

## **XXXVI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana**

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - julio de 2024

### **Ritmo y mito en la poesía de Pablo de Rokha**

El corpus, o territorio, rokhiano que va de 1927 a 1929 se compone de seis libros, cuatro de poemas y dos ensayos de estética. Estoy hablando de *U, Satanás, Suramérica y Heroísmo sin alegría* de 1927 y *Ecuación y ERC* de 1929. Son los años más prolíficos de un autor por demás prolífico. Estos dos años son el punto más alto de experimentación, y están dentro del período de las vanguardias históricas latinoamericanas. Ahí hay un yacimiento rítmico todavía inexplorado por la crítica y en estrecho e “impensado” vínculo con aquella “sensibilidad americana” de la que hablara Vallejo. Más allá de que jamás lo nombre, en su artículo también de 1927, el poeta peruano dice: “la autoctonía no consiste en decir que se es autóctomo, sino en serlo efectivamente, aun cuando no se diga” (117). ¿Cómo logrará entonces Pablo de Rokha esa autoctonía experimental, que luego será una constante en su obra hasta su autobiografía póstuma? Bajo el mallado de la exuberancia y la desmesura, tanto la multiplicidad de imágenes como el modo en que emerge el factor temporal serán las características más importantes de su ritmo, que a su vez, está inherentemente ligado a cierta concepción mítica.

Voy a hablar del ritmo rokhiano y su relación con el mito, o mejor dicho, voy a hablar del papel que ocupa ciertas características del mito en la maquinaria rítmica de Pablo de Rokha. Pero antes debería aclarar desde qué perspectiva teórica estoy asumiendo el ritmo. Aunque antes de eso también, preferiría citar un fragmento, porque mejor presentar la prueba, un fragmento de su libro *Escritura de Raimundo Contreras* que funciona como punto de llegada o anclaje de todo un proceso de experimentación que se había iniciado con *Los gemidos* en 1922.

Pero antes, incluso, quisiera hacer un paréntesis. El exceso, la exuberancia, es una característica central en la obra rokhiana. Si pensamos en su primer libro importante, *Los gemidos*, vemos un volumen de 300 páginas en el que aún de una forma poco orgánica se ensayan un puñado de

poemas en verso, por lo general medido, con una gran cantidad de poemas en prosa en los que rompen y desbordan los cánones de la época. En *Los gemidos* se advierte la certeza de que hay algo que romper, algo que crear, pero sólo puede darle espacio a esa búsqueda cuando deja de lado el verso. Esto también se verá en un libro perdido, *Cosmogonía*, que escribe entre 1925 y 1927 y sólo publica algunos poemas en antologías. Ahí es clara la irregularidad, ya que algunos poemas parecieran haber sido escritos a fines del siglo XIX y otros a fines de la década del veinte. De Rokha estaba probando y estos dos primeros libros de lo que para la crítica será el comienzo de su “etapa vanguardista” no logran tener una forma orgánica. Cierro el paréntesis y vuelvo a la cita de *ERC* de 1929:

*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

(1999, 39, cursivas nuestras)

¿Cómo se configura el sujeto poético en este libro? Quien lee *ERC* sabe que Raimundo es campesino cósmico, poeta y héroe a la vez; sabe que todo el libro no está en verso pero tampoco podría afirmar que esté en prosa; sabe que las imágenes van y vienen desde lo mundano (como “la Rosita con los calzones llenos de pecados” 112) a lo metafísico; sabe que no hay solución de continuidad entre ellas sino alusión a una historicidad, quien lee sabe que la temporalidad que atraviesa el texto, como en casi toda la obra rokhiana, no es cronológica ni occidental; en definitiva, sabe que el flujo que se genera entre las imágenes y la experiencia del tiempo tienen la forma de un río que serpentea.

Voy a citar a Henri Meschonnic cuando dice: “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 [...] 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” (70-71). 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).

La cualidad principal de su ritmo poético, dijimos, es la desmesura y ésta se actualiza en el factor temporal a través de la utilización del tiempo verbal presente como factor predominante. Incluso, de Rokha expande al extremo el presente con el uso y abuso del gerundio, ya sea en su función verbal como en la adverbial. Esto queda en evidencia en su autobiografía póstuma *El amigo piedra*. Esta desmesura de la obra rokhiana, que la crítica denominó tremendismo, aparece tanto en el factor temporal como en el uso de imágenes, ya sean por su contenido semántico como por su abrumadora cantidad.

La escasa bibliografía crítica sobre la obra rokhiana se limitó a leer este período como “surrealista”, por la concatenación intuitiva de imágenes, en alta rotación, que presenta, por ejemplo, su libro *Suramérica*, aunque ya estaba esto presente en *Satanás* y que al llegar a *ERC – mundo campesino mediante e incorporado–*, la crítica rokhiana añadió “surrealismo nacionalista”. Incluso, enfatizando la aparente falta de sentido o unidad de dicha sucesión de imágenes. Boris Groys nos recuerda que “no se puede capturar la identidad interna de un modelo a través de sus rasgos externos” y que “para Kracauer, toda fotografía es apenas un inventario general de fragmentos o detalles diversos sin unidad interior. Esa unidad puede surgir únicamente en el plano del sentido, el significado, la significación, y sin embargo el sentido y la significación no son pasibles, por definición, de ser fotografiados” (2023, 24). Por ende, en la obra rokhiana de estos años centrales de 1927 a 1929, lo que hay es la invención de un nuevo ritmo que se compone de una experimentación radical aunque no por eso abandona el pensamiento comunal, lo autóctono, que lo lleva tejer lazos impensados, por ejemplo, con el modernismo brasileño.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La autoctonía (que en ocasiones desemboca en cierta idea de nación o comunidad), la experimentación formal, y la toma de posición histórico-política conviven en el modo en que ambos conciben al quehacer artístico.

Como mencionamos, en los libros previos a 1927, de Rokha ensaya, intuye que es en el abandono del verso donde puede encontrar un nuevo ritmo. Pero no lo sistematiza. En su libro *U*, el primero que publica en 1927 hay un punto intermedio. Podríamos decir que este volumen se diferencia sustancialmente de *Los gemidos* y *Cosmogonía* porque supera el libro como antología de poemas. Ya en *Satanás* evoluciona un paso al titularlo con un nombre propio y *Suramérica* es el agujero negro donde todo se funde para terminar de construir los aspectos generales de ese ritmo que pondrá al servicio de un sujeto varón, campesino, chileno y darán pie a *ERC*.

Quizá pensando en la ascendencia del propio Whitman, en la búsqueda de un pie respiratorio, podríamos decir que de Rokha deja el verso para encontrar su propio verso, o sea, su ritmo, su campo de gravedad. Toda la obra rokhiana posterior a este punto de inflexión que mencionamos estará marcada por este ritmo, ya sea en verso de larguísimo aliento o en un verso en forma de casi de multitud.

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). El ritmo de un poema, pareciera decirnos de Rokha, tiene combustión, transformación, movimiento, oposición y por definición, ese ritmo es indicio, índice dirá en su ensayo, que señala, que indica una revelación. Una forma de conocimiento más cerca de la intuición y lejos del discurso y será una particular configuración del sujeto en el lenguaje lo que la hace posible.

Voy a citar a Ticio Escobar cuando dice que: “en plena confusión de sombras y de reflejos, el mito hace aparecer de contrabando fuerzas oscuras no previstas en su trama; quizá desconocidos actores esenciales o sucesos y parlamentos que ocurren en otro lado. Lo que la revelación del mito pierde en claridad gana en vigor y vehemencia, en la generosidad del exceso. El enrevesado

andar mítico recupera el terreno perdido a través del atajo de los rodeos poéticos. Los mecanismos de conocimiento del mito comienzan a funcionar allí donde terminan los del discurso” (337).

Volvamos al ritmo. Aunque presente algunas variantes según qué libro, el tiempo como elemento verbal del poema derrama en presente a través de la tónica de los gerundios rokhianos. El rugido de los gerundios instala una atmósfera temporal que está más vinculada a la temporalidad mítica, no cronológica, cíclica. Y esto a su vez, entra en tensión, generando disonancia, con la multiplicidad de las imágenes.

La obra rokhiana se caracteriza por la reproducción aberrante de imágenes, sin que estas tengan, como ya dijimos una clara solución de continuidad, en su apariencia, aunque lejos del azar vanguardista. Voy a citar a Stockhausen cuando dice en un su texto “Estructura y experiencia del tiempo” que al ser “más grande la densidad de alteraciones inesperadas, más tiempo necesitamos para asimilar eventos, y por lo tanto tenemos menos tiempo para reflexionar, lo cual resalta en que el tiempo “pasa” más rápido; cuando más baja es la densidad efectiva de alteración, los sentidos necesitan menos tiempo para reaccionar y así se producen intervalos más grandes en los que experimentamos el paso del tiempo entre los procesos, de modo que el tiempo pasa más lentamente”.

Este ritmito rokhiano es un río, pero a diferencia del whitmaniano que es un río que sube, en de Rokha es un río bajando, con más o con menos velocidad, pero bajando, más en espiral algunas veces, como sucede en *Suramérica* o en *Satanás*, o más en forma de serpiente en otras, como en *ERC*.

Está presente el mito como efecto, en tanto poder mitificador vivificante de aquella historia que es presente y no de la mistificación propagandística de un relato, sigo en estas distintas formas de concebir al mito a Escobar. Y también está presente el mito en tanto estructura de relato, como dijimos, en su temporalidad. El mito suele tener una forma temporal que está más allá de la historia en términos no cronológicos y de Rokha utiliza de forma excesiva el tiempo presente. El mito está todo el tiempo ocurriendo en la comunidad. El mito es una forma de imaginar una

comunidad. Estos factores aparecen propios de su ritmo distancian a la producción rokhiana de los años 20 de la poesía chilena del momento y abre una pregunta respecto de sus impensados vínculos continentales.

Si escuchamos la lectura del poema "[Demonio a caballo](#)" que hace de Rokha el 27 de Noviembre de 1944 en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, es un poema de su etapa madura, se puede escuchar por YouTube, percibimos la clave rítmica rokhiana que atraviesa toda su obra. Pero si después de escuchar ese poema, vamos a su *Los gemidos* de 1922 sólo percibiremos destellos de lo que será ese particular ritmo rokhiano. Es a partir de 1927 donde coagulará ese sonido que luego será inconfundible.

### **Bibliografía citada**

- de Rokha, Pablo. (2019). *El amigo piedra*. Santiago de Chile, Ediciones Biblioteca Nacional.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile*. (Comp.). Carlos Droguett. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Escobar, Ticio. (2021). "La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo", en *Contestaciones. Arte y política desde América Latina*, Bs. As., CLACSO, Pp. 259-340.
- Groys, Boris. (2023). *Devenir obra de arte*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Meschonnic, Henri. (2022). *La poética como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires, Mármol-Izquierdo.
- Stockhausen, Karlheinz. *Estructura y Experiencia del Tiempo*. Trad. Ignacio Baca Lobera. Consultado el 23/12/2024:  
<https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/Stockhausen%20Estructura%20y%20experiencia.pdf>
- Vallejo, César. *Una experiencia del mundo*, Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2015.

