

## XXXV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - abril de 2023

### Ritmo y combustión de vida en la autobiografía de Pablo de Rokha

Gabriel Cortiñas (ILH-UBA)

\*\*\*

En 1990 se edita por primera vez *El amigo piedra* de Pablo de Rokha, cuyo subtítulo reza “autobiografía”. Como sucedió con su obra poética, son escasas o nulas las repercusiones críticas y periodísticas. 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 doce 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*.

Una descripción contenidista, propia de una reseña periodística, diría que el libro 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. 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.

Tanto 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, p. 23, 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, podríamos pensar 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 que manejaban tanto Nómez como Mendoza Prado no logran advertir: “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 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 autobiográfico, lo primero que aparece es la idea de sucesión y, por ende, la necesidad de marcar o datar dicha sucesión de hechos-vida. De ahí que sorprenda la casi nula aparición de fechas en todo el libro, una vida de momentos, datados por la experiencia vital, lejos de los secos y estériles almanaques, incluso lejos de la historia en tanto 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... (de Rokha, 2019: 224-225)

Así como lo hiciera en su libro *Suramérica* (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:

A la entrada, las tinajas de vichuquén *dan* posada a los chunchos nocturnos.

Porque la telaraña departamental bajo las montañas *anida* en casas y almas, y la figura hidrográfica del eco *hundiendo*, muerto, la personalidad de los viñedos, *lanza* al estero al infinito.

Así, el horror de ser vichuquenino *levanta* su enigma frutal hacia abajo, como *rugiendo* entre los años.

El influjo del pasado *va* a Iloca y de Licanténa Llico, a Hualañé o a Lora, *desparramando* soledad, sueño de pueblos, ansiedad y bajo el corredor ancho de los solares, el vecino *come* aceitunas con sopaipillas, entre trago y trago. *Están* medio a medio del sueño, contentos de los pardos tejados y el dictamen de la feligrasía tan atea como piadosa. Pues Vichuquén no *es* un pueblo, *es* un nido de fuego tibio, en el cual *toman* otrora el alcohol de los finados los difuntos vichuqueninos, que *son* fantasmas gordos o flacos, en la distancia geográfica del pretérito, lleno de huevos de polvo y tahúres o políticos absolutamente fantásticos.

[...]

Un ratón colosal *roe* todo el tiempo del pueblo y los periódicos amarillos *están* desteñidos de infinito inmortal como los sepulcros.

[...]

Pero los hambrientos de la Villa, le *dan* aquella realidad tremenda, por ejemplo, de un ataúd lleno de piojos.

[...]

Y *hay* un cepo gigante en la imaginación del vecindario, adentro del calabozo policial, en donde se oyen azotes y gemidos como *arrastrándose* de la noche ensangrentada. (Ibid. 2019: 27,29 y 30, cursivas nuestras).

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. Veamos este ejemplo de la tercera parte cuando escribe “Panamá”:

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 horribles que tan bien *definen* al malvado... (Ibid. 2019: 328 y 329, cursivas nuestras).

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” (2001: 11). No será entonces la ausencia de fechas precisas o años 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.” (Ibid. 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?

\*\*\*

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. “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” (2022, p. 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, por ende, lo 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, 2009: 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.

\*\*\*

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). Es evidente que al analizar el ritmo, sea esta superposición de verbos en presente 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 la 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.

En suma, 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, o sea, identidad, de un ritmo.

### **Bibliografía citada:**

- de Rokha, Pablo, *El amigo piedra*, Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2019.
- de Rokha, Pablo, *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile* (Carlos Droguett ed.), La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- Mendoza Prado, Marcelo, “Amigo piedra, toro herido” en *Apsi* n° 299 (abr. 10, 1989), pp. 11-12.
- Meschonnic, Henri, *La poética como crítica del sentido*, trad. Hugo Savino, Buenos Aires: Mármol-Izquierdo, 2022.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Ciudad de México: FCE, 2001.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Santiago de Chile: RM, 2005.