

DOSSIER

Ernesto Cardenal

UN SISMÓGRAFO PARA EL CONTINENTE: PABLO DE ROKHA Y EL RITMO AMERICANO

A SEISMOGRAPH FOR THE CONTINENT: PABLO
DE ROKHA AND THE AMERICAN RHYTHM

Gabriel Cortiñas

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes

Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. En la actualidad se encuentra haciendo un doctorado, en la misma institución, sobre la obra de Pablo de Rokha. Docente de Poesía Universal I de la Universidad Nacional de las Artes. Publicó los siguientes libros: La recidiva (2019), Cuaderno del poema (2017) y Pujato (2013) entre otros. Es coeditor de la revista literaria Rapallo.

Contacto: gabriel_ignacio_c@hotmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Poesía latinoamericana**Pablo de Rokha**Sudamérica**Vanguardia**Pablo Neruda*

En 1927 aparece Suramérica de Pablo de Rokha. De vanguardia, autoeditado e inmerso en la copiosa obra de su autor, este poema quedará relegado y será poco leído y abordado tanto por la crítica como por la poesía chilena y latinoamericana. Tras esta etapa experimentación formal, de Rokha construirá, sin demasiado éxito, una figura pública de poeta (americano) con mayor anclaje en sus intervenciones periodísticas, en el gesto y en lo referencial de sus obras de las décadas siguientes. Este proceso se dará siempre por oposición con y emulación de la figura de Pablo Neruda, quien sí logrará la ansiada etiqueta de poeta de América. Dicha contienda de figuras retomaba, políticamente, la ya esgrimida por Rubén Darío y Enrique Rodó sobre la voz del continente y se saldaría en este caso, literariamente, en la producción poética de cada chileno. El siguiente trabajo se propone volver a Suramérica y analizar no sólo su importancia en la polémica por “el poeta de América” sino el vínculo existente que dicho desatendido poema evidencia entre la obra de Pablo de Rokha y lo americano, ya no desde una perspectiva referencial o declamativa sino asumiendo la lengua/poema como una totalidad pasible de volverse “americana”.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Latin American poetry**Pablo de Rokha**Sudamérica**Avant-garde**Pablo Neruda*

In 1927 Suramérica by Pablo de Rokha appears. Avant-garde, self-published and immersed in the copious work of its author, this poem will be relegated and will be little read and studied both by critics and by Chilean and Latin American poetry. After this stage of formal experimentation, de Rokha will build, without much success, a public persona of an (American) poet with greater anchorage in his journalistic interventions, in the gesture and in the reference of his works in the following decades. This process will always take place in opposition to and emulation of the figure of Pablo Neruda, who will achieve the coveted label of the American poet. This contest of figures resumed, politically, that already disputed by Rubén Darío and Enrique Rodó over the voice of the continent and would be settled, in this case, at a literary level, in the poetic production of each Chilean. The following work sets out to return to Suramérica and analyze not only its importance in the controversy over “the American poet” but the existing link that this neglected poem shows between the work of Pablo de Rokha and the American essence, no longer from a referential or declarative perspective but assuming the language/poem as a totality liable to become “American”.

Fecha de envío: 07/06/2020

Fecha de aceptación: 13/07/2020

Así como existió una carrera espacial entre EE. UU. y la Unión Soviética durante La Guerra Fría, existió en Chile entre 1920 y 1950 una carrera por ver quién sería el poeta de América, por ver quién podría *decir* América. La corrieron Pablo Neruda y Pablo de Rokha y es sabido quién de los dos resultó ganador. El primero de los Pablos, que había editado en 1950 de forma completa por primera vez su monumental *Canto general* en la Ciudad de México, obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1971, coronando así dicho triunfo: “Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y de nombrar.” (Neruda, 1971). Incluso se podría argumentar que Vicente Huidobro también fue parte de aquella contienda, pero su muerte en 1948 interrumpió o modificó esa “guerra de guerrillas” literarias (Zerán, 2005). Esta disputa no era la primera vez que ocurría, algunos de sus antecedentes más cercanos los encontramos a finales del siglo XIX cuando José Enrique Rodó impugnara a Rubén Darío como poeta de América (1899), siendo Darío ya una figura imposible de negar en las letras latinoamericanas, quien le responde en 1905 con el primer poema de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (2000: 96-99). Tampoco sería la última, ya que las figuras del mexicano Octavio Paz, el argentino Juan Gelman o el nicaragüense Ernesto Cardenal son un ejemplo de cómo se habría de actualizar esa vacancia y esa disputa en el ámbito de las letras y, especialmente, de la poesía de América. Pero cuando decimos América, no siempre estamos diciendo lo mismo.

Otro aspecto importante, entonces, para el siguiente análisis será evidenciar qué es lo que entiende cada uno de los Pablos por América, ya que en ese aspecto se abriría aún más el campo de posible disputa. Muy lejos territorial, estética e ideológicamente, a modo de ejemplo, tanto el joven Jorge Luis Borges como William Carlos Williams también disputaron, a su manera, aquel lugar. Pero la distancia estaba dada por el mapa que cada uno se hacía de América. Así, mientras el norteamericano asume, distanciándose de voces compañeras de generación, no sólo su diferencia lingüística en el mundo anglosajón como singularidad poética sino su genealogía materno-caribeña (Ruiz, 2019); el argentino abandona rápidamente la vertiente criollista para adentrarse en lo que será para Ricardo Piglia el *linaje paterno* (1979).

En definitiva, lejos de ser esa carrera entre los dos Pablos una disputa doméstica –tanto en el terreno de la literatura como en el de la política, ya que ambos eran contemporáneos, connacionales y miembros del Partido Comunista de Chile–, se trató de un conflicto de proyección continental. Ambos construyeron una obra inherente a aquello que se suele entender por *americano* y lo mismo hicieron con sus propias figuras de poeta; aunque cada uno lo haya hecho por distintos medios y con distintos parámetros.

*

Para comienzos de la década de 1920 en Santiago, Neruda (1904-1973), oriundo de Temuco, era un joven recién llegado. En cambio, de Rokha (1894-1968), una generación más grande, había sido parte de la emblemática y polémica antología *Selva lírica* (1917)¹ y estaba por publicar su primer libro importante: *Los gemidos* (1922) que definiría un horizonte singular para su poética. Naín Nómez, especialista en Pablo de Rokha, lo definió como “un libro de ruptura no sólo con la poesía anterior, sino también con la poesía del momento. En Chile, con la excepción de Huidobro, la poesía seguía una tradición romántico-modernista. En ese ambiente, el libro provocó extrañeza, asombro e indiferencia.” (2015: 8). Este libro, cuyo mito reza que se usaron las más de trescientas páginas para envolver carne en el matadero y cuya crítica fue lapidaria o brilló por su ausencia, comparte el año de publicación con *Trilce* del peruano César Vallejo, *Andamios interiores* del mexicano Manuel Maples Arce, *Os condenados* del brasileño Oswald de Andrade, *20 poemas para leer en el tranvía* del argentino Oliverio Girondo, *La tierra baldía* del devenido inglés T. S. Eliot y muy cerca de *Spring and All* del norteamericano W. C. Williams; por nombrar algunas obras que formarán parte de un mapa poético de vanguardia en el cual cabe pensar o situar la intervención rokhiana. En ese momento, Neruda es una de las pocas voces que decide emitir un juicio positivo sobre el libro desde las páginas de la revista *Claridad* (Zerán, 2005: 56). De Rokha pasará cinco años sin publicar y, en tan sólo dos años, aparecerán cuatro libros de poemas y dos de sus tres ensayos sobre estética: *U, Satanás, Suramérica* (poemas) y *Heroísmo sin alegría* (ensayo) de 1927; *Escritura de Raimundo Contreras* (poemas) y *Ecuación, Canto de la fórmula estética* (ensayo) de 1929. Si bien a lo largo de toda su vida escribirá y editará

¹ La antología fue el resultado de una convocatoria nacional y abierta que hicieran Julio Molina Núñez y Juan Agustín en 1912. Se editó cinco años más tarde y compiló voces de distintas edades y recorridos como Manuel Magallanes Moure, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, entre otras.

de forma vasta y constante, este será el período más prolífico del poeta. Dada la intensidad de experimentación y de pregunta respecto de su tiempo y los materiales que hay en estos textos que nombramos, no es menor que el último de estos cuatro libros de poemas (*Escritura de Raimundo Contreras*) sea uno de sus textos poéticos más representativos y con el que alcanzará un estilo alejado del verso, ya sea libre o medido, como factor primordial del poema, un estilo despojado de los signos de puntuación en el cual los espacios en blanco y las repeticiones serán un elemento constitutivo de la oralidad excesiva que emerge en su escritura.

Sin embargo, mientras de Rokha autofinanciaba sus ediciones y tomaba decisiones formales cada vez más audaces sin parecer importarle la posible, o imposible, recepción de las mismas en el sistema literario de la época, a Neruda le bastaba con la publicación de *Crepusculario* (1923) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) –dos primeros libros muy ligados aún a cierta estética modernista– para ganar visibilidad literaria. En paralelo, al finalizar dicha década, comenzaría su maratónica carrera diplomática,² la cual le permitiría expandir su red de publicaciones, influencias y relaciones estético-políticas más allá de Chile: en España edita por primera vez *Residencia en la tierra* (1935), a comienzos de la década del cuarenta termina de escribir “Canto General de Chile” en México, origen de su *Canto general*. Un texto que en lo formal se inscribe en la métrica hispana, que presenta marcadas características de la épica clásica y cuya narración es una historia teleológica y galvanizada del continente americano de casi quince mil versos. Una primera edición limitada de quinientos ejemplares aparece en marzo de 1950 en México, acompañada por ilustraciones de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera en sus guardas. Aunque Neruda estaba proscrito en Chile, casi en simultáneo, aparece en Santiago una edición clandestina de cinco mil ejemplares a cargo del Partido Comunista de

² En 1927 es nombrado Cónsul en Birmania y luego de pasar por otros destinos asiáticos vuelve en 1932 por poco tiempo a Chile. Al año siguiente su próximo destino será Buenos Aires, donde conocerá a Federico García Lorca que estaba de gira por la esa ciudad, y en 1934 es trasladado como cónsul a Barcelona pero no estará más de un año, ya que en 1935 sus funciones están en Madrid. Conoce a Octavio Paz, con quien al comienzo trabará cierta amistad pero se distanciará tiempo después cuando ambos ya estén en México (de esa ruptura es famosa la respuesta pública de Paz “Respuesta a un cónsul”). En España, Neruda se relaciona con algunos de la Generación del 27. En 1937, ya con la Guerra Civil Española en curso, cumple funciones diplomáticas en París para el gobierno republicano y luego vuelve a Santiago. En 1940 es designado cónsul en la Ciudad de México y en esos años termina su “Canto General de Chile”, origen de su *Canto general*.

Chile,³ prologada por Galo González, quien fuera secretario del partido en ese entonces (Quezada, 2004). Ésta tiene sólo cuatro datos en la portada, tres de ellos son esperables pero hay uno que sorprende: “Canto General” [título], “Pablo Neruda” [autoría], “América” [¿plaza editorial?] y “1950” [año de publicación]. Un imposible en términos materiales, el libro se edita –o al menos esa es la intención– simbólicamente en un continente.

En paralelo, marginado por la prensa literaria y por el Partido Comunista del que había sido expulsado en 1937, de Rokha intenta no quedarse atrás. En 1943, el Pablo oriundo de Licantén 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. Si pretender que un libro se edite figurativamente en todo un continente era una apuesta de máxima, también lo será querer representar a un país en las mismas y exageradas condiciones. 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.⁴ Así comienza, 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 visita a México fue una de las más fructíferas del viaje. Recibido por su amigo, el muralista David Siqueiros, de Rokha dictó un ciclo de conferencias en la Universidad Popular de México... El general Lázaro Cárdenas, ex presidente de la república, lo invitó a repetir la ruta de Emiliano Zapata durante la revolución mexicana, en una cabalgata con otros intelectuales y le regaló un revólver Smith y Wesson bañado en oro... En Estado Unidos, gobernaba Franklin D. Roosevelt y la política del “Good Neighbor”, cuando Pablo arribó como parte de su viaje. En el salón “Los Héroes” de la Unión Panamericana dictó una conferencia sobre sus postulados estéticos y

³ Esta primera edición chilena, en cuyo pie falso de imprenta también figura México, es la que más circuló. A pesar de haber sido editada en la clandestinidad, el poeta estaba al tanto de la misma; incluso, la Fundación Neruda recoge en su catálogo virtual la portada de ésta como muestra de la primera edición de *Canto general*.

⁴ Naín Nómez advierte que el antecedente de este cargo había sido un proyecto que de Rokha presentara como presidente del sindicato poco tiempo antes: “El proyecto es presentado al gobierno por el Sindicato de Escritores que preside el poeta [de Rokha], en octubre de 1943. Se trata de un proyecto de ley que permite dar trabajo a los escritores como Embajadores Culturales adjuntos a cada Embajada. Probablemente este proyecto no pasó de ser una utopía más en manos de los políticos del momento, pero sirvió de base para la gira continental que en 1944 emprende el poeta y su esposa.” (1988: 148).

en la biblioteca del Parlamento grabó el poema “Demonio a caballo” de *Morfología* (Nómez, 1988: 149).

De esos años, son sus *Poemas Continentales* (1944-1945) que publica en las revistas *Tricolor* de México y *Repertorio Americano* de Costa Rica y comienza a escribir lo que será después *Carta magna de América* (1949) que incluye la “Epopéya de las bebidas y comidas de Chile”. Pero a dos años de comenzado el viaje, el presidente Ríos pierde poder y así termina la gira diplomática de baja intensidad del matrimonio de Rokha. Quedan varados en Buenos Aires hasta 1949, donde de Rokha editará, antes de volver a su país, el ensayo *Interpretación dialéctica de América y los cinco estilos del Pacífico* (1947). A pesar de la gira, cuando vuelva a Chile se encontrará más aislado estética y políticamente que cuando partió. Los poemas de este período son quizá los más cercanos material e intencionalmente a *Canto general* de Neruda. Poseen características de la épica clásica, como las invocaciones, la *aristeia*, ya que se narran o aluden episodios heroicos y la voz del poeta es conciencia que canta desde lo alto “La Historia Americana” inscrita, a su vez, en el devenir de la historia universal, hay un esfuerzo deliberado por unificar lo histórico y lo mítico. Aunque sin abandonar la indeleble marca rokhiana, propia de sus obras más rupturistas de la década de 1920, como la escasez de signos de puntuación que generan una sintaxis desbordada o la acumulación excesiva rompiendo así toda posible idea de regularidad métrica. También persistirá como diferencia, entre las obras de ambos, el lugar en el que cada uno territorializa la solemnidad (la naturaleza americana para Neruda en oposición a la opresión del pueblo americano para de Rokha):

I

RETRATO FURIOSO

Empuño tu nombre como una canción nunca escrita o como pañuelo
de viajero, en este instante alto y ancho con la altura y la
anchura total de un ataúd
y un sudor popular de muchedumbre a las médulas agarrado como el
manotazo del atardecer surge en galope horripilante de tabla de
náufrago desde el ser espinal del orbe a la criatura de peripecia
que soy yo solo, exacto, indescriptible, con el puñal a la altura del corazón.

(DE ROKHA, 1954: 354)

SURLANDIA, PULSO DEL MUNDO
O “LAMENTO AMERICANO DE LAS COLONIAS”

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,
 adentro de los pueblos piojientos y completamente inmensos de Chile y
 de Méjico, del Perú y del Uruguay, del Ecuador, del Paraguay, de
 Venezuela, de la Argentina, de Guatemala y de Nicaragua,
 del Salvador, de Honduras, de Costa Rica, de Panamá, de
 Haití, de Santo Domingo, del Brasil, de Puerto Rico, de
 Cuba, de Colombia, del Canadá, de Bolivia, de los Estados
 Unidos de Norte América crucificados por los Monopolios
 en la Cruz Gamada del neo-fascismo militar-financiero-
 imperialista, como si las mandíbulas se mordieran el vientre,
 miseria sobre riqueza y piojos macabros como un zapato que echase una
 flor, piojos sobre los negros, piojos sobre los rojos, piojos sobre los
 blancos, piojos sobre los mestizos, piojos sobre los mulatos,
 en la Florida y la Carolina del Sur, piojos
 en Harlem de Nueva York, piojos y piojos de piojos y piojos de piojos de
 piojos
 en la camisa de fuego de América, con horroroso resplandor, en donde
 patrones y peones dan la batalla social, los primeros como verdugos, los
 segundos como obreros con los torsos heridos por el sol de dios, por el
 cual camina solo un piojo enorme como el mundo: el piojo del corazón.

(DE ROKHA, 1954: 361-362)

Si bien es cierto que en estas obras “Se inicia una etapa epopéyica cuyo objetivo poético es el continente americano” (Nómez, 1988: 151), que el poeta denominará “Realismo Popular Constructivo” en su ensayo *Arenga sobre el arte* (1949), podrían rastrearse filigranas de dicho *objetivo americano* ya presentes en la obra rokhiana tanto en *Suramérica* como en su ensayo *Heroísmo sin alegría*, ambos textos de 1927:

Ahora la valiente y durable aventura: “Suramérica”. (...) Agarra lo criollo “Suramérica”, y se florece de valores universales. Clava la rodaja en los ijares de la leona apolínea, sitúa un galope axiomático y *se escucha sonar la raza, afuera*. (...) Yo no escribo para aquellos que necesitan que se escriba para ellos, que se escriba para ellos. Yo escribo para los que no quieren escrituras sino abismos, así, abismos que abren lenguajes solitarios, yo escribo para los inadaptados, para los agresivos, para los indominados. (en Santos, 1995: 38, cursivas nuestras).

El concepto de raza atraviesa toda la obra rokhiana y éste, a su vez, se reenvía semánticamente con aquello que entiende por chileno: “Somos nuevos ricos los americanos... Lo digo. Yo vengo a implantar culturas, a proclamar, a definir, a inventar LO CHILENO” (en SANTOS, 1995: 52). Cuando de Rokha *empuña* América, lo hace con un mapa que contiene: la chilenidad, los sectores oprimidos (priorizando los rurales a los urbanos y asumiendo en los primeros un endeble pero vínculo al fin con lo indígena), la oralidad, el carácter heroico de la epopeya, cierta herencia cultural castellana, la historia colonial latinoamericana, la obra y la figura de Walt Whitman y formas literarias disruptivas o propias de las vanguardias. Este ensayo temprano de 1927 será, además de una toma de partido estético, un intento inocente de frente político literario, como se evidencia en el apartado “PLATAFORMA DE EXTRANJEROS: LA RAZA OSCURA” en el que se arenga por afrontar el momento histórico, se reconoce una tradición popular rural –aquí hay un visible punto de contacto con la obra de Mistral sólo que será resuelto por otras vías– y se enumera aquellas personas que serían una evidencia de esta nueva forma de expresión artística: “Dignificando la masa ramplona del filisteo, asoman a la raza... Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Winétt de Rokha.” (en Santos, 1995: 51). Pero el liderazgo de ese frente posible no estaba en discusión para de Rokha, hecho que mostraría una vez más sus limitaciones para construir colectivamente y lo endeble de aquella *pax armada* previa al estallido de *la guerrilla literaria* en la década siguiente. Faride Zerán reconstruye tanto el origen de las disputas, como las alianzas y, luego, las rupturas ocurridas entre Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda a lo largo de más de tres décadas. En 1932, de Rokha publica su artículo “Pablo Neruda, Poeta a la moda” y Huidobro hará lo propio dos años más tarde bajo el seudónimo “Justiciero”, ambos en las páginas de *La Opinión*. Comienza el fuego cruzado en el cual el Pablo de Licantén le

recordará a Neruda que no cumple con las condiciones para ser la voz poética de América:

Predomina en “Crepusculario” el versito del Darío de las “Prosas profanas”. La rima mínima responde al acento de colegio, al usado y cansado sonsonete retórico, a la entonación interna deleznable. *Ni un ápice de lo inaudito y lo estupendo que aportan los grandes poetas.* (...) Pablo Neruda desembarcó un día del año 1922 frente a mi mesa de trabajo; venía de Temuco, traía un librito, en originales: “Crepusculario”; yo había publicado, por esos momentos “Los Gemidos” y había recibido el escarnio y el dicerio de todos los tontos de la República. Pablo Neruda formuló la apología de “Los Gemidos” en la revista “Claridad”. (...) Con el aplauso de Alone, apareció “Crepusculario”. Más tarde publicó Neruda aquellos “Veinte poemas de amor y una canción desesperada”, es decir, la biblia típica de la mediocridad versificada. (...) *Ni la raza chilena, en formación, ni la entidad indolatina se expresan en este flagrante y fiel servidor de la burguesía.* La angustia social del mundo, el estertor de agonía colectiva y el colosal clamor proletario que circula ardiendo, por adentro de las arterias del mundo, y anuncia la nueva cultura, no conmueven al artista habilidoso, al poeta juglaresco y solapado que se esconde detrás de un andamiaje imaginario de nativo oportunista. Pablo Neruda entona la palinodia del versito surrealista, viste bien, come bien, duerme bien y todos los primeros se va a incautar sus buenos pesos, emanados de la Tesorería General de la República. (de Rokha, 1932, cursivas nuestras).

Pero Neruda está fuera de Chile y tendrá en críticos como Alone (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta) a sus portavoces. El proceso de selección y edición de la *Antología de poesía chilena nueva* editada por Zig-Zag en 1935 es un claro ejemplo del estallido público de la disputa que habría comenzado varios años antes. Huidobro muere en 1948, quedando fuera de la contienda, y esta suerte de guerrilla continuará para luego trasladarse en la década de 1950 a las obras literarias, cuando de Rokha edite su *Neruda y yo* (1954) mientras que Neruda haga lo propio en “Oda a la envidia” o “El hombre invisible”, ambos poemas de *Odas elementales* (1954).

A pesar de la autodifusión, la gira rokhiana por el continente americano pasaría sin mejorar su posicionamiento en el ámbito político-cultural, tanto dentro como fuera de Chile. En contraposición, no habría el Pablo de Temuco *invocado* ese nombre en vano como reza uno de los versos de su monumental poema, Neruda

era una de las figuras literarias de Latinoamérica con renombre internacional, el Partido Comunista de Chile lo había ungido como portavoz poético.⁵ Aquella carrera entre los dos chilenos estaba terminada.⁶ De Rokha no pudo *nombrar* al continente como lo hizo su contrincante –y el intento tardío de su producción poética de la década de 1940 quedó a mitad de camino entre ese *fresco teleológico* propio de *Canto general* y decisiones más experimentales propias de las primeras obras rokhianas–, pero sí lo habría hecho presente como un temblor silencioso en 1927 con la publicación de *Suramérica*, temblor para el cual no habría habido sismógrafo alguno:

santo de plata viviendo en la electricidad geometría que se retuerce dirigiéndose con palomas sin índice originario en la aventura *todavía* silencio de banderas *todavía* luna tan luna del comercio hacia el hombre hacia el hombre *todavía* la esmeralda casada y el navío en carácter indemostrable *todavía* la lógica que tiene paredes con tunas sin embargo la casa estricta con los calendarios del radiotelegrama adiós es posible nunca se parece al huracán la violeta eléctrica cantarita con ojos frondosos la nieve inútil entonces al taita choapiños del balneario ahora los peumos sinceros que se oponen al charleston el urgente adolescente océano y whisky oscuro cara de llanto a la madera juro por los sueños cruzados arando filosofía de ferrocarriles elegantes arreando las yeguas desnuda soy como los telégrafos y lo mismo que las guitarras que se parecen al mar encima de lo antiguo... (de Rokha, 2018: 63, cursivas nuestras.)

⁵ La contienda entre ambos autores se trasladó también hacia adentro del partido y en 1937 de Rokha fue expulsado del mismo, aunque él siempre diga que renunció a sus filas. Si bien el origen de la expulsión habría sido por el romance extramatrimonial que el poeta había tenido con Magda Cazono, para muchas fuentes y testigos de la época aquella *falta moral* no fue más que una excusa: “De Rokha era un personaje molesto para el partido. Él nunca abandonó sus tendencias anarquistas. Siempre decía lo que pensaba, era independiente y peleaba al interior del PC. Además, su revista, *Multitud*, u otras que editó desde 1939 hasta 1962, sirvieron de base para que hiciera públicas sus posiciones, no siempre coincidentes con las del partido.” (Zerán, 2005: 150). Esta expulsión significó para Neruda poder recibir de forma oficial y con exclusividad el apoyo y las relaciones del partido dentro y fuera de Chile, ya que si bien Neruda ingresa al partido en 1945, cuando de Rokha ya no estaba, éste último nunca dejó de querer volver de algún modo a formar parte de sus filas o ser ungido como *el poeta comunista de Chile*; y el primero, mantenía relaciones con el partido mucho tiempo antes de su ingreso formal.

⁶ Ese mismo año, Gabriela Mistral coincide con Neruda en la Ciudad de México, también por su labor consular. La poeta ya había obtenido el Premio Nobel y en su discurso de recibimiento había asumido ser “la voz directa de los poetas de mi raza” (Mistral, 1945) pero aún en Chile no le daban el Premio Nacional y su figura adquiriría mayor relevancia dentro de su país recién después de su muerte. Sin embargo, son muchos los puntos de contactos entre Neruda y Mistral.

De haber, de Rokha, escandido este trozo de lengua, seguramente las repeticiones del adverbio de tiempo habrían trocado en anáforas o anadiplosis, pero acá no hay corte de verso, acá el conflicto (americano) no se asume resuelto y se lo expone, abierto, como si alguien hundiera los pulgares en el ombligo de una naranja y la abriera, desmembrándola, de cara al sol. El efecto de esa repetición es el segundo y último gesto de acercamiento en términos de recepción; luego del nombre propio que oficia de título y nos ubica *geoculturalmente* (Kusch, 2007), el adverbio nos sitúa en tiempo presente poniendo el énfasis en lo que *aún no*: es ahora la hora, parece decirnos el poema, ¿pero de qué? Sin darnos tiempo para pensar y habiendo tomado impulso rítmico por las repeticiones, aparecerá un hilo casi abismal de imágenes en busca de redención. A partir de ese momento, quien decida asomar los ojos a *Suramérica* se enfrentará a una única certeza: no hay armonía posible, al menos no por ahora y eso no sólo se ve a través de las imágenes, también se escucha en la sintaxis del poema. Tres mil cuatrocientas veinticuatro palabras sin cortes de verso ni signos de puntuación, un magma textual donde se arman y se desvanecen imágenes como en el devenir de una bola de cristal. Estamos ante una lengua exuberante que se infla y parece decir: el centro no existe. Un exceso, según el diccionario, es algo que va más allá de lo normal, de la medida o la regla, de los límites; y si buscamos un poco en la etimología de la palabra “excessus” (Gómez de Silva, 1995) nos trae la idea de salida, huida o acción de irse. ¿Más allá de qué norma fue, o va todavía, *Suramérica*? ¿Cómo presenta el poema en su forma esa huida? Tanto la sintaxis, como la subjetividad aquí presente y una posible –aunque muy particular– concepción del verso podrían ser las marcas de su *americanidad*.

*

La multiplicidad de imágenes tiene, a nivel formal, dos tipos de pliegues que funcionan como umbrales o costuras. La más reconocible es una suerte de *salto sintáctico* que en los momentos más visibles toma la forma de una simple enumeración sin comas y, en otros, se percibe la cicatriz en el orden del discurso como un disco que salta por alguna imperfección de su superficie: “alegría de uvas trituradas/ estupenda de grandes huevos azules y felices/ reunión de pajares ruidosamente y la heredad patética [...] es la fruta urbana del tráfico y son las regaderas municipales/ es la goma lavada del comercio la que alegra las vidrieras del ánimo/ chorros de jardines

sumados...”. (de Rokha, 2018: 63-63, barras invertidas nuestras). Un asíndeton que deviene elipsis abismal u otra certeza: las figuras retóricas ya no servirán, entre otras cosas, para poder asir el poema. El otro tipo de pliegue, menos perceptible, es una deriva semántica que no altera en apariencia la sintaxis pero sí la estira llevándola más allá de sus límites. A veces, a partir de algún nexos (coordinante o subordinante) y otras aprovechando la propia ambigüedad morfológica que presenta la lengua: “de los ponchos acuosos parece *que* nadie conoce el huevo *que* pone el huevo *que* pone y vive adentro *por eso* de repente se derrama la tinta o sentimos *que* el ataúd nos saca la lengua carajo el alfalfal de los carros lecheros *sobre* la vereda *aterrizan* las damas listadas en las vitrinas del tenis” (2018: 66, cursivas nuestras). Amparado en esa malla sintáctica, aquello que subordina, sea atributo u objeto, sorprende; lo que viene después de un conector consecutivo no se desprende de la premisa anterior y, en esta semántica en estado de ebullición, ¿quiénes son los que o las que aterrizan? ¿Las damas, los carros o los dos? Con los primeros tipos de uniones, las imágenes aparecen una detrás de la otra con mayor velocidad, como fotogramas; con los segundos, éstas se desarrollan y se hunden lentamente en el espiral descendente de la sintaxis a un profundo y oscuro vacío desde donde emergerá la siguiente imagen. Por más que con las primeras uniones el *salto*, o corte, de una imagen a otra sea más evidente que con las segundas, lo cierto es que sólo con el avance de la lectura, una vez que el ojo y la mente pasaron de largo, se puede advertir ese cambio. Aunque una primera mirada por encima del texto arroje la certeza respecto del total abandono del verso entendido, en términos clásicos, como elemento constitutivo del poema –abandono que se inscribirá, como hemos mencionado anteriormente, en el marco de la experimentación formal–, habría en este poema sin versos un particular funcionamiento del *verso*:

El verso se ha revelado aquí como *un sistema de interacción compleja, no de unión*; expresado metafóricamente, el verso se ha revelado como una lucha de factores, y no como confraternidad. Ha quedado claro que el plus específico de la poesía reside precisamente en la esfera de esta interacción, cuyo fundamento es el significado constructivo del ritmo y su papel deformante respecto de los factores de otra serie (Tiniánov, 2010: 42).

Claro que tendremos que dejar de lado el origen del verso medido y su función nemotécnica, como también aquella vieja disputa entre

verso medido y verso libre –propia de comienzos del siglo XX, momento en que Tinianov piensa su teoría– para encontrar que esa *interacción compleja* de la que habla –subordinada al factor principal del poema para él, el ritmo– tiene en el verso su *unidad mínima de conflicto*, o tensión. La misma que acaece entre los distintos niveles de la lengua (semántico, sintáctico, morfológico) y los distintos elementos del poema (como el sujeto). Esta forma de concebir al verso más allá de su aspecto sonoro y más acá del montaje/conflicto sería una característica de la poesía incluso previa a la aparición del cine; ya Sergei Eisenstein en 1929 entendía que la raíz del montaje cinematográfico radicaba en la naturaleza del ideograma (en de Campos et al., 2019).

Si asumimos, entonces, al verso como unidad mínima de conflicto, en *Suramérica* éste aparece de forma abierta, ya que, como pudimos observar en el análisis de la superposición o encadenamiento de las imágenes que componen casi la totalidad del poema, no se puede establecer con exactitud los posibles cortes. Aunque tampoco un corte evidente entre una imagen y otra resolvería el problema, ya que el encabalgamiento nos vendría una vez más a decir que el verso, en términos tradicionales, tiene aquí borradas las fronteras. Una persona que lee un texto como este está obligada a ir escandiendo por su cuenta la lectura, deberá ir en su mente actualizando esa suerte de *verso flotante* o conflicto abierto, ¿americano?

Esta alternancia de imágenes que oscila entre la violenta velocidad del montaje y la aparición de lo negado u olvidado desde el fondo de una sintaxis, en constante guerra contra la semántica, podría relacionarse con el momento histórico, con ese *todavía* de un continente al que hacía referencia de Rokha al comienzo:

Pero es natural que lo americano no brotará del resentimiento, sino de la verdad que sepamos asumir. [...] No se remeda el encuentro con lo americano preguntando al indígena cómo es América, ni tampoco repetir un inveterado folklorismo como se suele hacer. Hacer esto no es más que cubrir con máscaras la propia y desnuda cara, y elaborar una cultura americana por el lado del afuera, incluso con la velada intención de no comprometerse en el fondo con la suciedad del indígena, ni con la miseria que yace en el fondo de América. [...] Una cultura americana no ha de consistir en ver alguna vez un cuadro y decir que ese cuadro es americano. *Lo americano no es una cosa. Es simplemente la consecuencia de una profunda decisión por lo americano entendido como un despiadado aquí y ahora* y, por ende, como un

enfrentamiento absoluto consigo mismo. La cultura americana es ante todo un modo: el modo de sacrificarse por América. (Kusch, 2007, 104-105, cursivas nuestras)

Este pasaje ilustra la decisión que habría tomado de Rokha en 1927. Una decisión que luego quedará relegada por la crítica. Naín Nómez notará que “*Suramérica* canta a América, no porque se hable de América, sino porque el poema se asemeja a una manera de existir, que también es búsqueda de liberación” (1988: 92); aunque contribuirá a reafirmar el consenso crítico existente sobre la filiación europea de la estética de *Suramérica*, vinculada a las vanguardias históricas y con especial énfasis al Surrealismo. Esto sucede en parte porque el propio poeta se encargó de enunciar dicha filiación cuando describiera el proceso creativo del poema en su ensayo *Heroísmo sin alegría*: “dirigí el subconsciente por el subconsciente hacia la expresión justa-única, solitaria, ilógica” (en Santos, 1995: 38) y, por otro lado, porque el trabajo de Nómez –el primero que lleva adelante un estado de la cuestión de la obra rokhiana y la asume como objeto de estudio académico– no tenía como finalidad el abordaje de *Suramérica* sino la obra y la vida entera de Pablo de Rokha:

El intento de dejar hablar al texto, llega a sus límites en el libro *Suramérica*. Llevando a sus últimas consecuencias la escritura automática de los surrealistas. Pablo de Rokha hizo un texto como una cinta verbal sin puntuación ni separación de párrafos. La obra fue manuscrita enteramente por Winétt en planchas de linóleo sobre fondo negro en una tirada de 150 ejemplares. *Suramérica* representa un experimento único en la literatura chilena del momento. Una polémica se generó después de la publicación del libro con respecto a las fuentes, especialmente con la relación a *Finnegan’s Wake* de James Joyce. En su libro *El arte poético de Pablo de Rokha*, Antonio de Undurraga había defendido la originalidad de Pablo de Rokha con acumulación de cronologías. Aquí nos parece una polémica sin sentido, ya que en el terreno de la literatura chilena y sudamericana es el primer texto de este tenor y su originalidad debe medirse en función del contexto. (Nómez, 1988: 91).

Paradójicamente, la obra más americana de Pablo de Rokha es la que más alejada quedará de lo americano en lo que respecta a la crítica, que puso el énfasis en los textos periodísticos o en el contenido semántico de sus obras posteriores como las que mencionamos anteriormente. Incluso en *Escritura de Raimundo Contreras* (1929)

donde de Rokha tomará esta maquinaria experimental *suramericana* para ponerla al servicio, ahora sí, de un héroe: varón, rural, chileno y poeta; mientras, el espeso poema rokhiano de 1927 seguirá, más allá de la referencia lógica a su título, siendo leído al compás de la recepción que el propio poeta hiciera de las vanguardias europeas. Una posible clave de esta situación crítica quizá pueda hallarse en la escasa atención que tanto el aspecto semántico como la propia subjetividad y voz del poema han recibido. Habiendo, entonces, analizado el cómo, podemos preguntarnos quién y de qué habla *Suramérica*. El sujeto de este poema está sumergido en ese cuerpo pantanoso de imágenes del que hablamos y son escasos los momentos en los cuales ésta aparece para volverse a hundir rápidamente:

arando filosofía de ferrocarriles elegantes arreando las yeguas desnuda *soy* como los telégrafos y lo mismo que las guitarras que se parecen al mar encima de lo antiguo sobrecogido paloma de luto [...] frazada del hipódromo tendida sobre bramidos *admiro* las patatas abriendo la tierra guatona y el alfalfal de pintura tan espesa [...] los gramófonos demócrata del murciélago sin corbata ay la tristeza solterona a donde *vamos a enterrar* el horizonte cuando se clausuren los caminos además es el automóvil [...] como entrar a la montaña a caballo en un bastón de quillay florido *yo salgo* debajo de sus calzones de diamante como quien saca la cabeza del río con la alegría alborotada de los borrachos asoma a la hora del tranvía de azahares (de Rokha, 2018: 63, 64 y 67)

El pronombre personal en primera persona del singular aparece nueve veces, otras veinte se inscribe en algún pronombre posesivo y sobre todo en la desinencia verbal, de las cuales sólo en cuatro oportunidades lo hace en plural. Existe cierta inestabilidad, o apertura, respecto de identidad genérica, ya que su primera aparición es femenina, “desnuda soy”, en concordancia con el título y luego de ciento sesenta y cuatro palabras dirá, como se observa en la cita anterior, “tendida sobre bramidos *admiro*”, participio femenino que también alcanza a “frazada” pero no por eso excluye al sujeto. De esas menos de treinta veces en que aparece el sujeto en *Suramérica*, habrá cuatro que serán menos fugaces, es en una de éstas en las que se mantiene aún, aunque no sin cierta ambigüedad, el género femenino: “como la piedra *soltera* [aunque aquí también el adjetivo alcanza tanto al sustantivo que acompaña, piedra, como al sujeto que aparecerá después] yo era valiente y alegre y venía enarbolando

aquella gran verga de montañez confianzudo estaba más *delicada* que el celuloide tibio” (2018: 66, cursivas nuestras). Hasta aquí sostiene una voz femenina, aunque ahora devenida trans con la imagen fálica, pero en la cuarta y última actualización genérica esto se rompe: “todo merodea y lo contengo y lo deseo todo y todo me define *contento* desde la otra orilla que ley preside mi sistema desafortado emana un orden del desorden” (2018: 68, cursivas nuestras). A pesar de lo oculto que está en esa multiplicidad de imágenes, el sujeto de este poema, como ya describimos, aparece de forma intermitente, sin un género del todo estable, o cerrado, y en repetidas ocasiones hará referencia a su estar sumergido/a o ver desde abajo: “admiro las patatas abriendo la tierra guatona” (2018: 63). ¿Porque desde dónde sino desde abajo de la tierra puede alguien mirar cómo crece un tubérculo? No será esta la única instancia en que la voz se refiera a ese estar hundida u oculta; al promediar poco más de la mitad del texto, esa subjetividad que emana de *Suramérica* hará su aparición más extensa, donde además de referir a lo subterráneo lo hará a otras de las leves –pero no ausentes– manchas semánticas, como es la enfermedad:

semejante a un rascacielos a un presidiario a una sardina *yo ando cantando recantando contracantando con mis papeles subterráneos mis pantalones rojos mi sombrero amarillo mis alpargatas verdes y mi chaqueta transparente color dios y mi voz negra espesa como aguardiente de cadáver* aquella nueva enferma tan rubia entre las sábanas de río que era lo mismo que las yeguas tordillas relinchando la infancia y los médicos rojos alumbrando la clínica politécnica entonces la enfermera-cloroformo llenando de llamas blancas mirando en actitud de dado de cacho el hospital vendado de heridas la asistencia pública partiendo los vidrios nublados sobrevinieron las neuralgias arrasando los veranos ahora las botellas color dolor más enfermas copretéritas agua de paico y heridas maduras son los carros de cosechas contentos como entierros de hombres jóvenes el membrillo de los aguaceros (2018: 66, cursivas nuestras).⁷

⁷ En relación a la enfermedad, existe una lectura biografista basada en el momento de escritura del poema, que también el propio poeta referirá en varias ocasiones, ya que *Suramérica* fue escrito durante los meses en los que cuidó junto con su mujer y un médico amigo a sus seis hijos víctimas de escarlatina. Su hija Lukó lo ratifica: “Así transcurrió el tiempo en lucha con la muerte. Papá se quedaba sentado en un sillón toda la noche para darnos los remedios a la hora justa. Aún en esas circunstancias estaba escribiendo. Sólo dejaba sus papeles y su pluma para inyectarnos, y continuaba escribiendo después interminablemente. Durante el día dormía a ratos. Mi madre, mientras nos cuidaba, grababa sobre trozos de madera el libro *Suramérica* que había escrito mi padre. Fue un trabajo inmenso. Sobre

Extraído de esta forma, pareciera ineludible el posicionamiento de esta subjetividad *suramericana*; sin embargo, treinta frases o palabras en más de tres mil cuatrocientas no es tan evidente y menos desde el lugar de recepción al que obliga esta máquina textual, porque la ausencia de cortes, ya sean de verso o a través de la puntuación, reenvía esa responsabilidad a la persona que lee, atentando contra toda estabilidad semántica, volviéndola cada vez más promiscua o abierta. En términos generales, la crítica, por demás escasa, que se expidió sobre este poema dejó de lado el análisis semántico o referencial del mismo. Posición esperable, ya que en principio el valor o la diferencia de este poema, tanto hacia el interior de la producción rokhiana como en su contexto literario, está dado en gran parte por su experimentación formal. Undurriaga dirá que “La forma del verbo de ‘Suramérica’, posee una riqueza eufórica, una síntesis creadora aparentemente inconexa... pero los elementos y contrapuntos entre materialidad y espiritualidad, entre las cosas y el entendimiento, entre aquellas y su arquitectura verbal... son genuinamente barrocas.” (en Nómez, 1988: 92). Sin embargo el *verbo eufórico* que notara Undurriaga tenía también su correlato en el nivel de la semántica, sólo que al estar ésta en un segundo o tercer plano, simulando una falta de sentido o relaciones puramente azarosas, quedó oculta. Es por eso, que la crítica dirá que una de las dificultades de este texto es su “total carencia de coordenadas significantes” (Nómez, 1988: 92), ubicándolo más cerca de la imposibilidad de asignar sentido a un poema así pergeñado. Este campo semántico de difícil percepción o en apariencia asignificante produce un efecto en la lectura: deja al descubierto los huesos sintácticos de una lengua como un fósil que se encuentra después de miles –¿o cuatrocientos treinta y cinco?– años en la superficie árida de una llanura, ya que de haber estado híper cargado de referencias americanas –como sí ocurre con sus textos de finales de la década de 1940 o con el mismo *Canto general* de Neruda– el efecto no habría sido el mismo. Sin embargo, que sea casi imperceptible no quiere decir que no exista. Así como estas miles de imágenes que forman el tapiz de la barbarie americana dificultan la percepción de una subjetividad negada, sepultada, que logra sólo por momentos

unas tablas del tamaño de las páginas de un libro, con un buril, realizó el trabajo que exigía una enorme paciencia. Así pudo ser publicado el libro de forma económica. Resultó una edición original, de fondo negro con letras blancas, manuscrita. Cuando nosotros abandonamos la cama, se publicó el libro.” (de Rokha, 2019: 407).

emerger; lo mismo pasará con la semántica de este poema, la cual perderá protagonismo pero estará presente de forma homeopática.

En un texto de más de tres mil cuatrocientas palabras titulado *Suramérica*, son pocos los términos que se repiten, instalando zonas de sentido: “americano/americana” aparece sólo tres veces y otras dos “continente/continentales”. Algunos nombres propios de la flora o cultura trasandina, como “pataguas” aparece dos veces, “arrayanes” y “macales” una vez; incluso muy cerca del final del texto se alude a las fiestas de la Independencia de Chile, lo cierto es que esta carga semántica, como ya referimos, sigue siendo demasiado baja. Sin embargo eso que empuja desde abajo, esa voz que brama, eufórica, desde el subsuelo de una América, incluso en la enfermedad de un conflicto histórico no resuelto, tiene en cierta animalidad vinculada a la fuerza su homeopática presencia semántica: “potros” (2), “potrancas” (2), “yegua/s” (5), “tordillas” (1), “buey/es” (3), “burro/s” (2), “toro/s” (3), “asnos” (2), “bramido/s” (2) y “relinchando” (1) suman un total de veintitrés veces. Esta cantidad, si se la compara con el resto del poema, no es tan menor. Habría, entonces, algo negado ahí que puja desde abajo del caldero en el que hierve: el conflicto, el mapa, la historia y la identidad posible de un continente. Todo eso que emerge abierto *todavía*, estará presente en la lengua, abierta también *todavía*. Los límites de una América que no se conocen no se pueden enunciar, o *invocar*, un conflicto que no se resuelve no se puede armonizar en el poema; lo que no se puede decir, quizá, tampoco se pueda escuchar pero sí sentir. Ese grito contenido, de una yegua quizá en medio de un apocalipsis, aparece cuando llegamos a *Suramérica*.

*

Colmando de palabras aquellos confines de un, supuesto, continente mudo y embriagado por el afán de fabular (Neruda, 1971), como afirmara en su discurso de aceptación del Premio Nobel, sincerando así su perspectiva, Neruda cerró, en su *Canto general*, la imagen de América con él adentro: “Así termina este libro, aquí dejo/ mi *Canto general* escrito/ en la persecución, cantando bajo/ las alas clandestinas de mi patria./ Hoy 5 de febrero, en este año/ de 1949, en Chile, en <<Godomar/ de Cheba>>, algunos meses antes/ de los cuarenta y cinco años de mi edad (1980: 437).” Pero este juglar clandestino que reaparece al final del libro, ya lo había hecho anteriormente con nombre propio tanto en la sección “Artigas”, “Y si Pablo Neruda, el cronista de todas las cosas” (113), como en la

sección “El fugitivo”, esta vez como *uno más* de la clase oprimida (299). Donde aparece un sujeto, aparece su perspectiva; en este caso, continental:

La perspectiva es menos algo que se tiene, que se posee, y mucho más algo que tiene al sujeto, que lo posee y lo porta (en el sentido de *tenir* del francés) que lo constituye como sujeto. “El punto de vista crea el sujeto” –esta es una proposición perspectivista por excelencia, la que distingue el perspectivismo del relativismo o del construccionismo occidentales, que afirman, por el contrario que “el punto de vista crea el objeto” (Viveiros de Castro, 2013: 82).

De Rokha también introdujo su figura de poeta en el poema pero dejando abierta la subjetividad, la imagen de esa lengua, quizá aún sin idioma, y de ese continente. Seis años antes de aquel discurso en Estocolmo, Jorge Teillier celebraba en Santiago que por fin le hubieran dado el Premio Nacional de Literatura al Pablo de Licantén, y hacía mención a un momento histórico, a ese *no ahora pero tampoco nunca* que parece transmitir la repetición del “todavía” al comienzo de *Suramérica*, hacía mención al Chile en el que había crecido y se había formado el poeta: “Era un Chile dionisiaco, cuya personalidad está reflejada con real originalidad en de Rokha [...] un gran dionisiaco, pero torturado por la certidumbre de que ese mundo patriarcal es un mundo en ruinas, y de que su camino debe ser otro; que abandona ese mundo” (1965: 2). El poema de 1927 no intenta nombrar, y aquí está la decisión, sino percibir y registrar ese relincho negado, aunque no mudo, de un posible *ritmo americano*.

BIBLIOGRAFÍA

ARENAS, DIEGO. *Pablo de Rokha contra Pablo Neruda*. Buenos Aires: Galerna, 1978.

DARÍO, RUBÉN. *Poesía*. España: Planeta, 2000.

DE CAMPOS, HAROLDO, ERNEST FENOLLOSA Y SERGEI EISENSTEIN.

Ideograma. Lógica poesía lenguaje. Buenos Aires: Gog y Magog, 2019.

- DE ROKHA, PABLO. “Pablo Neruda, Poeta a la moda”, 1932. Disponible en: www.archivochile.com/Ideas_Autores/rokhap/o/rokhaobra0014.pdf
- DE ROKHA, PABLO. *Antología 1916-1953*. Santiago de Chile: Multitud, 1954.
- DE ROKHA, PABLO. *El amigo piedra*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2019.
- DE ROKHA, PABLO. *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago de Chile: Un cuarto propio, 2001.
- DE ROKHA, PABLO. *Los gemidos*. Santiago de Chile: LOM, 2015.
- DE ROKHA, PABLO. *Neruda y yo. Tercetos dantescos a Casiano Basualto*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2016.
- DE ROKHA, PABLO. *Suramérica* (Gabriel Cortiñas ed.), *Rapallo*, núm. 3, 2018, 63-69.
- DE ROKHA, PABLO. *Suramérica*, en *Antología 1916-1953*. Santiago de Chile: Multitud, 1954, 98-104.
- DE ROKHA, PABLO. *Suramérica*, en Carlos Droguett (ed.). *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008, 131-141.
- DROGUETT, CARLOS. “Pablo de Rokha, trayectoria de una soledad”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 313, julio de 1976, 110-120.
- FERRERO, MARIO. *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*. Santiago de Chile: Ediciones Alerce, 1967.
- GÓMEZ DE SILVA, GUIDO. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- KUSCH, RODOLFO. “La cultura en América”, en *Obras completas, T. III*, Rosario: Editorial Fundación Ross, 2007, 98-111.
- MISTRAL, GABRIELA. “Palabras pronunciadas por Gabriela Mistral cuando recibió el Premio Nobel”, 1945. Disponible en: www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132057.html
- NERUDA, PABLO. “Discurso de Pablo Neruda al recibir el Premio Nobel”, 1971. Disponible en: www.archivochile.com/Homenajes/neruda/de_neruda/homenajepneruda0004.pdf
- NERUDA, PABLO. *Canto general*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- NÓMEZ, NAÍN. “Pablo de Rokha treinta años después”, *Rocinante*, noviembre de 1998. Disponible en: www.letras.s5.com/rokha1.htm
- NÓMEZ, NAÍN. “Vida y Obra”, en Naín Nómez (ed.). *Poesía chilena contemporánea: Antología crítica*. Santiago: Fondo de Cultura Económica. 1992. Disponible en: www.letras.s5.com/rokha3106.htm
- NÓMEZ, NAÍN. *Pablo de Rokha: una escritura en movimiento*. Santiago de Chile: Ediciones Documenta, 1988.

- PIGLIA, RICARDO. “Ideología y ficción”, *Punto de vista*, año 2, núm. 5, marzo de 1979. Disponible en:
www.ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/06/pdv5.pdf
- RODÓ, JOSÉ ENRIQUE. *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo: Imp. Dornaleche y Reyes, 1899.
- RUIZ, FACUNDO. “Lengua América”, *Rapallo*, núm. 4, pp. 100-104, 2019.
- SANTOS, SUSANA. *Homenaje a pablo de rokha: inéditos, reedición y estudios críticos*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1995.
- TEILLIER, JORGE. “Pablo de Rokha, Premio Nacional de Literatura 1965”, 1965. Disponible en:
www.archivochile.com/Ideas_Autores/rokhap/s/rokhaboutre0002.pdf
- TINIANOV, IURI. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dédalus, 2010.
- TORRES, MANUEL. “De Rokha, el respiro del roto cosmopolita”, 2000. Disponible en: www.letras.mysite.com/rokha210502.htm
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. *La mirada del jaguar*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- ZERÁN, FARIDE. *La guerrilla literaria*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2005.