

## CÓMO FALSEARSE UN ALMA.

La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt De Rokha  
Jorge Monteleone

CONICET

Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA



En su moroso comercio con el olvido, en esa vocación por ser un blanco enfático -el blanco de su cara y de su pelo en las fotografías de los periódicos, tachado por el trazo firme de los finísimos labios pintados, el blanco de su nombre verdadero oculto en seudónimos más grandes que ella misma, el blanco de ser la esposa, la acompañante, la madre de sus hijos y a la vez un mito de amor-, en su trabajosa afirmación de ser la desconocida, la poeta segunda, la incesante lateral, Winétt de Rokha ofreció uno de los modos más acabados, más complejos y a la vez más elusivos para construir esa figura fantasmal que llamamos sujeto poético. Acabado,

porque tuvo un completo desarrollo, desde su incipiente formación hasta una plena autoconciencia, conformado como una posición enunciativa reconocible en el seno de estéticas por completo divergentes, pero que convergen hacia una figura afirmativa. Complejo, porque en su desarrollo la seudonimia vuelve problemática la relación con la figura de autor y la formación del sujeto poético en el contexto de sus variaciones estéticas, que no deja de modificar oblicuamente en la relación yo-tú con Pablo de Rokha. Elusivo, porque el modo de emergencia de esa subjetividad femenina siempre halló en su imaginario poético modos ambiguos de sustraerse y, a la vez, de presentarse. Trataremos de esbozar, sobre todos estos puntos, una descripción crítica.

### 1. Juana Inés de la Cruz en el comienzo

Como es sabido, los libros iniciales de Winétt de Rokha nunca fueron firmados con el nombre Luisa Anabalón Sanderson -bajo el cual, sin embargo, había publicado aquellos primeros versos que dedicó a San Francisco de Asís. Lo que me dijo el silencio y el posterior, Horas de sol, ambos de 1915, se atribuyen a "Juana Inés de la Cruz."<sup>1</sup> Son libros publicados a los diecinueve años y corresponden cronológicamente al contexto de la poesía hispanoamericana posmodernista.<sup>2</sup> A la luz de los textos firmados por Winétt, desde Formas del sueño (1927) a El Valle pierde su Atmósfera (1949), aquellos volúmenes parecen irrelevantes. Pero lo que en ellos se percibe acerca de la conformación de un sujeto poético femenino es complementario de lo que vendrá. Parafraseando a Edward Said, el comienzo de la obra poética de Winétt de Rokha, cuando se llamaba Juana Inés de la Cruz -encubriendo a Luisa Anabalón-, al ser considerado retrospectivamente, es el primer paso en la producción intencional de sentido respecto, en este caso, de la conformación de ese sujeto poético, al que llamaremos sujeto imaginario.<sup>3</sup>

¿Qué se halla en ese nombre? Acaso una metáfora: el nombre "Juana Inés de la Cruz" sería una metáfora del sujeto imaginario femenino en la enunciación del poema.<sup>4</sup> Voy a referirme a dos aspectos de esta conformación: lo que se atribuye al nombre y el esquema vacío que construye el enunciado poético.

El nombre Juana Inés de la Cruz responde, en sí mismo, a una atribución, la de Juana de Asbaje y, además, a un estereotipo literario conformado en el curso de la historia. La confluencia de la atribución y del estereotipo integra la elección del nombre que suplanta el de Luisa Anabalón Sanderson y precede al de Winétt de Rokha. Conviene seguir de cerca una de las más agudas descripciones de la recepción de la figura de Sor Juana, la que hizo Margo Glantz en "La musa, el fénix, el monstruo."<sup>5</sup> Glantz observa que a partir de sus primeras actuaciones en el Virreinato, la imagen de Sor Juana Inés de la Cruz distribuye a lo largo del tiempo una serie de estereotipos que aún siguen funcionando como clisés. Esos estereotipos, sugiere la escritora, pueden ser leídos como rasgos de una serie,

articulados al modo de un catálogo. Por una creciente, hiperbólica exaltación, Sor Juana fue sucesivamente "musa," luego "sibila," luego "fénix" y luego, en fin, se halló en una señora "cima de la monstruosidad." Ese carácter monstruoso se percibía a partir de la manifestación de una "anormal" inteligencia en la sociedad de la época y en las características difícilmente esperables en una mujer. Sor Juana era una anomalía, tan divergente aun de las mujeres destacadas, aquellas que lindaban con la santidad, cultivando las virtudes que jamás contradecían un orden instituido. Eran, en tanto obedientes a la norma, las agentes de la normalidad. Sor Juana, en cambio, dados sus inocultados prodigios personales, obtuvo un lugar especial entre sus pares y así fue llamada el "monstruo de las mujeres" -como la calificó, cortejando un elogio, Fray Pedro del Santísimo Sacramento-: "se la ha etiquetado, separado, y el disturbio que su genial inteligencia y su excepcional discreción han provocado puede mantenerse bajo control: se le ha dado un nombre," escribió Glantz.<sup>6</sup> Coincidente con una observación de Antonio Alatorre, la fama de Sor Juana derivó en otra metaforización: ser un paradigma de lo americano, el equivalente en oro racional de las vetas explotadas en la naturaleza. De allí que lo monstruoso se tornó prodigio y, a la vez, una manifestación terrestre, un tesoro extraído de las entrañas de América, un sucedáneo de la fertilidad, una fuerza natural. Pero a la monstruosidad, a la rareza y a la fuerza natural, se sumaba otro aspecto, que siempre estaría presente en el estereotipo: la clausura. La figura de Sor Juana hace pensar de inmediato en la vida monacal, en los silencios del ámbito que obliteraba el dogma y que se invierten sobre los cuerpos de las mujeres encerradas. Estos rasgos están sobreentendidos en la elección del seudónimo Juana Inés de la Cruz acerca de aquello que la autora desea que se "sepa" de su elección -lo cual es, por cierto, también una construcción poética referida a la imagen autoral, que convalida los rasgos del sujeto imaginario del poema y a la vez describen una figura femenina en el ámbito social. También obraran como un anticipo de algunos rasgos de conformación del sujeto imaginario cuando los textos sean firmados como Winétt de Rokha.

La figura del sujeto imaginario que comienza a vislumbrarse en *Lo que me dijo el silencio*, coincide con el aspecto de lo excepcional, una aristocracia del espíritu que sólo busca sus pares como interlocutores ("Yo no escribo mis versos/ para el vulgo que escruta/ ni para los que quieran/ buscar literatura:// yo escribo para aquellos/ que han leído en mi alma/ y para los que han dado/ plumajes de sus alas"). También de lo clausurado: además de la isócrona repetición del esquema rítmico en la totalidad del libro (poemas compuestos de tres a siete coplas de versos heptasílabos, con rima asonante en los versos pares), las monotonías del encierro, que se unen a la imagen de una cárcel para el alma, atraviesan todo el volumen: al silencio omnipresente que impone la clausura, se suman la escena de la segunda sección, llamada: "El jardín en la sombra: para un alma...;" versos como "En mis tranquilas horas / de reposo absoluto, / me concentro en mí misma, /

olvidada del mundo;" los espacios aislados -tales como un altar cerrado o una alta torre de observaciones-; lo secreto, lo oculto, lo ignoto, lo misterioso; y, en especial, esa relación dicotómica de lo cerrado respecto de una apertura posible a través del pensamiento, la quimera, el ensueño, la fuga fantaseada, que se asume con una aguda conciencia de la melancolía.

Pero acaso lo que más interesa para la obra que firmará luego Winétt de Rokha es lo que podría denominarse el esquema vacío de una poesía futura. Supone, por un lado, la relación con un tú vacante que proyecta de algún modo la enunciación poética, donde anclará la subjetividad femenina imaginaria que se abre con el seudónimo venidero. Ese vínculo, propio de todo aparato formal de la enunciación, como demostró Benveniste, fija el polo de un tú masculino con el cual establece la retórica de un diálogo amoroso.<sup>7</sup> Pero asimismo ese tú no responde a nombre alguno y su referente es un irreal, un ideal o un imposible. Esa irrealidad contamina asimismo, como a una sombra, al sujeto femenino, toda vez que obra como interlocutor poético: "Estrujo entre las sombras/ a un ser imaginario/ y lo hundo en el reflejo/ de anhelos sobrehumanos.// Tiene una casta frente,/ hermosos ojos claros,/ sonrisas enigmáticas/ escapan de sus labios." Por otro lado, el propio sujeto femenino se duplica, el yo le habla a su alma como a una hermana o a un doble, o bien percibe que hay dos voces en el poema. Esas dos voces condicen con la figura elegida como seudónimo, la voz de la que responde a la clausura y no debe quebrar el orden impuesto al género, la voz de la que asume su palabra libremente y así se torna excepcional, un "monstruo del ingenio."

Y allí aparece, en un verso que parece casual, la piedra de toque de toda la poética de la futura Winétt de Rokha: ¡cómo falsearse un alma!. La frase es felizmente ambigua: dice a la vez que un alma no puede falsearse, es decir, no puede ser falsa si quiere asumir auténticamente su destino poético. Pero al mismo tiempo sabe que el alma debe ser enmascarada para sostenerse como voz original en el congelamiento de roles que le ofrece su lugar femenino. El "alma," para ser un yo, debe ocultarse en un enmascaramiento para representar su posición femenina. El poema dice: "Cuando siento yo el peso/ de insoportable yugo/ conque la mujer tiene/ que ir luchando, estrujo// desesperadamente/ mis libres pensamientos,/ y callo y me da angustia/ y en el aire me siento...// ¡Cómo falsearse un alma/ al molde de las mentes/ polvorientas y estrechas/ del vulgo que no siente!// Y ¡cómo alzar la voz/ que retemblar haría/ las montañas, si el yugo/ tradicional espía!// ¡Cómo siento dos voces!/ ...habla... tendrás la gloria/ ... calla ... puedes perderte/ ¡qué hago, Señor, de mi obra!..."

Como se verá más adelante, el vínculo yo-tú será llenado con la aparición de Pablo de Rokha, pero en tanto alteridad que apela y convoca la figura del sujeto femenino en la poesía como interlocutor de un diálogo amoroso y a la vez imaginario. El vaciamiento del yo y luego la existencia de dos voces posibles y en

coalición, la vía posible del ensueño, reaparecerán, con mucha mayor complejidad, en *Oniromancia* (1943). Por ello en los primeros libros hablamos de un esquema vacío para la poesía futura. Mencionamos *Lo que me dijo el silencio* y no analizamos aquí el volumen *Horas de sol*, de prosa poética. Pero baste señalar que todos los rasgos anticipados reaparecen, aunque con un viso más irónico, y con una diversidad de otras voces, otros personajes que establecen un diálogo con la primera persona, de modo que la poesía oscila a menudo entre el relato y el drama. Baste decir que allí ya estaba nombrado aquel que ocuparía el espacio enunciativo del tú, el que no tenía nombre todavía, el esperado, el único interlocutor posible tanto en el mundo como en el poema: "He pensado en ti, espíritu sin nombre, en ti que has pasado como el furioso torbellino del Tiempo. (...) Y mientras mi pensar se tiende por sobre las colinas del Ensueño, van murmurando mis labios como en un rezo profano hacia la larga espera..."

## 2. Digresión: la posición femenina (Gabriela Mistral y Manuel Magallanes Moure)

En su análisis del diario íntimo, Nora Catelli realiza una aguda observación a propósito de un texto de la psicoanalista Silvia Tubert, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*. Tubert señala que los lugares simbólicos -es decir, aquellos que tienen efectos sociales- de la masculinidad y de la feminidad, son lugares vacíos, que cada uno puede ocupar y a los que corresponden rasgos puramente contingentes. Pero esa operación simbólica,

esa marca, produce "efectos imaginarios" al inscribirse en los cuerpos. Catelli adhiere a esa premisa, pero asimismo indica que esos lugares "no están del todo vacíos," que los sujetos que ocupan ese lugar vacante, las identidades lábiles que allí se sitúan, en ese mismo acto se definen. Y aquello que los define es, precisamente, su posición que, no obstante, no es ni biológica ni ontológica, sino cultural e histórica. Por ello, Catelli afirma: "Colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es un síntoma, no una elección. Y desde el punto de vista del surgimiento y definición de un género literario, no es un síntoma individual sino local y cultural."<sup>8</sup> Aquello que estamos analizando es precisamente el efecto de esta posición femenina en el sujeto imaginario del poema. Que no puede leerse de modo autónomo y, por ello tiene vínculos con el nombre autoral y su lugar adquirido en el orden simbólico-social. La posición femenina del sujeto que dice yo se realiza en la cultura de una época dada también en relación con un tú, cuyo lugar vacío -que en este caso se presenta heterosexual pero, en cuanto tal, no es universalizable como norma- esa vacancia es ocupada por una posición masculina. Por ello la poesía erótica y amorosa pone en escena dramáticamente el juego discursivo del sujeto imaginario del poema dirigido a un tú, que es su objeto de amor. Hacer de un sujeto enamorado un sujeto lírico es una antigua forma de representar en el

poema la agónica y a la vez soberana puesta en escena del sujeto poético, que crea un drama subjetivo y una retórica.

Para percibir la especificidad de la relación yo-tú que establece Winnét de Rokha, y la particularidad de la posición femenina, podríamos contraponerla a una experiencia vital y a la vez textual de la poeta más eminente de Chile en su época: Gabriela Mistral -seudónimo de Lucila Godoy Alcayaga-. La realidad, escribía Borges, prefiere las simetrías. En el 2005 se dio a conocer una edición completa de la correspondencia amorosa de Gabriela Mistral con el poeta Manuel Magallanes Moure, luego de la primitiva compilación de Sergio Fernández Larraín.<sup>9</sup> Pero ese poeta fue la misma persona que firmó el prólogo, escrito en agosto de 1915, al segundo libro de Luisa Anabalón Sanderson cuando aún firmaba Horas de sol como Juana Inés de la Cruz. Aquello que escribe Magallanes Moure sobre la poeta no alude a su poesía, sino a su posición social en cuanto escritora y lo que subraya, o que mejor dicho repone, es el código de lo femenino aceptado como norma para hacer entrar en ella la excepcionalidad de una mujer poeta. Lo hace así, incluso bajo la pretensión de negarlo. La poeta es una artista, pero lo es en tanto no deja de ser una típica "niña" chilena: nada lo contradice. Dice:

Habituados como estamos a que nuestras damas escritoras -salvan sean muy escasas excepciones- pongan su sensibilidad y su inteligencia al servicio de la iglesia, de la cocina o de la moda, (...); acostumbrados a que la literatura femenina, la verdadera, la humana, la que es vida, sea huerto cerrado para las autoras solteras, y sospechoso para las casadas jóvenes, y aun terreno algo comprometente (sic) para las matronas de larga experiencia y de prole numerosa, ¿no es de temer que a la aparición de este libro de amor y juventud, escrito por la juventud y el amor mismos, se llamen a escándalo todos esos encantados que duermen apaciblemente, (...)?

(...)

¿Una literata? No, por favor. Una niña artista, que siente más que otras, -pero no tanto como tú, mi Primavera...- que cuenta lo que otras callan, y lo cuenta bellamente; una niña que, como todas nuestras niñas, habla con frivolidad, ríe con frescura, reza con fervor, cose, teje, confecciona sus propios sombreros, toca el piano. No hay en ella pedantería: ni siquiera acuerda de mentar libros o de citar autores. Nada extraordinario en esta criatura excepcional: nada más que el don divino de la emoción y la facultad de expresar de hermosa manera lo que siente. Nada más que el ser una artista.<sup>10</sup>

En el año que Magallanes Moure escribía ese prólogo, vivía aquel amor epistolar con Gabriela Mistral. Del examen de algunos aspectos de esa correspondencia pueden derivarse rasgos de la posición femenina y de la relación yo-tú que no sólo

proporciona un modelo descriptivo para la época, sino también un ejemplo comparativo para el vínculo que se establecerá también a partir de 1915 entre Winétt y Pablo de Rokha.<sup>11</sup>Ésta es la historia.

Cierta noche, al comienzo del verano de 1914, aquella muchacha de veinticinco años llamada Lucila Godoy viajó hasta la capital de Chile y asistió en el Teatro Santiago a los primeros Juegos Florales de la ciudad. Nadie la conocía, a nadie se presentó. Se ocultó en las galerías anónimas, algo ansiosa, y junto al público escuchó recitar, de un modo algo enfático para su gusto, los poemas premiados. Eran los "Sonetos de la muerte," de Gabriela Mistral. La reunión fue fastuosa: estaban el Presidente de la República, el Alcalde, todos los miembros de la Sociedad de Artistas y Escritores. Los aplausos fervientes todavía ignoraban que Lucila, esa maestra de provincias que buscaba callada a un solo hombre en el escenario, era la misma Gabriela Mistral que había escrito esos poemas fúnebres. El poeta Manuel Magallanes Moure, miembro del jurado, lo supo un día después: "Fui sólo por oírlo. No por oír mis versos (los había escuchado leer); no por aquello de los aplausos de una multitud (unos momentos sólo entre la multitud me hacen daño); por oírlo a Ud., por eso fui," le escribió Lucila. Desde entonces Lucila y Manuel se escribieron cientos de cartas de amor, durante siete años, hasta 1821, en la época en que ella componía los poemas de *Desolación* (1922). Lo sorprendente, lo que volvía ese vínculo amoroso un puro fantasma de la escritura, es que no se vieron casi nunca y acaso sólo una vez tuvieron un contacto físico: aquella tarde en que Manuel le dijo con franqueza que "no la quería" y le besó la mano, culposo y cortés, y ella la quitó bruscamente y tal vez lo injurió y le escribió más tarde que soportaría el dolor, pero nunca la lástima. La ruptura prosiguió en la correspondencia, morosamente, hasta que se fue apagando con la ironía algo desencantada del descreído: "Hubo una vez en mi alma un gran castillo, donde un rey fue a pasar la primavera... ¿Hermoso? Sí; hubo un rey; hubo; ya no hay nada. Sin perjuicio, Manuel, de que te dé matecito, y de que me vengas a ver. Cuando quieras. No te puedo pedir nada." Esas cartas no sólo permiten conocer el mundo sentimental de la mujer que las firma, Lucila Godoy, sino también la compleja construcción verbal de un mundo poético, el mundo de Gabriela Mistral, su alter ego en la escritura lírica, donde la experiencia es una mera ocasión y el poema la escena privilegiada.

Lucila/Gabriela llama amor a un deseo desatado, que se autodevora, y cuyo destinatario es menos un cuerpo que un espejismo, una figura móvil que no termina de encarnarse, como no sea en el ensueño atormentador de una imagen: "Mira: te represento aquí, frente a mí. Para esquivar la emoción no te miro, miro a un lado, pero te oigo y te veo, por virtud de esta horrible imaginación, que te hace tangible aun a la distancia(...). Es preferible que siga soñando con que tú me besas amorosamente." Todas las cartas giran en torno a esa tensión entre la fuerza del ensueño y el dominio del cuerpo. Por un lado, refieren las huellas de la pasión

enamorada o bien alguna noticia sobre lo que el cuerpo, realmente, padece: "hace tres días estoy resfriada. En la noche me viene fiebre; en la mañana me levanto por no molestar con que me reemplacen. Y me levanto dolorida de cuerpo y alma." Por otro lado, recomienda, con un gesto maternal, los cuidados del cuerpo amado: "Mira, empiezan a hacer fríos. Abrígate mucho el pecho, tápate bien en las noches; no andes por el suelo húmedo, como me cuentas que lo haces."

La encrucijada de lo imaginario y lo corporal suele concentrarse casi exclusivamente en la mirada: ver y ser vista, incluso más que tocarse, es el momento único en el que el amor alcanzará su máxima realización o se derrumbará para siempre. Acaso porque los ojos habrán de discernir la coincidencia entre el cuerpo y la imagen amorosa e incluso aquello que los cuerpos callan: "Alguna vez he pensado en mandarte un retrato mío en que esté parecida (porque el que tú conoces es muy otro) ¡pero eso es ineficaz! Tu imaginación siempre pondría luz en los ojos, gracia en la boca. (...) ¿Conseguirán tus ojos aquel día mostrarme tu alma de modo que la confianza brote en el acto y eche los brazos al cuello en la realidad como te los echo en la imaginación?"

El verse es la piedra de toque del amor, pero Magallanes busca también el amor físico, que Lucila termina por admitir: "yo quiero beber tu linfa toda," aunque en la misma carta indefinidamente lo posterga: "Deseo verte mucho más de lo que tú dices desear verme. Aún no es posible. Aprendamos a esperar." Esa claudicación de lo imaginario en lo carnal es lo que Lucila teme y elude. Por eso preguntaba con ansiedad: "Tú ¿me querrás fea? Tú ¿me querrás antipática? Tú ¿me querrás como soy?" En una carta de 1915 relata uno de sus mitos amorosos, que muchos biógrafos creyeron el único amor de Gabriela Mistral. Hacia 1807 conoció a Romelio Ureta, que era empleado de la estación de ferrocarril de Coquimbo, mientras ella era profesora interina de una escuela de La Serena. Se vieron de tarde en tarde, durante unos pocos años, pero él, finalmente, frecuentó a otra mujer. Ureta, que había cometido un desfalco, se suicidó en 1809. El rumor de que tenía en el bolsillo una postal de Lucila y los "Sonetos de la muerte," alimentaron la historia de un amor romántico. Pero esa historia le sirvió para mitificar ante Magallanes la defeción del amor carnal. Le cuenta puntillosamente la noche en que desde los altos de una casa contigua espía a Ureta y su novia mientras se besaban. "Se acribillaban a besos. La cabeza de él -mi cabeza de cinco años antes- recibía una lluvia de esa boca ardiente." La mirada de la voyeuse es vivida como un castigo y una exaltación: "Yo miraba todo eso, Manuel. La luz era escasa y mis ojos se abrían como para recoger todo eso y reventar los globos." Durante dos horas los espía y al día siguiente ve a Ureta cara a cara. Los ojos de él tenían una mancha violeta alrededor, los de ella, roja. La de él, dice, es de lujuria, "la mía era la del llanto de toda la noche." Quince días después, el hombre se suicidó. La carta debe ser tomada como una advertencia en cuanto sugiere los temores de Lucila a las "alianzas de la carne."



El amor en estas cartas es una cierta energía que arrebató el cuerpo y lo somete a un exceso, lo sitúa fuera de sí. Ese exceso se une a la exaltación amorosa tanto como a la mística que busca la perfección. "¡Se parecen tanto el rezar y el querer intenso!", escribe Lucila. Dicha búsqueda se combina necesariamente con una perturbadora sensualidad del sufrir, una erótica de lo doliente. La poeta alcanza así una certeza paradójica al reconocer el oscuro enemigo de sí misma: "Yo he descubierto el enemigo: es la exaltación misma en el creer." Esa energía sin objeto hallará su cauce más eficaz en la escritura, nunca en el amor carnal, ni siquiera en la presencia y en el tacto: el encuentro con Magallanes rompe el ensueño. Lucila elabora su teoría: adivina en él una "pulcritud del alma, que aborrece el exceso por dañino" y que vincula a cierta afectación del espíritu, del todo aristocrática. El exceso, afirma, corresponde a la santidad, a una energía que las almas bellas llaman plebeyismo desde una cultura que "no puede ya comprender al ser primitivo." Por cierto, Gabriela Mistral se identifica con este sincero salvajismo, con la violencia mística de lo poético y el amor como suprema realización de lo imaginario.

Manuel Magallanes Moure tuvo la precaución de confirmarlo, al morir con perfecta pulcritud, pocos años después: viajaba en el tranvía y sintió un súbito malestar, cruzó el pasillo y le dijo al conductor que le permitiera bajarse. Caminó hasta la casa de su hermano, y allí murió, víctima de una angina de pecho.<sup>12</sup>

### 3. El alma afable se vació en tu energía

Es sabido que Carlos Díaz Loyola había nacido en Licantén -que significa "lugar de los hombres de piedra"- y así fue llamado por sus compañeros seminaristas: "el amigo Piedra." De ese modo surgió el seudónimo, Pablo de Rokha. Es sabido que Luisa Anabalón Sanderson dejó de firmar Juana Inés de la Cruz para ser Winétt de Rokha. La unión civil de Carlos y Luisa el 25 de octubre de 1916 se superpuso así a otra unión en la seudonimia, que buscaba consolidar el sujeto imaginario del poema: Pablo y Winnétt. La preposición "de" agregada al apellido es ambigua. Jurídicamente, para la mujer significó en varios países que, al contraer matrimonio, añadiría a su nombre el apellido de su marido. Indica el ser "esposa de" y todavía acarrea la antigua noción de pertenencia y dominio por parte del hombre como proveedor y rector en el matrimonio civil, que justificaba el uso gramatical. El hecho de ser la "esposa de" Pablo de Rokha luego del matrimonio, parece confirmar el uso "de Rokha." Pero hay otro matiz: la repetición del sintagma "de Rokha" en ambos significa una asunción común, bajo un mismo apellido. La precedencia del apellido de Pablo no invalida este aspecto, sino confirma una común pertenencia a ese "núcleo pétreo," para decirlo con una metáfora muy obvia pero no menos significativa. En cuanto sujetos imaginarios del poema, es decir, en tanto polos yo-tú necesarios en la interlocución poética,

Winétt y Pablo se confirman mutuamente en sus textos, como un sucedáneo en lo imaginario que sostiene la vida en común. De ese modo se constituyen esas subjetividades, situadas en una zona intersticial entre poesía y experiencia.

Una de las primeras manifestaciones de esta mutua validación de la subjetividad lo constituye la primera anécdota del reconocimiento imaginario. Pablo de Rokha se hallaba en Talca desde 1914 y el ejercicio de su vocación no parecía aún del todo definido. Transcribo el brevísimo apunte biográfico de Naín Nómez: "Allí [Pablo de Rokha] recibe de regalo un día un libro de poemas firmado por Juana Inés de la Cruz y titulado *Lo que me dijo el silencio*. Critica duramente el libro, pero al mirar el retrato de la poeta, se enamora de ella y se va a Santiago a pedirle que se case con él."<sup>13</sup> Importa poco la verosimilitud de ese acto en el mundo, toda vez que conserve su valor imaginario. La fotografía de esa muchacha en el libro es la de una pose que evoca un romanticismo tardío: esa cabellera oscura y apenas rizada, que hace brillar una luz nocturna, esa mirada que solicita el pudor, la sonrisa castísima y el hombro que desnuda una seda leve. Aquello que los poemas no alcanzaron a conmover,

lo consigue la imagen. Esa imagen representa a alguien que se oculta en el seudónimo y abre un espacio vacío que fascina y convoca el deseo del fascinado. Pero para que eso ocurra uno solo debió haber sido fascinado por la imagen y sólo una corresponderle. En esa imagen ella se vuelve adorable, lo que es decir: deseable. Barthes asegura que en el enamoramiento designar al otro como "adorable" supone, de hecho, una pareja imposibilidad para nombrar otra cosa que no sea una mera tautología: ella o él son eso mismo que adoro en sí mismo. Dice Barthes: "No podré nunca producir más que una palabra vacía, que es como el grado cero de todos los lugares donde se forma el deseo muy especial que yo tengo de ese otro (y no de otro cualquiera)."<sup>14</sup>

Pero la mirada fascinada de Pablo de Rokha va en busca de su imagen, porque previamente ha dividido la representación de ese sujeto femenino, ha dislocado la relación entre lo que el sujeto femenino del poema dice de sí -que a la vez también parte de un vacío, es "lo que le dijo el silencio"-, lo ha "criticado severamente" y en consecuencia le ha negado entidad literaria a Juana Inés de la Cruz. Pero, al mismo tiempo, sí ha recibido con abrumadora complacencia la construcción de la imagen de la autora, se ha "enamorado" de la imagen y así, donde fracasó el estilo tardorromántico de la escritura, triunfó la idealización romántica que el retrato formó. Y sólo uno pudo interpretarlo y ese mensaje fotográfico sólo uno pudo descifrarlo. Entonces Pablo de Rokha salió a buscar

la encarnación de esa imagen y, una vez alcanzada, atestiguó con su nombre mismo, el nombre poético elegido -nunca Carlos Díaz Loyola sino Pablo de Rokha- el nombre de la elegida -nunca Luisa Anabalón Sanderson, ya nunca Juana Inés de la Cruz, sino Winétt de Rokha-. Y para siempre se sobreimprime el nombre de

Winétt a esa imagen misma. Ir al encuentro de esa imagen fue, inversamente a lo que afirma Barthes, alcanzar un nombre, esto es, nombrar, gestar una palabra poética. Por ello es sintomático que en el primer libro que firma Winétt, la figura de Pablo es la del que la mira, mientras la de Winétt en el primer libro de Pablo es la de aquella que no lo oye.

Leemos en el poema "Genio y figura," de Pablo de Rokha, dedicado a Winétt en Versos de infancia, una relación del amor inicial cuyo paradigma no parece ser la vitalidad sino la muerte. La figura del poeta aparece como el que dialoga con el mal y los muertos y se representa a sí mismo con una figura asocial harta de impotencia e incompletud: "Yo soy como el fracaso total del mundo, ¡oh Pueblos!/ El canto frente a frente al mismo Satanás,/ dialoga con la ciencia tremenda de los muertos,/ y mi dolor chorrea de sangre la ciudad." Y asimismo el enunciado de ese sujeto se conforma en el tú de Winétt, que no lo oye cuando le dirige su enunciación amorosa: "y tú dices `te quiero',/ cuando hablas con `tu' Pablo, sin oírme jamás.// El hombre y al mujer tienen olor a tumba;/ el cuerpo se me cae sobre la tierra bruta/ lo mismo que el ataúd rojo del infeliz."<sup>15</sup> Y en el poema "Ley de Moisés," incluido en Cantoral, escribe Winétt: "En los lagos de diamante/ líquido y ardiente/ de tus ojos voluntariosos,/ bañé todas mis ansias, Pablo// El alma afable/ se vació en tu energía."<sup>16</sup> Pero también para Pablo la interlocución de Winétt, ese matrimonio poético, funda su existencia. En el poema "Quejido del hombre soltero," recopilado en la primer gran libro de Pablo de Rokha, Los gemidos (1922), se lee esta falta de existencia que sólo puede ser alcanzada en el nombre cuando éste obtenga sentido en el diálogo mutuo y en la mutua nominación: Pablo de Rokha tendrá identidad toda vez que su posición subjetiva sea convalidada por la de Winétt, toda vez que no lo deje

en un lugar vacío, innominado y sin cuerpo. Y tampoco será nada hasta que no pueda, literalmente, mirarla. Si no existe esta pulsión de ver, no hay modo de constituirse como sujeto en la relación intersubjetiva, además de fundar la subjetividad en el lenguaje con el diálogo yo-tú: "niña, mi niña, niña, ¡no me entregues solo, solo, solo a la soledad de las cosas...! ¿En dónde están mis ojos? ... ¡He perdido los ojos cuando he perdido los ojos!... camino a tientas sobre los planos oblicuos de la nada (...). ¿Estaré hablando yo mismo?, ¿yo mismo?, pienso y hablo como si fuese otro, ¿quién soy yo mismo?, estos pies de estos pies y estas manos ¿de quién son?... ¿... ¿... ¿Quién es Pablo de Rokha?... ¡No conozco a Pablo de Rokha!... ... Pablo de Rokha ... ¡ah, no me acuerdo!"<sup>17</sup>

La asunción del sujeto imaginario de Gabriela Mistral en tanto posición femenina contó con la anulación física de Magallanes Moure, y convalidó en lo real la ausencia en el polo del tú masculino: de allí la ironía posterior de Mistral, cuando afirmaba que el poeta "tuvo cortesía hasta para morir." El camino de Winétt fue exactamente inverso, y los comentaristas subrayaban su condición de esposa y

madre, de acompañante, de cohabitante. El sujeto imaginario de su poesía asume la ambivalencia del ver y ser vista, donde la mirada del otro provoca menos vitalidad que languidez, cansancio, enervamiento: "Mirándote me conocí, amándote, oh! Amándote/ encontré el evangelio/ de mi alma, ya cansada antes de ser." O bien: "Tus pupilas imprecisas,/ me enervan, aún, como incandescentes luceros." El otro, el tú, es un ídolo, previsiblemente de piedra: de Rokha. Que el título del poema donde se declara se llame "Cabeza de macho" parece un énfasis casi risible: "Piedra con alma, sonríe tu cara de ídolo/ dormida en la canasta de rosas de mi pecho." Reiteradamente las imágenes ligadas al yo-mujer hablan de un mundo de transformaciones, aliado al paisaje y las cosas, como si fuese cóncavo, allí donde el mundo mismo sueña en contigüidad, como en paralelo con la sólita melancolía: "Mi corazón mediterráneo/ no interrumpe la melena gris del muelle,/ mi ansiedad absorbe, delirante,/ la aurora medicinal del viento." En cambio, las imágenes ligadas al tú masculino, reiteran el aura fabulosa del ídolo, lo sobrehumano, casi lo mitológico.

Para ese sujeto cuya posición parece claudicar en su ser mismo, que se pregunta "¿En dónde fue sembrada mi voz?" o "¿Dónde ha quedado mi vida?" hay un atajo: las masas, el internacionalismo, el marxismo-leninismo redentor. En las multitudes de la utopía socialista hay un modo posible de multiplicar el sujeto, de hermanarlo solidariamente: "Del brazo de Pablo de Rokha,/ intervengo en el ritornello/ mundial de las muchedumbres." O bien en ese poema, titulado "1936" -un poema firmado con las iniciales W. DE R., como una afirmación de sí, un poema donde los nombres harto decadentes de Baudelaire, Poe y Byron se suplantán por "las torres del índice contemporáneo: Lenin, Stalin, Gorky"- allí mismo la existencia misma alcanza su posible salvación colectiva: "Ser la multitud, el corazón colectivo de las masas/ que echan fuego por las ciudades modernas,/ ser esas banderas rojas y esas criaturas temblorosas/ y esos puños levantados como árboles." El correlato lógico de ese atajo son los poemas dedicados a mujeres ejemplares: Rosa Luxemburgo o la Pasionaria, a la que sin embargo puede aminorarle la dimensión épica y tornarla lírica: "Femenina como flor de dulce perfume,/ severa y grave como la voluntad inminente,/ llena del sentido de las pequeñas cosas."

Pero hay otro atajo, donde el sujeto femenino se aprehende a sí mismo: el camino de las formas del sueño. Aquel largo poema, que da título al libro de 1927, "Formas del sueño," comienza con las imágenes de un yo sin cuerpo, que se insinúa sólo en los sonidos, en los ruidos que parecen agazapados: los grillos húmedos que cantan en los rincones, el rechinar de las maderas, llantos de niños, estertores de mujer, rumores, ronroneos. Pero eso que se halla en el poema al fin enmudece. Luego surge el cuerpo femenino metonimizado en la cabellera, recurso de larga descendencia en la literatura y que denota una singular fuerza erótica. El "cabello enrojecido" del poema de Winétt parece desprenderse del cuerpo, volverse autónomo: se interna en el horizonte, en las mareas, gira y gira en la tarde, cruza

las ciudades. Se desnuda luego otra parte del cuerpo, vehículo de la pasión y la protección, el tacto erótico y maternal de lo femenino: las manos de la mujer. Abren ventanas hacia la lejanía nocturna de los puertos y los barcos invisibles, y al fin se transforman en pétalos, en pajaritas de papel, como a punto de volar a merced del viento. Tímidamente el cuerpo femenino se insinúa, cabellera y manos, pero sólo para mutar en imágenes sonoras, y luego para sutilizarse en imágenes visuales. De pronto esa ilusión la somete al olvido de sí misma en cuanto poseedora de un cuerpo: del sufrimiento y la mortalidad. En ese instante donde se suspende el mundo, como en una nada sostenida entre el cielo y el mar, salvo "un polvillo de aguas claras y livianas," el yo de la mujer se lanza más allá: "Yo, más allá de los continentes sumergidos,/ más allá de la nebulosa que la cubre totalmente,/ más allá del asombro de su agonía,/ más allá de sus quejidos extraviados en la noche última." Pero al irse más allá comprende que su propio cuerpo se disgrega y sólo con esa condición paradójica y fatal podría transformarse en otra cosa, porque no hay cuerpo en tanto tal que pueda ir más allá de sí mismo sin perder su propia existencia: "Mis brazos han caído muertos/ a lo largo de mi figura/ de setenta líneas dispersas,/ porque no tengo brazos como velámenes transitorios,/ ni como alas de golondrinas caminantes/ ni como campanarios festivos,/ son anclas,/ que se han ido/ al fondo/ del mar...." Entonces el sujeto del poema oscila entre el recuerdo de su pasado y el abismo del porvenir: a medida que se interna en su condición imaginaria, a medida que se dispersa en las metáforas del sueño, su propia vida es lo que se pierde, su propio ser reunido, unificado es lo que se dispersa y en esa dinámica de analogías transformadoras, "los vientos-cuervos jorobados" devoran sus entrañas. El poema finaliza con la aguda autoconciencia de un fin: el sujeto siente el cansancio de su cuerpo, y también el alma rota, la voz deshilachada, el futuro de la nada. Dice: "Voy hacia la nada,/ allá donde la mirada toma el aspecto de los astros,/ allá donde las manos no tienen tacto/ y sin embargo se es todo ojos,/ voy hacia la nada." Como en las vanguardias históricas, toda imagen corporal se disgrega unida a la vaporización o la escisión del yo (Mallarmé, Rimbaud) para dejar en su lugar un enunciado imaginario, una voz poética. Pero en Winétt de Rokha ese aspecto guarda una relación básica con su posición femenina: ha comprendido que su identidad no es biológica, es decir, no está anclada en su cuerpo, ni sexual ni maternal; ha comprendido que su posición de mujer es simbólica y se halla primordialmente en los signos que la nombran en la relación intersubjetiva; ha entendido que ese nombre, por ello mismo, se lo ha dado otro y que para sostenerse en él, en tanto significativo que la cifra, que la simboliza en el mundo -es decir, en tanto posición enunciativa de un sujeto femenino- debe fragmentar y arrojar a la nada el cuerpo y multiplicar su yo en imágenes analógicas, propias del sueño. De ese modo irá en camino a renunciar al diálogo y afirmarse en un monólogo, al precio de disgregarse en tanto identidad reconocible y unificada. Ese es el guión imaginario que se presenta en esta instancia de la obra poética de Winétt. La condición para vivir en el poema es haber perdido la vida individual, destruir el referente, y lanzarse a

una futuridad sin límites, incluso sin restricciones de género demasiado definidas: "Mi corazón se precipita / a la orilla de los horizontes sin medida." Aquella "niña-poeta" a la que aludía Magallanes Moure será borrada por completo hasta en su origen cuando escriba en el poema "Planeta sin rumbo" del libro que sigue, Oniromancia: "Vehemencia, vehemencia, eres el espejo de lo que YA NO ES, / te borro de mí misma y te envuelvo con fuego, / rechazándote, como niña de rosa en tiempos dolorosos, / de contienda sangrienta"

#### 4. Ser isla, espiral

Al estudiar la prosa de Ignacio de Loyola, Roland Barthes menciona la mántica. El campo de la mántica es, desde los antiguos griegos, el arte de la consulta divina. "Lenguaje de la interpelación -escribe Barthes-, la mántica tiene dos códigos: el de la pregunta que el hombre dirige a la divinidad, el de la respuesta que la divinidad dirige al hombre."<sup>18</sup> Guarda también relación con el arte de predecir, de adivinar. En tal sentido, las preguntas de la mántica pueden ser relacionadas con una praxis, con una acción a seguir entre alternativas posibles, que indiquen el desciframiento de la voluntad divina. Oniromancia se llamó una de las colecciones de poemas de Winnét de Rokha, de la cual afirmar que es surrealista no es más que una descripción exterior. Su verdadero sentido metafórico radica en que esa poesía se presenta como una mántica del sueño, es decir, como una interpelación al onirismo para autorizar una práctica poética. ¿Qué es el sueño para el sujeto imaginario de Winétt de Rokha? Lo había escrito en el poema que analizamos antes, "Formas del sueño" del libro homónimo de 1927, incorporado a Cantoral. Allí el sueño es la posibilidad de transformación en multiplicidad metafórica de un sujeto que, a los ojos del lector, desaparece progresivamente en la nada. El onirismo surrealista es para el sujeto imaginario femenino la posibilidad de hallar una vía posible a su aniquilación en esa especie de simbiosis con el sujeto masculino -que la ha sostenido desde el comienzo como imagen especular en la interlocución.<sup>19</sup> En la medida en que ese yo renuncie a su vida o asuma su disolución, podrá sostenerse en una progresiva metaforicidad, como atajo o vía de escape a la disgregación de la persona.

Oniromancia es, entonces, el libro de la interpelación al sueño. Esa interpelación espera, en pureza, una respuesta del poema tanto acerca del sueño como acerca de la divinidad, ya que ambos tienen una complementariedad antagónica. El lugar de Dios, como dador de sentido, está unido a la figura de una potencia masculina, que de algún modo garantiza el acto poético desde el comienzo. Es, por cierto, una figura pétrea, monumental y con ese "misticismo irreligioso" que halló en el comunismo soviético su nuevo paraíso. Y otra vez esa figura "de Rokha," el desorbitado "macho-santo," se halla cohesionando el apellido selecto en el amor conyugal, como se lee en el poema "El Viajero de sí mismo," en la serie "Ciclo de piedra" de Cosmogonía (1927): "Acumulo mi yo exorbitante/ y mi ilusión de Dios

ensangrentado,/ pues soy un espectáculo clamante/ y un macho-santo ya desorbitado.// Mi amor te muerde como un perro de oro,/ pero te exhibe en sus ancas de toro/ Winétt, como una flor de extranjería.// Porque sin ti no hubiera descubierto/ como una jarra de agua en el desierto/ la mina antigua de mi poesía."20 La lectura de Jesucristo, que Pablo de Rokha publicó en 1933, permite reconocer ese fundamento en otro de los poemas dedicados a Winétt: "Enigma a ella." Allí se lee:

Acorralados entre montañas grandes, nos golpeó la cara con su látigo de mares calientes, bramando, aquel viento de piedra que ardía en la razón nocturna de las tribus hebreas, aquel sol rabioso de Dios, ansioso de Dios, (la materia enigmática), aquella gran tristeza aventurero del antiguo idólatra. El amor nos mordió quemándonos, y el dolor nos lamió con tan amarga lengua la llagadura, que el corazón se nos trituró de canciones"

(...)

Es menester el profeta, no el poeta, Winétt, el incendiario rodeado de salamandras, la autoridad de metales incandescentes que produce Juan de Patmos, la substancia volcánica de Job y Ezequiel (...), y es menester Lenin, sí, es menester Lenin, y la insurrección proletaria: `clase contra clase`.

(...)

Y estalla la aurora soviética de Jesucristo, y sus obreros.21

Resuena aquí, en una vertiginosa seriación, la teoría de la cábala judía, que considera el nombre de Dios como fundamento del lenguaje; el marxismo-leninismo soviético como una nueva forma de mesianismo; la reunión de Pablo y Winnétt en lo petrificado del nombre común. La conformación del sujeto femenino en Winétt se une con esa correlación de idealizaciones, en una sucesión cuyo fundamento último es el de un Sentido unívoco, trascendente, poderoso, patriarcal y masculino. Por ello Dios suele ser un signo indisolublemente unido a la figura de Pablo de Rokha: no el hombre mortal de carne y hueso, sino su representación literaria en la poesía de ambos y nunca por una mera asimilación del hombre a una divinidad, sino porque como el nombre de Dios, de Rokha es un fundamento de sentido, dada la seriación antedicha. Y la interpelación a Dios, propio de la mántica, se torna en este caso una pregunta por la existencia misma del sujeto femenino del poema: ¿Cómo puede sostenerse en tanto sujeto si, paradójicamente, su existencia misma depende de una especie de vaciamiento de sí, de una oclusión de sí, en la alteridad masculina trascendente (en la serie De Rokha / Lenin / Dios) que le da su sentido?

Un poema de Oniromancia como "Planeta sin rumbo" da cuenta de esa paradoja. Comienza: "¿Quién se ha detenido a mis espaldas?/ Alguien apagó la sombra,/ una voz me encierra, cerrándome las puertas, cruzándome,/ una mueca de cera viene desde muy lejos desdoblándose.// En el horror de Dios, un pájaro perfila un grito." El campo semántico de la oclusión y la sombra -que lejanamente retoma la reclusión de la figura de Juana Inés de la Cruz- se metaforiza claramente como un encierro en la voz -la otra voz del interlocutor que la nombra- y en el "horror de Dios." Es en el desdoblamiento del nombre y el sentido aniquilador de Dios que el sujeto femenino no halla salida, y se reconoce en imágenes de un tiempo mortal: "La noche es blanca y muerta, la luna, ¿había que decirlo? / sin embargo es negro el reloj e implacable." La autorrepresentación del sujeto imaginario femenino en una imagen corporal también se halla alterada y aquí entra la única dicotomía posible: si el cuerpo de mujer, como sustento físico del yo, comienza a disolverse -y, de hecho, se trata de una metáfora donde lo carnal se disuelve porque connota la disolución de la identidad- sólo podría sustentarse la subjetividad en el sueño, donde lo corporal carece de presencia o ya se ha disgregado. Por cierto, como antes fue apuntado, la mántica supone la interrogación, la interpelación: "Sentimientos proyectados: / ¿en dónde está la cabeza del sueño, que no tiene cabeza, / ni pies, ni ojos, ni manos y existe?" Esa inexistencia de lo corporal anuncia el proceso de disolución, que es, asimismo, una resistencia: ese encono no rechaza tal disgregación, sino la asume: Yo soy mi sombra. Porque de ella depende la metamorfosis de la subjetividad ligada al pasado, que ya ha sido, en favor de un yo futuro, que emprenderá el camino de la alteridad en las analogías desatadas del sueño, de la ilusión -como la irrealidad de esos peces que fugan hacia el firmamento: "Mi cuerpo tendido entre cielo y mundo / se eleva, se resiste, se retrata disgregándose, entre / peces verdes que ya no tocarán la tierra. // Yo soy mi sombra."

Allí entonces el sujeto femenino reconoce su propia construcción fantaseadora: se trata de ilusiones "fosforescentes," de ilusiones que reverberan en su propia desaparición corporal. Aquí aparece en el poema la correlación entre cuerpo, como metáfora del yo, y palabra, como correlato de la subjetividad. Puede imaginarse que el cuerpo es una metáfora de su ser de lenguaje y que, en la medida en que se disgrega, su desmembramiento obra como el estallido de numerosos signos-palabras en variaciones sin número, cadenas analógicas que simbolizan el inextricable camino de los sueños.

Ese cuerpo despedazado que va hacia su fin está hecho de palabras que salieron destruidas "de la amalgama" (es decir, de la antigua conexión simbiótica en la cohesión pétreo, el ser de Rokha). Las palabras se atomizan en su destino de transformarse en otra cosa, de ser una historia, es decir, una diegesis onírica, un relato cuya forma misma supone la sucesión en el tiempo. Sucederse como relato onírico implica tres movimientos temporales: desconocer el pasado, morir en el



presente, transformarse en el futuro. En esa distancia que supone la nueva situación del sujeto imaginario del poema de Winétt -abandona el pasado para lanzarse al futuro y se sitúa en una encrucijada temporal- ya no hay reconocimiento en el ayer. Pero eso, otra vez, se formula como pregunta, porque la mística sigue obrando como retórica. El relato onírico que promete el poema es una ilusión, es un engaño, pero asimismo es el modo posible por el cual el sujeto femenino halla el atajo a la disolución de su identidad: "Construyo innumerables ilusiones fosforescentes / con palabras que salieron destruidas al amasarse, / (habría que contar una historia) pero, todas las historias son historias, y, por lo tanto, engaño. // Hacia la distancia / ¿quién se reconoce en el ayer?"

Allí surge entonces el valor incontestable del instinto. En el largo poema "Sinfonía del instinto" el sujeto imaginario femenino se lanza al éxtasis de lo abierto. Ha sido desposeída de su cuerpo, ha renunciado para siempre a volver atrás, ha vaciado su vida, ha reconocido el límite y lo ha traspasado: ya no hay frontera, ya no hay cárcel del nombre para el yo. Ya se halla en el sueño, ya está en el sueño de la materia, ha partido despojada para desplazarse en las palabras, fugitiva: "Despertar y saberse desnuda, / conocer el secreto de las ansias, / ser isla, espiral, cardo azul al borde del abismo." Reconoce lejanamente su imagen distante cuando se había convertido en piedra, pero ahora es otra cosa: "Soy como acacias blancas que se copiaron en el ébano." Su ser femenino era una forma vacía, otro la colmó amorosamente en el intercambio subjetivo yo-tú y al mismo tiempo la petrificó. Para continuar siendo vuelve a vaciarse, a disgregarse, y así alcanza la nada. Pero en la vía del sueño renace, se transforma en una fluencia de metáforas y finalmente retorna en el lenguaje para ser otra cosa, una representación material del mundo.

##### 5. Los últimos saldos de la personalidad

Winétt de Rokha escribe *El Valle pierde su Atmósfera* (1949) alrededor de los cincuenta años. No es casual que el poema forme parte, es decir, esté incluido, en un libro firmado por Pablo de Rokha. Sabe que ese libro es una culminación, como se insinúa en su poema-prólogo, que firma "Winétt." Una culminación y en cierto sentido un conjuro. Allí aparece su programa: una poesía elaborada como síntesis de una vida, la afirmación política del comunismo en la figura de Stalin -a quien llama, con pompa, "el león familiar del presente"-, el reconocimiento de haber compuesto un libro americanista -"El Valle pierde su Atmósfera es incorruptiblemente americano"-. Y luego, afirma la transformación anunciada del sujeto imaginario en su nueva posición femenina. Se trata de un imaginario caleidoscópico, donde los nombres se incluyen unos en otros, en una combinatoria donde hay pájaros, que son árboles, que son aguas, que son vientos, que son soles, y que alcanzan una estatura que trasciende su condición de signo para tornarse mitos-símbolos: todo ello se fusiona en una "aurora impresionante," metáfora de un

comienzo, pero también de la página en blanco iluminada donde todas las imágenes son lanzadas en series circulatorias. Y todo ello, por fin, conforma la renovación de aquello que sostiene el único modo de persistencia del yo: la transfiguración en la multiplicidad abierta de una incesancia de lo imaginario, cuya frontera se ha expandido a tal punto que ya no hay límites a la mirada. Escribe: "Flora como fauna y pájaros-árboles, aguas- vientos-soles, / mitos-símbolos, hombres tan civilizados cuanto salvajes, / ruinas, rascacielos, mares e inútiles espumas, / todo fundido en una aurora impresionante / renovaron los últimos saldos de mi personalidad de ojos celestes que dan mirada en negro." Ello significa que no hay percepción posible, sino un modo de transposición ciega del mundo de los objetos, porque el yo asume el mundo como totalidad.<sup>22</sup> El paisaje chileno y americano entra en sí misma y finalmente cumple aquel rasgo de Juana Inés de la Cruz: ser la manifestación vívida, la fuerza natural, el oro de las entrañas de América, pero como si fuese una primicia neobarroca. Y este libro final será un tributo originario, un comienzo verdadero, aunque entregado a su interlocutor de siempre, el ídolo de piedra, un tributo que enuncia la dicción poética "paralela a su enorme acometida" como si fuera posible situarse en otra parte, al sesgo, por necesidad: "canté-lloré mi libro para Pablo, mi compañero, / diciéndole cómo, paralela a su enorme acometida, / intuí y compuse la estrofa de la necesidad de la jornada."

Todo el largo poema es como el despliegue de un yo afirmativo, exploratorio, espejeante, desbordado: "el yo revienta sus zafiros de abstracción en pelotón y sin aviso;" o bien: "¿Qué mica de comba iluminada, bibliotecaria, prisma del éxtasis, / comenta la imagen doblada de mi rostro marchito?"; o bien: "Me baño, exploradora, en la perplejidad de lo inaudito." Es también una expansión de las imágenes de la geografía americana, donde los nombres espaciales obran como signos estelares de un sujeto que dilata el horizonte de su figura misma, y donde el cuerpo se ha sustraído para dar lugar al mundo que lo colma: Arica, Antofagasta, el Chimborazo, el Guayas, Teotihuacan, Isa Caraballo, Guatemala. Es también una crítica, algo imprecisa, al capitalismo y al imperialismo, y una nueva exaltación del comunismo, de nuevo centrada en la figura de Lenin. Pero nada de esto puede explicar esa vertiginosa contigüidad huidiza, donde las palabras llaman a otras, están unas al lado de otras y parecen percibidas en simultáneo y de algún modo no hay términos comparativos que posean siquiera una relativa estabilidad semántica. Todo es móvil, inesperado, y en verdad, el poema cultiva la arbitrariedad y la incongruencia de las imágenes en armonías súbitas que se desvanecen, como una cadena de oleadas de sentido momentáneo, visajes, mirajes, espejismos de significación: "El contacto dual de los aereolitos prófugos, (cascadas y cantigas rosas), / utilizando ya su fiebre fértil en otras latitudes de desastre y horquilla. / Cae una gota de sangre con pimienta y su germen quimérico / sobre el cadalso lívido del periódico que gesta un ratón / como si dismantelara la meseta montada, uniforme, / y sus pedazos de andrajo en surco de asnos y camellos." O bien: "las

cejas de arroz del cedro y sus tañidos hierven / imitando un choapino agrandado en jeroglíficos de Aristóteles."

El sujeto imaginario se halla saturado, atomizado en las miríadas de falsas semejanzas inmediatas de un lenguaje que ha extraviado todo lazo intencional con el referente. Pero en esa dinámica sí retiene una figura, un movimiento, que ya se insinuaba en Oniromancia, cuando escribía "ser isla, espiral." De lo aislado y clausurado en relación con el tú, pasa a lo espiralado: "y tú, Pablo, a la espiral única conmigo," leemos. Y también: "He aquí, Pablo de Rokha, el monólogo enroscado al desolado cáliz-delirante / de la incomprensible, amarga y misteriosa infancia de América y sus cangrejos dorados." La espiral, define María Moliner, es esa línea curva desarrollada en un plano alrededor de un punto, del cual se aleja gradualmente, de modo que no llega a cerrarse. Esa figura asume el yo mujer respecto del tú masculino: ya no se vacía en su energía, sino arroja su monólogo, como un delirio, para alejarse gradualmente en una continua apertura, aunque sin abandonar, no obstante, ese eje central. Espiral, "enroscado," el sujeto imaginario de Winétt resuelve la simbiosis primera en esa serie interminable, en el reino de los guiones entre vocablos ("pétalos-labios," "reflejo-caperuza," "tamboril-tambor-dolor," "el océano amado-ártico-profundo" "ruta-bandera"), vocablos que se unen en doble y triples y al fin innumerables ecos imaginarios: esa "amalgama de caracoles adheridos a la perspectiva infinita." Es decir, de un sujeto imaginario que llena infinitamente el vacío y se torna un ser inscripto en las palabras que desenfrenan y transfiguran, un sujeto reverberante, delirante, interminablemente monológico: construye su posición de mujer como un incesante acto de lenguaje puro sin referente, como no sea mediante fugacísimas alusiones: "el espejismo múltiple-mitológico, de improvisada configuración y euritmia."

Winétt de Rokha murió dos años después de la publicación de El Valle pierde su Atmósfera (un libro aun extraordinario y oculto cuya exégesis está muy lejos de haberse completado). La autora había librado al orden del lenguaje su yo imaginario y al mismo tiempo había quebrado su lugar destinado, había asumido en una apertura incandescente su elusiva posición femenina, había multiplicado el sentido a tal punto que no había ya fijeza, ni jerarquía posible, había falseado el alma para que una máscara infinita tome su lugar en el lenguaje. Y luego desapareció en la muerte y sólo quedó el nombre, y la celebración poética y el duelo y, más tarde, algo menos que eso. Como afirmaba Blanchot, después de la muerte la obra es enviada como la paloma del arca a reconocer lo que ha sobrevivido y retorna, quizás una o dos veces, pero retorna siempre.

Winétt ha regresado.

1 Juana Inés de la Cruz, *Lo que me dijo el silencio*, Santiago de Chile: Imprenta y encuadernación New York, 1915. Juana Inés de la Cruz, *Horas de sol* (prosas breves), prólogo de Manuel Magallanes Moure, Santiago de Chile: Imprenta y encuadernación New York, 1915. Todas las citas que siguen corresponden a estas ediciones.

2 Sobre el postmodernismo en Hispanoamérica véase el imprescindible estudio de Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana modernista. Historia, teoría, prácticas*, Madrid: Gredos, 2001.

3 Cfr. Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 5.

4 El "sujeto imaginario" es una noción teórica que he desarrollado en diversos trabajos y que ha resultado fructuosa para eludir la noción demasiado autónoma de sujeto poético o sujeto lírico (que, por cierto, se incluye en la primera). Se trata del sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de cada autor, donde el pronombre de primera persona, es dominante, aunque no exclusivo: en ocasiones, el uso de la segunda persona no es el otro polo de la enunciación yo- tú, sino un desdoblamiento de la primera (como ocurre por ejemplo en muchos poemas de Cesare Pavese). Este sujeto se vincula con un "sujeto social" (o "sujeto simbólico," en la medida en que el sujeto integra los universos simbólico-sociales por los cuales se objetiva en una tipificación y cumple un rol). Ese sujeto social se objetiva en el espacio público, con los rasgos del sujeto imaginario, al modo de una investidura. Esto es fundamental en el caso de la poesía escrita por mujeres, donde la enunciación poética de un sujeto imaginario define socialmente una posición de mujer, como veremos luego en este mismo trabajo. Asimismo el "autor" (o "figura autoral," para no asimilarlo con el individuo concreto y retener su carácter nominal, funcional y jurídico) introduce en aquellas objetivaciones sociales el contenido de la experiencia biográfica y el mundo de la vida privada. El caso de los seudónimos problematizan y ponen en evidencia esta relación, que es puramente cultural e histórica. Como han demostrado profusamente las teorías sobre autobiografía (Lejeune, Starobinsky, de Man, Olney, Catelli, entre otros) la figura del autor, en relación con

el corpus textual, también puede ser leída como una proyección ficcional.

5 Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Autobiografía o hagiografía?*, México: UNAM / Grijalbo, 1995, pp. 15-46. También puede consultarse una versión electrónica en la Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79104286007461162900080/index.htm>

6 *Idem*, p. 31.

7 "Lo que en general caracteriza a la enunciación es la acentuación de la relación discursiva con el inter-locutor, ya sea éste real o imaginado, individual o colectivo. Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse el

cuadro figurativo de la enunciación. Como forma de discurso, la enunciación plantea dos `figuras' igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación. Es la estructura del diálogo. Dos figuras en posición de interlocutor son alternativamente protagonistas de la enunciación" (Émile Benveniste, El aparato formal de la enunciación," en Problemas de lingüística general, tomo II, México: Siglo XXI editores, 1987, p. 88.)

8 Nora Catelli, "El diario íntimo: una posición femenina," en En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico, Rosario: Beatriz Viterbo, 2007, p. 56 . El libro citado de la psicoanalista Silvia Tubert es: La sexualidad femenina y su construcción imaginaria, Madrid: El arquero, 1988.

9 Véase: Manuel, en los labios, por mucho tiempo. Epistolario entre Lucila Godoy Alcajaga y Manuel Magallanes Moure, compilación y estudio preliminar María Ester Martínez Sanz y Luis Vargas Saavedra, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, 202 páginas. La primera compilación de Sergio Fernández Larraín, que incluye treinta y ocho cartas, fue publicada en 1979. Hay reedición: Cartas de amor y desamor de Gabriela Mistral, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1999. Todas las citas que siguen en esta sección del trabajo, corresponden a la correspondencia de Gabriela Mistral con Magallanes Moure.

10 Manuel Magallanes Moure, "Prólogo" a Horas de sol, ed. cit., pp. I-X.

11 La antropóloga Sonia Montecino Aguirre ha publicado diversos estudios sobre la conformación del sujeto femenino en la historia chilena. Véase Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno, Santiago de Chile: Catalonia, 2007 (cuarta edición ampliada y actualizada). En el ensayo que da título a su libro, "Madres y huachos," Montecino Aguirre cita un trabajo de Jorge Guzmán que "descubre en la escritura de la Mistral el `drama simbólico' entre el hombre y la mujer y específicamente la tragedia textual de una feminidad chilena. El argumento de este `infortunio' se inicia con la imagen de una mujer locamente enamorada que es abandonada: su amado muere" (pp. 59-61. Cfr. Jorge Guzmán, Diferencias latinoamericanas, Santiago de Chile: Centro de Estudios Humanísticos, 1984). Creemos que en la correspondencia se revela este infortunio inicial en la constitución del imaginario poético de Mistral. En lo que sigue, retomo en todos sus términos los contenidos de mi ensayo sobre la correspondencia Mistral-Magallanes Moure, "El amor del fantasma," publicado en el suplemento Cultura del diario La Nación, de Buenos Aires, el 15 de diciembre de 1999.

12 Cuando lo evocó en un artículo del año 1934, Gabriela Mistral no pudo no recordar el repudiado beso de la cortesía al escribir estas líneas de mal disimulada malicia: "¡Pero él tuvo cortesía hasta para morir! Aquel levantarse en el tranvía y decir con delicadeza al mecánico que se detuviera en la estación próxima, sin dar alarma a los pasajeros, ¿no es la flor de la cortesía insigne de toda una vida?"

13 Naín Nómez, "Presentación" de su antología de Pablo de Rokha, Epopeya del fuego, Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Santiago, 1995, p. 16.

14 Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso, Buenos Aires, México: Siglo XXI, 1990, p. 27.

15 Pablo de Rokha, *Antología 1916-1953*, Santiago de Chile: Editorial Multitud, 1954, p. 9. El poema apareció en *Versos de infancia*, incluido en la antología de la poesía chilena que compilaron O. Segura Castro y Julio Molina Nuñez en 1916: *Selva lírica*. También recopilado en la antología de Naín Nómez, ed. cit., p. 41.

16 Todos los poemas de Winétt de Rokha citados a continuación, si no se indica lo contrario, corresponden a la vasta antología de su obra poética, *Suma y destino*, Santiago de Chile: Editorial Multitud, 1951, con prólogo de Juan de Luigi. Incluye todos sus libros, menos *Lo que me dijo el silencio* y *Horas de sol*, de 1915, firmados por Juana Inés de la Cruz. En cada una de las secciones de *Suma y destino*, se indican entre paréntesis los años de composición de los poemas, no los de su publicación: *Cantoral* (1916-1936), *Oniromancia* (1936-1943), *El Valle pierde su Atmósfera* (1943-1946) y algunos poemas póstumos. Las ediciones originales de estos libros fueron: *Formas del sueño*, Santiago de Chile: Klog editor, 1927, luego incluido en: *Cantoral*, Santiago de Chile: Editorial Multitud, 1936. *Oniromancia*, Santiago de Chile: Editorial Multitud, 1943. *El Valle pierde su Atmósfera*, incluido en: Pablo de Rokha, *Arenga sobre el arte*, Santiago de Chile: Editorial Multitud, 1949. Como lo hice con los libros anteriores, no creí relevante indicar número de página en cada cita, aunque cada una de las secciones del trabajo corresponde, salvo indicación específica, a un libro de Winétt de Rokha en particular.

17 Pablo de Rokha, ob. cit., pp. 24-31. Todavía está por escribirse un vasto estudio sobre la posición masculina de Pablo de Rokha, el diálogo y la representación poética de Winétt en toda su obra, desde su primer libro, hasta el gran homenaje poético de *Fuego negro* (1953).

18 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 60.

19 Véase un análisis de los vínculos simbióticos desde el psicoanálisis en el clásico estudio de José Bleger, *Simbiosis y ambigüedad*, Buenos Aires: Paidós, 1967.

20 Pablo de Rokha, ob. cit., p. 56.

21 Idem., pp. 143-146.

22 Llamo transposición ciega a un tipo de mirada del sujeto imaginario del poema hacia un mundo-objeto que tiene la estructura de un topos (es decir, un espacio poblado de objetos que lo limitan y definen) o bien puede manifestarse desestructurado. La "ceguera" respecto del mundo, objeto de la mirada, no se ofrece como invalidez, sino todavía como un acto de mirar por medio del cual el sujeto imaginario del poema desplaza, o sustituye, o colma, o distorsiona la falta, o bien ejerce una mirada pura sin objeto. En este caso el campo de la mirada del sujeto no es un mundo ligado a un referente reconocible, ni figurativo ni simbólico. Se trata de un mundo que se "mira en negro," es decir, se atestigua como totalidad significativa introyectada en el sujeto imaginario del poema. Cfr. mi trabajo "Mirada e imaginario poético" en: Yvette Sánchez y Roland Spiller, *La poética de la mirada*, Madrid: Visor, 2004, pp. 29-43.