



La obra poética según Winétt de Rokha

Cielo, Andrea Cecilia

"Poesía contemporánea del extremo Sur. Poetas chilenos, argentinos y uruguayos"

Dra. María Inés Zaldívar Ovalle

La obra poética según Winétt de Rokha

En toda reflexión sobre el hecho literario se presentan los planteos de qué es lo que lo define, cómo está hecho y para qué sirve. ¿El poeta escribe para ser leído por otros poetas? ¿El poeta debe ser leído por las muchedumbres? ¿El poeta debe hacerse accesible a las masas? ¿O son las masas las que deben educarse para acceder a la poesía? ¿El gusto por la poesía es auténtico o es sólo una postura adecuada dentro de una porción de la sociedad? ¿Hay elementos y rasgos poéticos *per se*? ¿Cualquier elemento puede ser material o motivo poético? Y si todo puede ser convertido en poesía, ¿en qué reside su especificidad? Diferentes respuestas coinciden en que la especificidad del hecho literario se relaciona con la noción de extrañamiento, según la cual el lenguaje llama la atención sobre sí mismo, produce un desvío y hace que lo conocido sea percibido bajo otra luz, desde un punto de vista extraño o anormal.

Este tipo de preguntas no se producen en el vacío y, entre artistas e intelectuales, suscita encendidas polémicas. El interés que este tipo de debate despierta en la crítica y en el campo de la teoría literaria se relaciona con la pregunta, siempre renovada, por la esencia móvil, inasible o inmanente del texto literario.

A lo largo del año 1946, se enfrentan dos poetas, Witold Gombrowicz (en *Contra los poetas*) y Winétt de Rokha (en *Estética - Polémica*¹), que escriben un nuevo capítulo en la renovada contienda. La polémica entre estos poetas, acerca de lo que es y lo que debe ser la poesía, se enmarca en el estado de ebullición que reinaba en la comunidad artística con respecto a la calidad y a la pertinencia de la tarea poética realizada. La vanguardia latinoamericana revisa formas y contenidos heredados y alienta debates de semejante tenor en intelectuales y artistas en todo el continente.

Luego de revisar los principales conceptos sostenidos por cada uno, me propongo analizar, en la obra de Winétt de Rokha hasta el momento de dicha polémica, qué principios poéticos son enunciados de sus propios poemas y de qué modo se relacionan con sus postulados en el texto de respuesta a Witold Gombrowicz.

Winétt de Rokha firma la carta de respuesta. No usa su nombre de nacimiento, Luisa Victoria Anabalón Sanderson, ni el pseudónimo de sus dos primeros poemarios, Juana Inés de la Cruz. Por eso, considero pertinente tomar esta identidad como límite inicial en esta búsqueda de manifestaciones programáticas. Así, se inicia este recorrido

¹ En Zaldívar, M. I. (2005)

en *Cantoral* (1925-1936) que no sólo es publicado bajo el pseudónimo Winétt de Rokha, sino que también ya es, histórica y artísticamente, un trabajo plenamente anclado en de la vanguardia latinoamericana, consciente de sí mismo y de los dilemas que enfrenta (Villegas 1989; Zaldívar 2005) . A continuación, *Oniromancia* (1936-1943) cierra el círculo que nos devuelve a las puertas la polémica que se desarrolla a lo largo de 1946.

LA VANGUARDIA LATINOAMERICANA

La vigencia, en el siglo XXI, de las obras poéticas y narrativas de las vanguardias literarias de la primera mitad del siglo XX, nos habla de su actualidad no sólo en términos estéticos, sino también políticos; porque, aunque hayan mudado o caído ideales y programas, persiste la inquietud por el destino del hombre y la conciencia de su permanente contradicción.

De la Fuente (2005) caracteriza a la vanguardia como "una empresa de desublimación, de descubrimiento, de montaje, de invención e iluminación subversiva para un nuevo humanismo". Implica una ruptura discursiva y un compromiso con la revolución social. Se reabren, asimismo, los interrogantes sobre qué arte hacer, sobre los materiales de la obra artística y sobre la misión y responsabilidad del escritor.

La inscripción de Witold Gombrowicz dentro de la vanguardia literaria sería no una identificación propia del autor y de escritores e intelectuales coetáneos, sino más bien una consecuencia de la relectura de sus textos por parte de la crítica literaria posterior². Más allá de la pertinencia de la caracterización de su obra en términos vanguardistas (tarea que excede grandemente los propósitos de este trabajo), la polémica entre Witold Gombrowicz y Winétt de Rokha se inserta, por su misma naturaleza, en el contexto de las discusiones de la vanguardia literaria en relación con la naturaleza y finalidad de la literatura y de las artes.

Con respecto a Winétt de Rokha, por su parte, sí hay consenso acerca de su inclusión entre los escritores que conforman la vanguardia literaria chilena, tanto por su compromiso social como por las características de su obra poética. Winétt de Rokha asume la cuestión social americana en sus textos y en sus acciones, especialmente si

² Para WITOLD GOMBROWICZ, Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (Vol. 35). B. Viterbo Editora. "Introducción" y "Capítulo 1" disponibles en http://so000260.ferozo.com/pdf/Gasparini_El_exilio_procaz_intro_y_cap1.pdf (Última consulta: 8 de marzo de 2016).

tenemos en cuenta el largo viaje que hace, entre 1943 y 1949, por diecinueve países latinoamericanos (Zaldívar 2005). Su origen y su destino estaban en dicho continente, y no, como era habitual entre intelectuales y artistas de su tiempo, en París y otras capitales europeas.

Si se ha frecuentado poesía vanguardista latinoamericana, se siente, al ingresar en los textos de Winétt de Rokha, ese aire de familia que emana, en realidad, de su originalidad. Tal como señala Zaldívar (2005), Winétt de Rokha se inserta en la vanguardia "específicamente por estar ligada a esta concepción de arte nuevo". Tanto en *Cantoral* como en *Oniromancia*, construye su poesía con versos libres, sintaxis irregular, imágenes sensoriales vívidas y léxico ecléctico que yuxtapone y reconfigura motivos poéticos clásicos junto con objetos, espacios y problemáticas de la humanidad urbana y moderna. A medida que el lector se adentra en sus poemarios, se hace cada vez más patente la sensación de que se está frente a pinturas expresionistas o cubistas, por sus imágenes, colores, dislocaciones, espirales y rupturas.

LA POLÉMICA

¿Por qué Winétt de Rokha le responde, en una carta abierta, a Witold Gombrowicz? Evocando las caracterizaciones de *Los raros* de Rubén Darío³, persiste el interrogante de por qué la rara Winétt, la ausente del campo literario contemporáneo, le dedica esa respuesta al excéntrico Gombrowicz, al excluido del campo literario de su tiempo.

El cruce de espadas entre estos dos raros muestra, más allá de algún acierto que Winétt de Rokha le concede a Witold Gombrowicz, dos posiciones fuertemente contrastantes frente al valor y rol social de la poesía.

Según Witold Gombrowicz "a casi nadie le gustan los versos y (...) el mundo de la poesía en verso es un mundo ficticio y falseado". La "poesía pura" no es más que un canto monótono, un "extracto farmacéutico", una huida de la realidad que sólo aburre y cansa, "sobre todo cuando aparece en forma rimada". Le indigna que multitudes de admiradores aplaudan tontamente cualquier combinación intencionalmente absurda de frases o fragmentos presentada como nueva obra de arte. El peor pecado de esta poesía es, en suma, el exceso de lenguaje poético cristalizado, de metáforas, de sublimación y

³ *Los raros* es el libro de Rubén Darío publicado primero en 1896 y ampliado en 1905 que recopila las semblanzas de autores que el poeta agrupa bajo el denominador común de *raros*, debido a características personales, estéticas, etc.

de cuidado aséptico para evitar "todo elemento antipoético". Así, el resultado es un producto artificial que sólo genera rituales vacíos en un culto ridículo de veneración y glorificación a la Poesía, a la Belleza y a los Poetas. El problema, explica Witold Gombrowicz, radica en que los poetas perdieron de vista al ser humano concreto y, por eso:

"ya nada pudo frenarlos en la pendiente que conducía directamente al precipicio del absurdo. (...) La metáfora, privada de cualquier freno, se desencadenó hasta tal punto que hoy en los versos no hay más que metáforas. El lenguaje se ha vuelto ritual: esas «rosas», esos «ocazos», esas «añoranzas» o esos «dolores», (...) se han convertido en sonidos vacíos; y esto mismo se refiere a los más modernos «semáforos» y demás «espirales». El estrechamiento del lenguaje va acompañado del estrechamiento del estilo, lo cual ha provocado el que hoy en día los versos no sean más que una docena de «vivencias» consagradas, servidas en insistentes combinaciones de un vocabulario mísero."

Vanguardista y moderno, rescata la poesía que se le presenta "mezclada con otros elementos más prosaicos", antes que en los versos. Constituye un valor mantenerse sobre la tierra firme y conservar la libertad y la autonomía propias para que ninguna escuela, movimiento o programa estético reduzca las posibilidades artísticas y se convierta, más que un medio expresivo, "en una mordaza".

El poeta debe preservar, asimismo, el vínculo con la humanidad y consigo mismo para no perder de vista su "situación real en el mundo". La realidad se destaca, una y otra vez, como el origen y el destino de la poesía, así como el sustento del artista, ya que "ningún poeta es exclusivamente poeta, y en cada poeta vive un no-poeta que no canta y a quien no le gusta el canto...; el hombre es algo más vasto que el poeta."

En ese sentido, Witold Gombrowicz condena en los poetas "también su política de avestruz en relación con la realidad". Y especifica que "si no escribo para el pueblo, no obstante escribo como alguien amenazado por el pueblo o dependiente del pueblo, o creado por el pueblo."

A riesgo de forzar una hipótesis, podemos imaginar que este tipo de consideraciones sobre el deber ser del poeta pueden haber hecho sonar una cuerda en la sensibilidad de Winétt de Rokha. Dado que su poesía no rima ni tiene versos regulares, Witold Gombrowicz no se refiere a ella cuando habla de los poetas fatuos con aires sublimes. Ella nunca pierde el contacto con la humanidad, conoce con crudeza su lugar en el mundo, examina sin pudor su propia producción poética y lleva la libertad en su

creación como una bandera. Su vida, indisolublemente entrelazada con su obra, fue un patente compromiso contra la oposición maniquea que separa a la persona de la obra poética. Acaso sintió ella misma la necesidad de prestar testimonio, de poner blanco sobre negro lo que la poesía y el poeta deben ser, de modo que esa especificidad se levante y corrija al escenario patético que deja pintado Witold Gombrowicz. Probablemente, y para que no permaneciera indiscutido ese panorama decadente y pesimista que con tanta elocuencia describe el escritor polaco, Winétt de Rokha habrá pensado, en su militancia estética y política, que correspondía que se erigiera un modelo positivo, prospectivo y esperanzador, de artista y obra. Ella misma es, antes y después de la carta abierta, un alegato en vida y en textos a las consideraciones programáticas que en la carta sostiene.

Winétt de Rokha señala en su carta abierta que, en lo que respecta al receptor de la poesía, ésta no se hace para satisfacer burgueses ni para deslumbrar admiradores superficiales. Trascienden aquellos poetas que aportan un ritmo nuevo, una claridad diferente. Lo que sería lógico, merced al trabajo que un poeta hace sobre su arte y estilo, es que no fuera comprendido por las masas sin educación ni interés. Esta distancia, sin embargo, no es vertical. La distancia entre el poeta y la masa existe, pero en un mismo plano; la clave es comprender que el artista se expresa desde otro ángulo. Así, el arte no debe bajar desde arriba a las masas, sino que son las masas las que deben esforzarse por alcanzarlo.

El vínculo con la realidad y con la humanidad, señala, le viene dado al poeta por su propio oficio, dado que el mundo y el hombre conforman los materiales de que está hecha la poesía. Los elementos típicamente poéticos -"La rosa, el amor, la noche"- serán materia poética "siempre que el poeta sepa ubicarlos dentro de un estilo nuevo y se les dé la distancia y la perspectiva necesaria (...) para existir en el mundo del Arte verdadero". Los elementos apoéticos, por su parte, están ahí para ser incorporados y aprovechados. Y aunque se espera que cada poeta desarrolle una selección léxica específica a lo largo de su carrera, esto no significa que se fosilice o se mecanice.

Aclara que las restricciones formales (métrica, rima, etc.) son cosa del pasado, no son verdaderos obstáculos a la libertad del artista si éste es tal. Las imágenes y conceptos bellos pueden vivir por sí mismos en un poema moderno, sin necesidad de que se les imponga un orden fijo o de que se impida su variación y recombinación.

El gusto por la poesía, en fin, no requiere de snobismo o servilismo; sino de una mirada inocente, desprejuiciada, extrañada, infantil que se encuentre reflejada en el brillo y en la pureza de la manera de mirar del poeta.

LA POESÍA EN LA POESÍA

Los rasgos característicos del discurso lírico de Winétt de Rokha (Villegas, 1989), tales como el verso libre, el lenguaje contemporáneo y cotidiano, la vinculación de planos aparentemente inconexos, el predominio del intelecto y el compromiso con la sociedad; no sólo se encuentran realizados en su poesía, sino que también son enunciados explícitamente, en el marco de esa misma complejidad formal y de significaciones, en el cuerpo mismo de los textos poéticos. Como a través de un camino de construcción y conciencia de la propia labor artística, veremos que los argumentos y conceptos condensados en la carta abierta a Witold Gombrowicz ya habían sido explicitados, en clave poética, en los poemarios.

Vemos en *Cantoral* (1925-1936) y en *Oniromancia* (1936-1943) estas reglas del arte, confesiones y definiciones de la voz poética a propósito de la propia poesía. Como si tuviéramos que reconstruir la figura humana a partir de una representación cubista, trataremos de ofrecer algunas ampliaciones al programa poético de Winétt de Rokha sumando, a los juicios vertidos en dicha carta, los gestos, las enunciaciones y las insinuaciones que, a nuestro entender, se refieren a la tarea del artista y a la especificidad de la obra poética.

DE LA POESÍA EN *CANTORAL*

En "Carcoma y presencia del capitalismo" las dos últimas estrofas explicitan qué tipo de imágenes son las que pueblan sus poemas. Toma elementos de la realidad y los yuxtapone en función de una nueva significación. Así, tanto el "paperchase" y los "sweaters cuadriculados de sportman" de la clase alta y la cultura burguesa, como las "humaredas de inquietantes locomotoras" de las masas de la ciudad, son materiales aptos para el poema:

*Ilustrando mis poemas
con perspectivas de paperchase,
con sweaters cuadriculados de sportman,
y humaredas de inquietantes locomotoras,
soy la Eva clásica del porvenir.*

Astral y sensitiva, horado

*en aviones románticos,
el azul de las golondrinas perdidas.*

La acción de escribir es, llamativamente, "horadar", agujerear algo atravesándolo de lado a lado. Aquí, bajo este verbo, "el azul" se vuelve sólido, material, en oposición a la naturaleza del espacio aéreo. Su trabajo poético no se desliza sobre superficies etéreas, sino que atraviesa concretamente los materiales; agujerea aquello que trata, ya sea para romperlo, para intervenirlo o para ver qué hay del otro lado. La herramienta, los "aviones románticos", remite a la incorporación de lo apoético en el sustantivo y a la resignificación de lo clásico en el adjetivo. El motivo ya clásico de las golondrinas resulta no en su regreso, como en el texto de Bécquer⁴, sino en el reconocimiento de la pérdida, del carácter pasado de esa sensibilidad estética. El cielo no es surcado por golondrinas, el telón azul es horadado.

En la última estrofa de "Escenario de melopea en antiguo" se multiplican y se encadenan los diversos modos en que la palabra poética se despliega. No está atrapada en reglas o normas del arte, ni en forma ni en contenido:

*La palabra se hace mariposa de noche,
pestañea, gira, se detiene, abre su corazón de perla inopinada
y se prende a un eco que rueda,
lentamente, desdoblándose, persiguiendo su órbita,
como una cabellera de astro que se disuelve.*

Así como la "mariposa de noche" remite a aquello que no se ve bajo la luz intensa del sol, aquello que se ve sóloraramente o en contextos poco frecuentados; la "perla inopinada" nos lleva a la joya oculta que se encuentra sin haberla buscado o esperado. Esta palabra oculta e inesperada "pestañea, gira, se detiene, abre su corazón", "se prende a un eco que rueda" y se desdobra: su trayectoria es personal, en apariencia caprichosa o sin sentido. A pesar de este movimiento de danza, impredecible, sigue "su órbita", tiene un destino fijado que no depende de la palabra misma ni de la hablante: con la "cabellera de astro que se disuelve" se reintegra a la materia misma del universo.

El motivo de "María Bellet" es el homenaje a la escritora chilena del mismo nombre (1910-1932). La última estrofa del poema destaca lo excepcional de su escritura y deja ver lo que constituye un valor en un texto poético:

Y nadie supo nunca,

⁴ Poema LIII de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870).

*en dónde había cogido aquella cántara que a veces
rodaba por los abismos asombrados.*

La doble negación inicial no hace más que subrayar el tamaño de la ignorancia en relación con el saber sobre el origen de la verdadera poesía. De las dos opciones de género *cántaro/cántara*, la hablante elige en este texto la forma femenina, cuando en otros casos selecciona el masculino. Esa opción nos lleva a "aquella mujer" de la primera estrofa, la mujer que contenía tanta poesía. La poesía es, así, lo que se porta, como el fuego, como el agua. Merecen ser llamados poéticos los textos que ruedan "por los abismos asombrados", que recorren lo desconocido, lo extraño, y se adentran en las profundidades inexploradas.

En las primeras dos estrofas de "Formas del sueño" podemos ver cómo se configura la expresión poética:

*Aquellos grillos húmedos
que tocan su grito sólo
en los rincones,
de trecho en trecho de la sombra,
y no se ven por pequeños y oscuros,
y porque sólo son gritos,
así fue mi canción de tiniebla,
red interminable y que aún no abriga
mis manos y mis años.*

*Emoción agazapada y especial
que saliera por debajo de las cosas,
rechinar de maderas carcomidas,
como quien frota en vidrios tibios con los dedos mojados,
estrellamiento de vajillas,
o largo, interminable rodar de ruedas,
llanto de niño,
estertor de mujer amante,
runruneo de gato soñador.*

El poema es "canción de tiniebla", emanado de la bruma y lo ignorado. La expresión tiene forma de "grito", de lo inarticulado que surge como respuesta o como llamado y que proviene de los rincones y de la sombra. La emoción no fluye, sino que está agazapada y

sale "por debajo de las cosas" en medio del deterioro "de maderas carcomidas", vidrios, vajillas rotas; o incluso del trajinar y transcurrir cotidiano del "interminable rodar de ruedas,/ llanto de niño,/ estertor de mujer amante,/ runruneo de gato soñador."

Luego, unas estrofas más adelante, la imagen de "Una gota de tinta amarga y enorme/ se agranda sobre el pavimento." La enorme gota de tinta no cae en el papel, su amargura va al pavimento. El destino del texto es el mundo y en su contacto sus significaciones se multiplican.

Más abajo nos encontramos otra vez frente a la acción de horadar, de atravesar aquello se ponga adelante:

*Palabras que horadan la muralla del tiempo,
que aun cuando todo haya sido
guardarán mi voz deshilachada.*

Ahora no es la hablante misma, sino el texto el que perfora los límites temporales y conserva, más allá de la existencia de su enunciador, el color de la voz de su creador.

La última estrofa que recortamos del extenso poema "Formas del sueño" retoma y, en cierto modo concluye, la trayectoria para la voz de la hablante:

*Cuando la apariencia dormida
de mi lengua -antena del silencio-
allá en la 7ª Avenida,
a la izquierda,
en el nicho N° 13,
mantenga el orden cronológico
de los sepulcros,
el lastre inútil de las palabras
hará que el abejorro ciego de mi poesía
runruneo flojamente sobre mi polvo entumecido.*

El silencio impuesto por la muerte será, así, sólo aparente. El peso, "el lastre", de los textos puede mantener el rumor de la poesía resonando sobre el poeta ya ausente. La hablante va "hacia la nada" donde "se es todo ojos", donde las palabras son inútiles, desde donde no se puede comunicar nada. Como contrapartida, queda "el abejorro ciego de mi poesía" que no necesita ojos, porta el runrún de esa poesía y que se mantiene cerca de la tierra "flojamente sobre mi polvo entumecido".

En "Choncaita" nos habla de una poesía honesta y llana, de sonido y ritmo natural como el rumor de las ramas:

*Extensa, la llanura de plata y esmeralda,
como la palma,
de una mano bien tendida,
así, la poesía donde mi árbol que canta,
maneja todos los sonidos del viento,
de la montaña, de las palomas y los alicantos.*

Este árbol-poesía hunde sus raíces en la tierra y extiende sus ramas a los vientos, se deja mecer, recoge sus imágenes, visuales, auditivas y olfativas, de las montañas -marco insoslayable de Chile-; del arrullo de las omnipresentes palomas y de aroma de los populares alicantos, apreciados tanto por chilenos como por los pueblos originarios de la región. La realidad circundante se hace poesía. La disposición y combinación de esos elementos dependen, eso sí, de la versatilidad y el arte del poeta.

De la naturaleza, inmensa o diminuta, omnipotente o humilde, surge la poesía:

*En aquellas aguas de oro,
en aquellas aguas del color de los ojos de Dios
omnipotentes y humildes aguas amarillas,
están todos mis cantos,
ya sean temblorosos como un balido,
rectos como un vuelo
o tendidos como una campanada de aldea.*

Los textos poéticos de Winétt de Rokha se ofrecen, de este modo, eclécticos: "temblorosos como un balido,/ rectos como un vuelo/ o tendidos como una campanada de aldea." Cada comparación reúne dos imágenes y nos prepara para una experiencia sensorial múltiple: el temblor que se ve o se palpa y el balido que se oye; lo recto que se ve y el vuelo que se puede ver u oír; lo tendido que se ve y la campanada que se oye. Esos cantos, esos poemas, no tienen un único modo de ser. Su condición es variable, se configura de acuerdo con aquello que quiere expresar y no está sujeta a ningún rasgo inmanente.

DE LA POESÍA EN ONIROMANCIA

En la séptima estrofa de "Planeta sin rumbo" persiste esa contradicción entre fuerzas o sentidos opuestos, una contradicción que se oculta en la medida en que se muestra. Este planeta que, como tal, debe tener una órbita, un camino prefijado, se

muestra "sin rumbo". Por otro lado, si en las "historias" está el "engaño", la honestidad, la confesión estarían reservadas para la poesía:

*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.*

La obra poética no sólo es el resultado de una tarea de construcción -"Construyo"-, sino también un artificio, un producto cuya forma final no está dada de antemano y que carece de un sentido estable o unívoco. Las "ilusiones fosforescentes", que pueden ser fantasías, alucinaciones o esperanzas, con ese brillo químico, hipnótico y persistente, capturan la atención al mismo tiempo que inquietan. Con esas "palabras que salieron destruidas" reconoce como inherentemente fallido el proceso de formular lo pensado y lo sentido en el discurso. Ese "amasarse" de las palabras, sin embargo, nos recuerda al amasado del pan, del alimento, como el proceso que aglutina ingredientes elementales y los devuelve transformados en un resultado nuevo y más nutritivo que la suma de las partes que sirvieron para conformarlo. Por otro lado, el imperativo que se niega mientras se enuncia, "habría que contar una historia", da cuenta de la existencia de un mandato externo en relación con la narrativa y con cierta recepción de esta poética. Trasluce fatiga y enuncia una justificación: "(...) todas las historias son historias, / y, por lo tanto, engaño". La historia, como ficción y como narrativa, probablemente, es entendida como engaño; mientras que el artificio de la poesía es sólo un recurso para la expresión de más profundas verdades.

En la sexta estrofa de "El ídolo", entre otras estrofas más largas y versos más extensos, y un poco como al margen, la hablante revela qué es lo que desencadena su poesía:

*Sólo el círculo flamante
y el verbo desflecado
hacían de mí alondra.*

La poesía no surge por el deseo individual de expresarse, ni emana de una sensibilidad que clama por manifestarse. El poeta es un instrumento, poco más que un recipiente, un canal; que es tal sólo por la gracia del "(...) el círculo flamante / y el verbo desflecado": por el sol que le ilumina el mundo, que le hace ver lo que ve; y por un lenguaje que se ofrece cotidiano, gastado, raído. No es el lenguaje artificiosamente

poético el que mueve al poeta hacia la poesía, sino el verbo sencillo que, en su pobreza, debe bastar para expresar el mundo.

En la cuarta estrofa de "Escenario", junto a la enumeración de motivos poéticos como "rosas de vidrio y peces pálidos, bestias y diamantes de amaneceres", se nos habla una vez más del origen, desarrollo y destino de la poesía:

*Mi canción de espigas trenzadas con auroras,
se desborda de rosas de vidrio y peces pálidos, bestias y diamantes de amaneceres,
recógela en tus labios que siembran mitos
para devolverla al corazón monumental de las multitudes.*

Las "espigas trenzadas con auroras" hacen pensar en alimento, en trabajo y en futuro, esperanza, y son estos elementos prosaicos la materia de que se hace su "canción". Excesiva, la canción "se desborda" en todo aquello que constituye su imaginario y, en ese desbocarse quedan hermanados elementos extraños de la tierra y el agua, de la tierra y del cielo. Con todo esto, no está ahí para detener su marcha. La poesía es producida para que el receptor la recoja y la devuelva "al corazón monumental de las multitudes". Lejos de la torre de marfil y de la imagen del genio creador, su obra poética aspira a pasar por el otro, a que éste la haga suya ("recógela en tus labios") y a que, inevitablemente transformada, retorne al receptor colectivo. La idea de devolverle la poesía a la multitud implica que la poesía ha surgido de esa multitud en primer lugar, que su origen fundamental ha sido ese sujeto colectivo.

En varias estrofas de "Lenguaje sin palabras" el poema se plantea la cuestión de su propia materialidad y de sus paradojas. El nombre del interlocutor se escribe en la naturaleza, en hojas de la planta cotidiana, alimento y ritual. Pero ese nombre que se escribe es "espada y cruz": para ataque o defensa y para devoción o castigo. La escritura de ese nombre fluctúa y es a la vez recta y aguda, tumultuosa o extensa. La clave de la escritura se pierde y, sin curso, se integra a la corriente de las "muchas aguas":

*Venía escribiendo tu nombre en hojas de amaranto,
tu nombre espada y cruz y océano de cadencia y tumulto marino,
cuando perdí la llave única,
entre reliquias, espejos, palomas y corazones rotos...
y ahora, escrito está en el correr de muchas aguas.*

Más adelante, la palabra en el monólogo es el conjuro frente a la espada del interlocutor. El poema es, en su germen, monólogo y, como tal, no deja de interpelar al poeta. No hay vía de escape para evitar el golpe de esa piedra -en contraste con las clásicas

imágenes etéreas asociadas a la poesía-, del objeto contundente que impacta sobre el mismo poeta:

*Monólogo defensivo, gota de alma que cae desde un telón de fondo,
piedra de río negro y tardío entre azules cóncavos,
piedra que viene a caer y a chocar contra mi esqueleto,
precisamente, en este instante en que las ventanas no existen.*

Da cuenta, en otra estrofa más abajo, de la intención de verdad que en las mismas palabras queda traicionada y se hace ficción. Las significaciones propias se vuelven indeterminadas, indefinidas, generales; cuando se insertan en una cadena de significaciones convencionales, asentadas, ajenas. En dos versos, el sustantivo "palabras" recibe sucesivamente tres determinaciones diferentes: el posesivo de primera persona en "mis palabras", nulo en "palabras", y el determinante femenino plural en "las palabras". Esta diferencia se traduce en deixis, en referencias diferenciadas que demarcan el distinto alcance, en cada caso, del sustantivo homólogo. Se expresa así una paradoja del lenguaje que reside en el dilema de expresar la unicidad del sujeto -la verdad del "yo"-, en el lenguaje estandarizado de todos. No se puede expresar lo que se pierde en esa traducción imposible. Esta dificultad es insalvable y hace que el propio texto sea calificado como un "nudo de cadenas e interrogaciones":

*Palabras que, por cabalgar la verdad,
alcanzan la ficción y se anticipan, amargas,
a la verificación de los olvidos;
(yo quisiera llevaros por mis palabras,
que se hacen palabras entre las palabras,
y con las cuales voy queriendo hacer este nudo
de cadenas e interrogaciones).*

El problema está, otra vez, en la significación, en la brecha que se abre y que se cubre, recursivamente, entre el sentido y las palabras, entre las palabras y el sentido. Las visiones que se formulan son, así, superpuestas, agitadas y fragmentarias, inconexas en la superficie:

*El papel recoge tumultuosas visiones
que desmigajan la narración sin hilación aparente...
escudos que son letreros cavernosos
en una superficie incolora, que van agrandando,
el volumen de la desesperación.*

A modo de instrucciones de lectura, nos deja el indicio de que el encadenamiento es visible sólo si se traspasa la apariencia, si se superan los significados convencionales. Los textos poéticos pueden ser "escudos" que protegen o "letreros cavernosos" (la adjetivación acentúa la dualidad) que anuncian y se muestran. En este movimiento pendular el poema va del interior al exterior, del "yo" al otro, al mundo. Estos textos visiones, escudos, letreros, se multiplican y, sin efecto sanador u organizador, no hace más que aumentar "la desesperación". No hay catarsis o alivio porque la palabra no es de una naturaleza distinta a la del sujeto. La palabra poética se revela como de la misma naturaleza que ese yo desesperado.

En "Sinfonía del instinto" una imagen muy concreta caracteriza la escritura de la hablante: "Me envuelvo toda con los restos de una lira quebrada". Su poesía no es inocente o candorosa. El vértigo del lenguaje poético fracturado traspasa toda su obra. El poema excede aquello que se puede creer o que se puede decir. La ya mencionada desconfianza en el lenguaje, "el labio descreído", por momentos debe claudicar frente a la nitidez, delicadeza o filo, de ciertos "trinos". La incredulidad retrocede ante la fuerza de la vocación poética, pero todavía abriga la duda, "íntima inquietud", sobre su verdadero valor:

*Son los trinos de lengua fina, nítida
los que me rebalsan el labio descreído.*

*Maravilla de cantar siendo esencia de canto,
íntima inquietud de la palabra hastío.*

Queda "la palabra hastío" colocada ahí como un peligro, como una sentencia que anuncia el fastidio futuro. El poeta maravillado por el canto debe mantenerse atento y vigilante ante el peligro del hastío, propio y ajeno.

La última estación de este breve viaje, nos deja en tres de las cuatro estrofas de "La aurora ciega" dedicadas a la palabra poética:

*Yo he echado mis palabras a esa redoma de peces;
las he echado como quien echa arroz en agua blanda,
o flores a la espalda de los pantanos.*

*Y como son palabras semejantes a las palabras de antaño,
a las que en tropel primitivo y poderoso como adolescentes fieras,
cruzaron mi juventud.*

*Y como tengo miedo de desconocerme,
las arrojé debajo de las cabelleras del sol,
con locura, con miseria humana.*

Esta palabra poética se deja caer, se echa como el arroz o las flores, sobre las superficies que la incorporarán. El receptor puede tomar ese alimento o esa naturaleza y asumirlo con la misma naturalidad que con cualquier otro elemento cotidiano y trivial. Este lenguaje ha madurado, pero conserva su sentido y su semblanza original, más allá de los impulsos expresivos caóticos de la juventud.

Ante el miedo de no reconocerse en esa voz, "echar" se agrava y se debe, ahora, "arrojar" abiertamente esa palabra poética al mundo sin detenerse a pensar ni a calcular su posible destino. La hablante suprime el impulso destructivo de anular esa palabra apenas pronunciada, paradójicamente, al lanzarla, sin ningún reparo, fuera de sí. "Debajo de las cabelleras del sol" el devenir del texto poético ya no depende del poeta. El poema queda librado a valerse por sí mismo, según su valía y sus propias fuerzas, en la convivencia con el mundo.

CONCLUSIONES

Al incorporarse a la polémica sobre el problema de los poetas y la poesía, Winétt de Rokha da un paso al frente y deja asentada una posición estética y política que, entrelazada en su poesía, ya ha explicitado en sus poemarios inmediatamente anteriores, *Cantoral y Oniromancia*.

En clave poética o en clave programática Winétt de Rokha vuelve la mirada sobre su propia poesía. Explicita, en verso y en prosa, cuáles son los materiales y los mecanismos que configuran su obra poética. Sea cual sea el motivo del texto poético, no deja de expresar en su sintaxis y en sus selecciones y combinaciones léxicas, las contradicciones y las paradojas que experimenta como sujeto lírico y como sujeto en el mundo moderno, conflictivo y cambiante. Como mujer y como autora se reconoce problemática pero completa, en pleno conocimiento de sus contradicciones y aparentes sinsentidos.

Para poder expresar con honestidad la verdad compleja de las cosas y los hombres se requieren tales construcciones atípicas, extrañas, difíciles. Es necesario emplear todos los recursos léxicos disponibles, no sólo los poéticos, para poder dar cuenta de esa verdad. Tal como es enunciado de diversas formas y a propósito de diferentes temas de la composición poética, el sacrificio de la expresión clara y apacible se hace para hacerle

honor a una representación veraz de la realidad. Si es difícil, si se deben superar representaciones trabajosas, y si se debe horadar, traspasar, lo visible, es porque allí se encuentra la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Cardozo, C. (2008). Agente social y estrategias discursivas: La Seducción de Witold Gombrowicz como caso. *Actas de las V Jornadas de Sociología de la UNLP y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*. en <http://www.aacademica.org/000-096/639.pdf> (Última consulta: 8 de marzo de 2016).
- De Luigi, J. (1951). Prólogo. En W. de Rokha, *Suma y destino* (pp. I-XII). Santiago: Multitud.
- De Luigi, J. (1953). Prólogo. En W. de Rokha, *Antología* (pp. I-XL). Santiago: Multitud.
- De la Fuente, J. A. (2005). Vanguardias literarias: ¿una estética que nos sigue interpelando?. *Literatura y lingüística*, Número 16, 31-50. En http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112005000100003&script=sci_arttext (Última consulta: 08-03-2016).
- Derrida, J. (1988). ¿Qué es poesía?. *Poesía*, Año 1, Número 11.
- Gombrowicz, W., & de Michelena, F. O. (2006). *Contra los poetas*. Sequitur. En http://so000260.ferozo.com/pdf/Gasparini_El_exilio_procaz_intro_y_cap1.pdf (Última consulta: 08-03-2016).
- Marteau, H., & Cenci, C. (2006). Premoniciones y anticipaciones sobre la historia: algunos rasgos de la vanguardia brasileña. En *II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 2006)*.
- Monteleone, J. *Cómo falsearse un alma. La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt de Rokha*, (en línea). Argentina: Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA. En http://www.winett.uchile.cl/critica/estudios.php?load=4_falsearse_alma (Última consulta: 8 de marzo de 2016).
- Rojas, W. (2006). Emergencia y trayectorias de una generación: los "poetas del sesenta" en Chile. *Taller de Letras*, Número 38, 141-163.
- Voloshinov, V. (1926). El discurso en la vida y el discurso en la poesía (Trad. J. Panesi). *Vežda*, Número 6, 244-267.
- Zaldívar, M. I. (2005) Winétt de Rokha y la vanguardia literaria en Chile. *Anales de literatura chilena*, Año 6, Diciembre 2005, Número 6, 199-232. ISSN 0717-6058 https://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a6_14.pdf (Última consulta: 8 de marzo de 2016).

