanchando así aún más ese particular presente que se expande o se infla como un globo aunque nunca explote. Según Meschonnic, “la primacía del ritmo plantea [...] ante todo una temporalidad, un tratamiento desigual del espacio y del tiempo. [...] Edouard Pichon demostró que “El tiempo está en el nivel más íntimo de nuestra existencia [...] es la diada esencial que define nuestra continuidad existencial. El espacio, por el contrario, aparece como una construcción empírica de nuestra mente” (1982: III, traducción nuestra). En el apartado titulado “Tragedia en blanco y negro” incluido en la tercera parte, que describe su estancia en Panamá durante su gira continental, de Rokha afirma:

Yo ignoro positivamente si Panamá está encima del Canal de Panamá, o adentro del Canal de Panamá, o debajo del Canal de Panamá, pero no ignoro que el Canal de Panamá la alimenta y la asesina, engrandeciéndola y emputeciéndola simultáneamente. En este ambiente de oro y de barro recibe la gran patada en la boca Orrego Puelma, el Orrego Puelma eterno, y se retuerce de dolor cuando Manuel Maples Arce, el mejor poeta de México, nos da el banquete en la Embajada. Caminando por debajo de los enormes panamás gigantes y rojos, sangrientamente, como culebras que se parasen en triángulo, conversamos con Octavio Méndez Pereira y entre la anécdota y la anécdota, relacionándola al gran intrigante de *Crepusculario*, insurgen aquellos versos horrendos que tan bien definen al malvado... (328-329, cursivas nuestras).

El sujeto que emerge en este fragmento citado logra, a partir de la concatenación de imágenes (situacionales, históricas, privadas) sin solución de continuidad, aludir a una historicidad.<sup>5</sup> Y es en el tiempo presente donde puede entrar en relación actual aquel “oro” y “barro” de la historia del pueblo panameño. Esta forma de concebir el tiempo que no llamaría la atención en un poema, se destaca en un libro cuyo subtítulo es “autobiografía”.

Según Sylvia Molloy, las autobiografías son “textos que pretenden realizar lo imposible, esto es, narrar ‘la historia’ de una primera persona que sólo existe en el presente de su enunciación” (11). No será entonces la ausencia de fechas precisas o años en *El amigo piedra* un resultado sino, por el contrario, parte necesaria de la táctica para hinchar ese presente que en términos biográficos podría denominarse *presente histórico*, si apareciera sólo para resaltar un momento entre otros, aunque acá no se use para destacar sino para abarcarlo todo, en simultáneo, ya que no hay sucesión; casi como la vida de un dios: “A los cien años cumplidos emigro de Licantén llorando y queda un bramido de montañas.” (de Rokha, 2019: 72). Lejos entonces del clásico *presente histórico*, podría leerse que de Rokha lleva al extremo ese “imposible”, según Molloy propio del género, a través de un *presente histórico hinchado*, más ligado al instante como unidad de tiempo poética. O sea, aquello que lo distanciaría del género (autobiografía) no sería más que el *sentido del ritmo*. Pero, ¿cuáles son, entonces, esos rasgos que llevan a afirmar: aquí antes que “autobiografía” hay poema, hay ritmo rokhiano? Y antes aún, ¿qué entendemos por ritmo?

## Volvamos a la obra

Inflar viene de hincharse, ese soplar –¿respirar?– hacia adentro según la etimología del término, es una de las características más visibles y constantes de la obra rokhiana, a pesar de sus diferentes estadios, su voz no parece contenerse incluso en aquellos moldes formales autoimpuestos por el mismo de Rokha. Tanto en *Los gemidos* (1922), en *Suramérica* (1927), en *Carta magna de América* (1948) como *Acero de invierno* (1961), para hacer un recorrido saltado a lo largo de su obra, aparece un exceso o hinchazón; algo que de tan grande se termina imponiendo con la firme lentitud con la que avanza la lava de un volcán sobre la superficie inmediata. En *Los gemidos*, el exceso está –además del tono– en la cantidad: un primer libro con más de trescientas páginas de poemas en prosa. En *Suramérica*, por contraste, es una prosa continua que no supera las doce páginas pero cuya ausencia total de signos de puntuación permite la acelerada concatenación de imágenes y declaraciones, dejando expuesta una sintaxis manantial que emerge desde el fondo de un aparente desierto, ya que el campo semántico es de baja referencialidad. Si *Los gemidos* es una constelación, *Suramérica* es un agujero negro. De Rokha fue un gran cultor del verso por demás largo, al punto de hacerlo explotar; pero en sus otros libros antes mencionados será el tono excesivamente elevado y arrasador aquello que se hinche, y desborde en mayor medida.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Para evitar el dualismo cartesiano que tanto combate, Meschonnic propondrá, en su *Critique du rythme* (1982), lo empírico como aquello que verdaderamente desbarata el dualismo y permite asumir al ritmo como algo vital y por ende situado: “La teoría del ritmo es política. El empirismo, no el monismo, es lo que se opone aquí al dualismo del signo. El ritmo desborda la partitura del signo. Es lo empírico en su historicidad, irreductible al todo en dos. En el ámbito empírico donde está el lenguaje, me sitúo yo, lo múltiple, lo infinito” (73, traducción nuestra).

<sup>6</sup> El verso como unidad de medida en la obra de Pablo de Rokha merece un comentario aparte, ya que su primer libro está compuesto por poemas en prosa –son sólo unos pocos los que dispone en verso, siendo estos versos cortos y algunos medidos–; y será la década del 20 cuando explore en *U* (1926) y *Satanás* (1927) para explotarlo en *Suramérica* (1927) e incorporar una pauta rítmica más allá del verso en sentido clásico en *Escritura de Raimundo Contreras* (1929). Luego, el desarrollo de su obra posterior tendrá siempre versos extremadamente largos, que en ocasiones se tornarán a los ojos de quien lee “pequeños bloques” o “párrafos”. Si el verso también puede “medirse” por la respiración –siguiendo una línea sucesoria que va de Whitman a Olson desembocando en Ginsberg–, podríamos pensar que para el poeta chileno la “medida”, luego de esa etapa que mencionábamos, son las bocanadas.

Podrá tematizar desde la ancianidad hasta la situación aún colonial del continente en un siempre excesivo, elevado y desaforado tono:

Sentado a la sombra inmortal de un sepulcro,  
o *enarbolando* el gran anillo matrimonial herido  
a la manera de palomas que se deshojan como congojas,  
*escarbo* los últimos atardeceres.

Como quien *arroja* un libro de botellas tristes a la Mar-Océano  
o una enorme piedra de humo *echando* sin embargo espanto a los acantilados de la historia  
o acaso un pájaro muerto que gotea llanto,  
*voy lanzando* los peñascos inexorables del pretérito contra la muralla negra.

Y como ya todo *es* inútil,  
como los candados del infinito *crujen* en goznes mohosos,  
su actitud *llena* la tierra de lamentos.  
*Escucho* el regimiento de esqueletos del gran crepúsculo,  
del gran crepúsculo cardíaco o demoníaco, maniaco de los enfurecidos ancianos  
(2008: 305, cursivas nuestras).

Oro y piojos a la manera de un funeral de adentro de la majestad de los pueblos  
*surgiendo*, salitre y piojos, petróleo y piojos, diamantes y piojos, hierro y piojos,  
carne y piojos, trigo y piojos, yodo y piojos, vino y piojos, carbón y piojos, plata y  
piojos, aves y piojos, frutas y piojos, azúcar, caucho, canela y piojos, ríos y piojos,  
mares y piojos, lagos y piojos, montañas y piojos en la fiera, en el pez, en la bestia  
de labranza y en el hombre, piojos *andando* por los sobacos y por los espinazos  
sudados del Continente, que *es* un buey

*comiéndose* una piedra,  
(2008: 361, cursivas nuestras)

## Su ritmo ahí, (también) en América

Como acabamos de ver, tanto en el sujeto rokhiano de *El amigo piedra* como el de sus poemas habitan el tiempo de forma similar: “En la teoría del ritmo que Benveniste hizo posible, el discurso no es el empleo de los signos, sino la actividad de los sujetos en y contra una historia, una cultura, una lengua” (Meschonnic, 2022: 70). Al transmitir ritmos, las obras literarias emiten formas subjetivas dinámicas. Nos referimos al sujeto poético (un sistema único de valores infundidos en el ritmo) y no al sujeto lingüístico (forma vacía que apela a una categoría universal).

En de Rokha, la dimensión temporal es la misma tanto en su autobiografía como en sus poemas. En 1939 en una entrevista en el diario *La Nación* de Chile, le preguntan por su concepción de poesía; y de Rokha responde: “es la expresión verbal definitiva del instante que tiende a desbordar las categorías de espacio-tiempo” (2023: 75). Entonces, aquello que componía aporía para el género biográfico –ese “narrar lo imposible” del que hablaba Molloy– es parte constitutiva del poema. Esa imposibilidad temporal sería condición del poema, cuya unidad de tiempo está más ligada al instante. Si hay simultaneidad, hay competencia, rivalidad; porque algo está *con* y *sobre* otra cosa a la vez, ya sea una acción, una sensación, un deseo, etc.; y esta característica de su obra se actualiza rítmicamente a través de la rapidez –como es el caso de *Suramérica* que reenvía del otro lado de la cordillera a la velocísima visión borgeana de “El aleph” (1945)– o de la pesada y paciente convivencia simultánea que significa la esperanza propia del desierto mesoamericano de *Pedro Páramo* (1955): “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las

parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.” (Rulfo: 58). En este punto de su obra y del siglo XX, de Rokha abre un diálogo más allá de Chile y más acá de América; aunque con distintas resoluciones genéricas (poesía, autobiografía, cuento, novela) y, por ende, engarces también distintos en el sistema literario americano. Engarces que exceden dos aspectos: las filiaciones personales del propio poeta y su vínculo con las vanguardias.

Incluso cuando de Rokha utilice una proyección a la tercera persona, como en el caso de *Escritura de Raimundo Contreras* (1929), la semejanza del espacio-tiempo entre *El amigo piedra* y los poemas es evidente:

*entra pisando niebla tocando tambores de piel de fantasma sonando y tronando enriqueciendo lo imaginario con aquella tal hechura de castaño nublado cargado de pólvora y sol Raimundo apenas le cuelga el poema mismamente que la enfermedad a los terrenos arrastra la creencia muerta rodeando a una escuadra de velámenes americanos y el dios podrido del triste le envuelve en humaredas de difuntos ese tremendo traje de laureles derrotados*

(de Rokha, 2008: 39, cursivas nuestras)

Juan de Dios Chaparro, el borracho, amarrado a Juan de Dios Pizarro, el borracho, admirando a Don Juan de Dios Alvarado, *va encontrándose y estrellándose y azotándose* contra la muralla infinita: escucho a mi padre con un grande espanto, al carretero de las carretas costeñas...

(de Rokha, 2019: 85, cursivas nuestras)

Por supuesto que esta similitud que mencionamos queda, en el caso de *Escritura de Raimundo Contreras*, inmersa en un texto que culmina en un período de experimentación radical y, por ende, tiene además del tono elevado y epítetos propios de la epopeya, una disposición gráfica: rehúsa como en *Suramérica* la puntuación aunque incorpora espacios en blanco como, por oposición, *signos de respiración*. Este ritmo que fluye lejos de la repetición, los patrones y las categorías formales ya había sido pensado por Benveniste cuando reestablece el sentido pre-platónico del término ritmo, liberándolo así del signo y caracterizándolo como un flujo, algo en movimiento. Y Meschonnic nos recuerda que “el ritmo de un texto hace que el tiempo de ese texto sea una forma-significado que se convierte en la forma-significado del tiempo para el lector. En el ritmo no hay sucesión de elementos en el tiempo, como en la métrica. Hay una conexión” (1982: 715, traducción nuestra). Antes que cronología, hay tiempo significando, conectando. La unidad temporal de *El amigo piedra* (1990) parece remitirse al final de *Escritura de Raimundo Contreras* (1929) cuando alcancemos a leer: “Raimundo Contreras está vivo y está muerto contemplándose *en ese presente infinito* o solo llorando” (1999: 91).

Desde la crítica, el vínculo con América o lo americano o latinoamericano aparece en de Rokha relacionado, aunque más que relacionado: mencionado; por un lado, con las vanguardias –recordando que su primer texto importante, *Los gemidos*, es de 1922 como *Trilce* de César Vallejo, *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce, *Os condenados* de Oswald de Andrade, *20 poemas para leer en el tranvía* de Oliverio Girondo, entre otros, y mencionando algunos puntos en común con Vallejo y cierta zona que podríamos etiquetar como poesía/política/identidad–, pero sin ahondar respecto de cuál sería el tipo de relación que obras como estas tendrían. Por otro, el vínculo con lo americano aparece en la crítica por su activismo político (la temática de una parte de sus obras, su vocación continental reflejada en su viaje y conexiones político-culturales y algunas pocas antologías en las que el autor es incluido). Si, en términos generales, los estudios rokhianos van de lo anecdótico al intento de totalidad entre obra y vida

(de Nómez a Curet), dejando una vacancia respecto de la estética misma rokhiana; en lo que refiere a lo americano sucede algo similar.

Con apenas treinta y tres años y varios libros publicados, en plena etapa de experimentación, de Rokha acuñará, en *Ecuación, canto de la fórmula estética* (1927), una concepción de ritmo que permite pensar la combustión, lo trágico y la colisión como pautas de movimiento a actualizar, con variaciones, a lo largo de su obra: “¿un ritmo índice adentro de la libertad numérica del arte?, incendiad el poema, degollad el poema, el porvenir del canto, su destino innumerable y único exige que giren todos los elementos épicos alrededor de su eje astronómico [...] arte, lo dinámico, trágico e inmóvil.” (2008: 146-147). Si retomamos *El amigo piedra*, es evidente que al analizar el ritmo, sea esta superposición de verbos en presente que mencionamos y, a la vez, *hinchados o inflados* aún más por el gerundio, lo que se singularice. No porque no haya sido utilizada a lo largo de su obra sino porque dado el género al que apela (autobiografía) el funcionamiento de los tiempos verbales cumple una función protagónica en lo que hace a la organización rítmica.

Una vida escrita lejos de los almanaques, de la cronología, de lo mensurable pero situada en la sincronía, en lo inconmensurable. La combustión, una acción cuyo resultado es el desprendimiento de energía, y por qué no pensar: sentidos. La combustión no deja posibilidad de revertir el proceso, como el sentido en la teoría del ritmo meschonniquiana, es irreversible y único. Algo puede volver a arder, sí, a ritmar, sí, pero nunca desde ni hacia el mismo lugar ni estado, ya que no hay un sentido unívoco. Las circunstancias en las que edita *El amigo piedra*, como mencionamos al comienzo, corresponden ya al azar y al destino de las obras; pero nunca más extremo el gesto vital de hacer del presente el único tiempo posible y total.

Si hay un ritmo propio de la obra rokhiana, podemos encontrar en cada una de ellas una re-configuración o actualización de aquellos aspectos que conforman el ritmo que las singulariza. Solo a modo de analogía, ya que el ritmo poético no es homologable al campo de la música, el término “timbre” suele utilizarse en la teoría musical como sinónimo de aquella cualidad por la que podemos distinguir dos sonidos de igual frecuencia e intensidad emitidos por dos focos sonoros diferentes, lo que confirma la impureza de todo sonido y, por ende, su dependencia del espectro. Según el Diccionario Enciclopédico de la Música, el timbre es la:

calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura. *El timbre es lo que distingue el sonido de un violín del de una flauta, incluso tocando la misma nota.* [...] el timbre varía dependiendo de la ejecución de los intérpretes: por ejemplo, la cuerda abierta de un violín tiene una calidad sonora distinta de la misma nota pisada en otra cuerda; asimismo, pulsar la cuerda o pasar el arco cerca del puente también modifica el timbre del instrumento. [...] En ocasiones el término es sinónimo de “color” instrumental o vocal.” (1510, cursivas nuestras).

En suma, si “un ritmo es un sentido si es un paso del sujeto, la producción de una forma –disposición, configuración, organización– del sujeto, que es la producción de una forma-sujeto para todo sujeto” (Meschonnic, 2022: 92), este *presente (histórico) hinchado* a través del gerundio, que recorre toda su obra, en *El amigo piedra*, por su género, lejos de quedar en un segundo plano, como un elemento más de la disposición rítmica, deviene timbre, siguiendo la analogía. O sea, deviene identidad, color, de un ritmo (¿americano?) y traza un arco directo al gran yacimiento rítmico (aún sin explorar) de sus obras de finales de la década del 20.

## Bibliografía

---

- » Chávez, Ó. (1940). *El poeta crucificado y la jauría*. Dirección General de Prisiones impresiones.
- » Curet, J. M. (2022). *Vanguardia y revolución en Pablo de Rokha*. Tácitas.
- » de Rokha, P. (2019). *El amigo piedra*. Biblioteca Nacional.
- » de Rokha, P. (1999). *Escritura de Raimundo Contreras*. Cuarto Propio.
- » de Rokha, P. (2008). *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile* (Comp.). Casa de las Américas.
- » de Rokha, P. (2023). *Entrevista al hombre de piedra*. Pablo de Rokha: “Alone es un figurín de la filarmónica de siúticos”. *Moisés*. Multitud/ Oso de agua.
- » de Undurraga, A. (1945). *El arte poética de Pablo de Rokha*. Nascimento.
- » Ferrero, M. (1967). *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*. Ed. Universitaria/ Sociedad de Escritores de Chile.
- » Holroyd, M. (2011). *Autobiografías. Cómo se escribe una vida*. La Bestia Equilátera, pp. 95-106.
- » Holroyd, M. (2011). *¿Qué justifica la biografía? Cómo se escribe una vida*. La Bestia Equilátera, pp. 39-52.
- » Lamberg, F. (1966). *Vida y obra de Pablo de Rokha*. Zig Zag.
- » Latham, A. (2010). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- » Mendoza Prado, M. (1989). *Amigo piedra, toro herido*. *Apsi*, núm. 299, pp. 11-12.
- » Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse Verdier.
- » Meschonnic, H. (2022). *La poética como crítica del sentido*. Mármol-Izquierdo.
- » Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica.
- » Nómez, N. (1988). *Pablo de Rokha: una escritura en movimiento*. Documentas.
- » Zerán, F. (2005). *La guerrilla literaria*. Fondo de Cultura Económica.