

EL PSEUDÓNIMO COMO ESTRATEGIA.

Género, poder y legitimidad en Cantoral de Winétt de Rokha

Soledad Falabella Luco

Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales

La fecha de nacimiento más conocida de Luisa Anabalón Sanderson, el nombre de nacimiento de Winétt de Rokha, podría ser el 7 de julio de 1892, sin embargo hay varios documentos que aseguran su nacimiento el año 1894, y otros el año 1896. Si fuese su año el `92, coincide con el nacimiento en de la gran poeta argentina Alfonsina Storni. Ambas mujeres fueron pioneras en abrirse un camino en un terreno dominado por hombres: el de publicar poesía y construir sus vidas como poetas, profesionales de la letra y la cultura a principios del siglo XX. Las autoras mujeres como Winétt de Rokha y Alfonsina Storni debieron de enfrentar múltiples barreras tanto sociales, culturales y políticas como legales al querer destacarse en el ámbito de la esfera pública, tradicionalmente sólo autorizado para los varones. En este sentido, sus obras son un rico legado en el cual investigar poéticamente, no sólo cómo vivieron y crearon en esta situación de discriminación en términos de autoridad, esto es la legitimidad política, ética y estética -estamos hablando de una poeta- para poder llevar a cabo un acto, en este caso, escribir y publicar poesía.

En el caso de Winétt de Rokha, nuestra autora no sólo se hace de la autoridad para nombrar todo un mundo mediante su poesía, sino que ella se nombra a sí misma primero "Juana Inés de la Cruz" y luego "Winétt de Rokha," actos de enunciación y construcción de subjetividad. El uso de pseudónimo funciona en el caso de nuestra autora como un acto bautismal en el que el nombrar encarna aquello que es nombrado, creando una nueva persona, dándole existencia pública y continuidad en el tiempo. En efecto, Luisa Anabalón usó el pseudónimo para crear un sujeto autor que sólo ocupará para asuntos públicos: escribió libros en los que canta sobre el nacimiento de su conciencia (igual que lo hizo unos años antes la muy famosa y rebelde Sor Juana en La Respuesta), su amor de pareja, niños, cambios políticos y estéticos, poemas a los niños de la URSS, Lenin, la resistencia mapuche, entre otros. También, usó su pseudónimo cuando fue promotora, editora y consejera del periódico nacional Multitud, medio que tenía como lema: "Por el pan, la paz y la libertad del mundo" y en su vida política cuando participó en el Partido Comunista

de Chile.¹ Sin embargo, en su vida privada nunca deja de ser Luisa, la Luisita como la conocían en casa.²

Su obra poética y cultural es el escenario que la autoriza como poeta. Primero usa el pseudónimo Juana Inés de la Cruz, publicando *Lo que me dijo el silencio* (1915), que fue muy bien recibido. Como mujer joven y soltera elige estratégicamente el nombre de una célebre monja intelectual y poeta. Una vez ya casada, cambia a Winétt de Rokha, adoptando el apellido también de auto-creación de su marido Pablo de Rokha. El uso del pseudónimo se constituye así como parte del gesto creacional de la obra de la artista. Este proceso es especialmente relevante para entender el primer libro que publica como Winétt de Rokha, *Cantoral* (1936), donde reflexiona profusamente sobre la emergencia de su voz y de su consciencia. En el presente artículo analizo de qué manera el pseudónimo se articula con el acto de nombrar como acto creacional en *Cantoral* de Winétt de Rokha.

Para entender y valorar críticamente cómo se constituye la persona pública Winétt de Rokha es importante tener en mente que la esfera pública de su época estaba constituida casi exclusivamente por voces masculinas. Esto no era sólo un rasgo cultural de la sociedad, sino también legal: sólo los hombres podían votar y representar a su pueblo; las mujeres no tenían autoridad para hacerlo. En este sentido, Winétt debió negociar con las normas sociales, culturales y éticas que buscaban disciplinar a las mujeres a un lugar fijo y privado, alejado de la esfera pública en la cual se discutían los asuntos de la polis. Como una mujer poeta de principios del siglo XX, ella estaba transgrediendo dichas normas.

En efecto, el pacto civil republicano efectuado por los hombres, blancos y propietarios para fundar las naciones en occidente, incluyendo las de América Latina, excluyó explícita y activamente a las mujeres de los derechos ciudadanos en sus Cartas Constituyentes y Códigos Civiles. Esto es, la modernidad republicana de la cual son herederas nuestras naciones, se fundaron expresamente sobre la matriz de división y exclusión sexual, donde sólo uno de los posibles sexos (hombre/ mujer) tenía autoridad en los asuntos públicos.³ En nuestros códigos había leyes explícitas en contra de las mujeres, desautorizándonos y poniéndonos bajo el yugo de los hombres. Esta situación de injusticia se ha ido venciendo a lo largo de los años, mediante una larga trayectoria de reivindicación de los derechos de las mujeres y las minorías sexuales. Se nos otorgó el voto en 1949 (Gabriela Mistral ganó el Premio Nobel siendo legalmente como toda mujer chilena de su época una "incapaz relativa"), y sólo en 1991 reformó su Código Civil para

hacer un intento de otorgarnos iguales derechos a ambos sexos, intento que aún hoy es fallido: las mujeres casadas no somos iguales a los hombres ante la legislación chilena.⁴

Así, en el Chile de principios de siglo XX la relación de desigualdad era marcada:

...las mujeres seguían estando legalmente subordinadas a los hombres, y los roles tradicionales que designaban el hogar como el lugar de la mujer persistían profundamente [en el imaginario social]. Por ejemplo, las mujeres casadas no tenían poder sobre su propiedad. (...) ..., fue sólo en 1925, cuando se abolieron algunas restricciones legales en contra de las mujeres, cuando se permitió que las mujeres testificaran en la corte.⁵

Fue en este contexto adverso que Winétt debió autorizarse como poeta.

Francine Masiello en su estudio sobre la prensa de mujeres en Argentina del Siglo XIX, *Between Civilization and Barbarism*, destaca cómo el acceso a la prensa escrita, especialmente la especializada en asuntos culturales y literatura, hace posible la constitución de sujetos femeninos capaces de enunciar un discurso válido con respecto a los asuntos públicos:

The feminine contribution to print culture was significantly enhanced in literary periodicals and newspapers, suggestive of a way for women to enter the res publica and bring a voice of their own to the nation. Through the avenue of cultural periodicals, women not only engaged in national discussion but produced a language for entering that debate.⁶

La cultura, especialmente la literaria, se conforma así en un vehículo de entrada a la esfera pública para las mujeres. Luego, en "Women, State, and Family in Latin American Literature" Masiello muestra la manera en que los marcos de recepción e interpretación comienzan a ampliarse, lo que a su vez conlleva no sólo una pugna por el acceso a dichos espacios, sino una clara problematización de los parámetros previamente establecidos:

...emergió un discurso literario femenino, evaluando proyectos tanto estéticos como nacionalistas para forjar un tipo distinto de escritura. Como tal, la literatura de mujeres de los años `20 generaron un nuevo marco de recepción e interpretación de los símbolos masculinos de la identidad. ⁷

También, las historiadoras Agliati y Montero investigando el Chile del XIX, han mostrado cómo el pensamiento positivista que impera en dicha época excluía a las mujeres de la vida pública. Tradicionalmente, su labor era ser "madres de la patria," criar a los futuros ciudadanos, en definitiva, ser mujeres destinadas a lo doméstico.⁸ En efecto, la característica estructural predominante de una sociedad tradicional como aquella que le tocó experimentar a Winétt es una fuerte división entre lo público y lo privado. Con su obra Winétt de Rokha transgrede y amplía la norma con su poesía y trabajo cultural. Las mujeres disciplinadas sabían y opinaban sólo en casa y sobre lo familiar, esto es, sobre y dentro del ámbito privado. Pocas eran las mujeres que trascendían la barrera de lo público y ello siempre traía sus costos. Pensemos en Gabriela Mistral, quien después de vagar por todo el país cumpliendo tareas docentes para mantenerse y poder seguir escribiendo, se auto-exilia de Chile en 1922. En este contexto construirse y validarse en la esfera pública chilena como poeta no es menor.

Es más, como poeta, pertenecer al grupo letrado no es algo neutro en la cultura de América Latina. Ángel Rama en su libro *La ciudad letrada* señala que el grupo letrado tiene un aura especial, mágico, que el pensador uruguayo equipara a una "clase sacerdotal."⁹ El grupo letrado se instala en la América colonial como "un grupo social especializado" al cual se le encomiendan los cometidos de la administración del poder colonial metropolitano.¹⁰ La connotación "sagrada" que le da Rama al espacio de los letrados en la América nuestra, nos da un elemento clave para entender el poder reverencial y hasta mágico, que logran tener aquellos sujetos que se autorizan mediante el dominio la palabra escrita -pensemos en la apertura del *Facundo* de Sarmiento, libro que autoriza a Sarmiento como el único capaz de controlar la barbarie argentina:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto, ¡revélanoslo!¹¹

Para lograr hacerse de la autoridad necesaria y pertenecer al ámbito letrado había que legitimarse dentro de este marco cultural e histórico.

El ámbito letrado en general tenía, y sigue teniendo, un cierto aura mágico propio de un ámbito de iniciados y como veíamos tradicionalmente de iniciados masculinos. Esta connotación se intensifica cuando se trata de poetas: la poesía es el género literario que en el siglo XIX y XX se constituye en un espacio privilegiado para la ética y portador de la auténtica voz de la nación.¹² Por ejemplo, los

"Padres de la Patria" americanos eran sujetos portadores del legado de las bellas letras, como paradigma de la elocuencia y sinónimo del saber gobernar.¹³ El que encarna y codifica este paradigma es Andrés Bello. En efecto, Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* señala que:

Para Bello las letras, paradigma de la elocuencia, eran un modo de ajustar la lengua a las necesidades del proyecto modernizador. Las letras proveían el saber preliminar requerido para formar discursos efectivos y útiles. Más aún, las letras eran un instrumento de la formación de sujetos disciplinados; sujetos de la ley, subordinados al orden general y capaces incluso de administrarlo.¹⁴

La tradición en la que se enmarca la esfera pública latinoamericana del XIX y del XX es de un marcado paradigma donde las letras, y en especial las bellas letras, se constituyen como el dispositivo privilegiado para formar y disciplinar a los sujetos de la nación. Dominar las letras, y la poesía es el dominio más excelso posible, era parte del bagaje que autorizaba a un sujeto para gobernar la nación.¹⁵

Teniendo en mente estas características del contexto, ¿cuál es la trayectoria personal de Luisa Anabalón que contextualiza la emergencia de su voz pública? ¿Cómo se autoriza para escribir? Y ¿cómo legitima su autoridad? Una de las primeras cosas que llama la atención al comenzar esta investigación es la falta de material contemporáneo para contestar estas preguntas. Hoy en día sólo se la menciona como la compañera de Pablo de Rokha, su inspiración poética y madre de sus nueve hijos. Todos rasgos de su vida privada. Sobre su vida pública como poeta, las huellas de su recepción son escasas. Este "oscurecimiento" de la crítica literaria chilena, al decir de Naín Nómez en su *Antología crítica de la poesía chilena*, se debe al hecho de estar casada con Pablo de Rokha y la dificultosa recepción de sus textos poéticos, en cada una de sus etapas.¹⁶ Esto es lamentable, ya que no sólo estamos ante una voz poética que debe ser estudiada dado su rol pionero como mujer en el panorama literario chileno, sino también por su participación en los movimientos de vanguardia de la literatura chilena y latinoamericana. Como bien dice María Inés Zaldívar:

Después de la lectura de su obra poética (...), he tenido la certeza de que Winétt de Rokha fue mucho más que la esposa y la musa de Pablo de Rokha. Por lo mismo, no he podido dejar de sentir que su ausencia dentro del campo literario contemporáneo es una omisión lamentable...¹⁷

Esta "omisión lamentable" apunta no sólo a uno de los puntos ciegos más notorios de la modernidad que hemos heredado: la sistemática desvalorización de la obra de mujeres. Sino que también habla de una incomodidad fundamental con la obra de la artista en los últimos 35 años, más o menos, esto es, al tiempo de la dictadura y la transición a la democracia. Esto no debe sorprendernos, después de

leer los últimos poemas de Cantoral y su posterior obra, de identificación comunista. No sólo desafía en su poesía la moral burguesa cristiana que busca implementar la dictadura, sino que sus textos son abiertamente revolucionarios y antifascistas. Teniendo en mente el profundo espíritu ideológico de Winétt de Rokha, resulta aún más urgente recuperar y revalorar su obra y las articulaciones con la emergencia de su persona. Entonces, ¿cuál es la historia de la emergencia de la persona pública Winétt de Rokha?

La educación que recibió Luisa Anabalón es pública y de clase media. Realizó sus estudios en el Liceo N° 3 de Santiago. El oficio poético comenzaría con una publicación que ella realiza en la Revista Zig-Zag de versos ofrendados a San Francisco de Asís. Firma con el nombre L. Anabalón Sanderson. Luego, en 1914 y bajo el seudónimo de Juana Inés de la Cruz, envía hasta Talca poemas suyos al poeta Pablo de Rokha, para obtener de éste una opinión literaria. Pablo de Rokha critica los textos enviados por Anabalón, pero algo pasa en él y decide retornar a Santiago para conocer a esta joven poeta. Alegóricamente este el año del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Las luchas de la época de entreguerras marcaron profundamente la vida de estos dos poetas.

El año 1915, también utilizando el seudónimo de Juana Inés de la Cruz, publica Horas de sol y Lo que me dijo el silencio, de prosa y poesía respectivamente. La poesía es muy bien recibida por críticos como Omer Emeth, Rafael Maluenda y Jorge Hübner. Resulta interesante destacar cómo se valora su poesía. Destacan adjetivos como "femenina," "peculiar," "sincera," "sentimental," "santa" y "lánguida." Se reconoce tanto su novedad en el manejo del lenguaje poético, como la ingenuidad de su alma, y en más de una ocasión se la llama niña, hasta "niña buena y gentilísima." Todas las opiniones coinciden en que la fuerza de su poesía radica en que es un fiel reflejo de su ser mujer y joven. Claudio de Alas escribe, por ejemplo, "El libro de Juana es puro, es doliente, es triste y es, ante todo, enfermo en todo su blancor de una temblorosa orfandad de cosas inconfesadas y bellas..."¹⁸ Vemos cómo la poesía de Juana de la Cruz calza con una imagen prefigurada de lo que debía ser la poesía de una joven mujer: inocente, oculta, sincera, buena y, sobre todo, santa. De esta manera, no resulta extraño que su libro termine con una "Plegaria" a la Virgen María:

Madre santa, Vírgen misericordiosa y buena, tu dolor es sin igual, tu pena inmesa; más la tuya es divina y tu eres santa inmaculada y mi dolor es humano y sin humano consuelo. La fé en las criaturas la he perdido; solo vive en mí tu amor divino y a él me acojo para no resbalar por la difícil pendiente llena de espinas, donde mis pobres y cansados pies caminan (sic).¹⁹

Al cerrar su primer libro con una plegaria, la autora se asegura de cumplir con una de las exigencias más importantes para una mujer que se aventura en el espacio

público, especialmente una mujer joven y fértil, esto es, la castidad: "La fé en las criaturas la he perdido; solo vive en espinas, donde mis pobres y cansados pies caminan."

El tópicus de la mujer casta, devota y dolorosa está plenamente representado en este primer libro de Luisa Anabalón. Calza de esta manera con un ideal femenino tradicional, desarticulando cualquier suspicacia sobre la transgresión a la norma que separa lo público y lo privado en base a la diferencia sexual. Es más, el uso del pseudónimo Inés de la Cruz, inspirada en la gran Sor Juana Inés de la Cruz, ayuda a reafirmar la imagen

de una mujer casta y privada (encerrada en un claustro). Es una fachada ideal para una mujer joven y soltera, que busca legitimar su discurso. Sin embargo, Sor Juana fue una gran rebelde de conciencia, y la Juana Inés chilena se inspira en la fuerza que demuestra la monja cuando defiende su derecho a estudiar y escribir. A la vez que reafirma el ideal femenino esencialista de la sociedad tradicional chilena, lo subvierte haciendo uso de una de las más famosas rebeldes de la historia de las mujeres.

Josefina Ludmer en su artículo fundacional sobre "La Respuesta" de Sor Juana Inés de la Cruz, se plantea la interrogante sobre las "tretas del débil" que tiene que desarrollar una mujer escritora frente a la ley del otro que tiene poder sobre uno (el obispo de Puebla la sanciona por sus actividades intelectuales, de escritura y publicación y la amenaza con la Inquisición) para negociar los espacios de su ser y ley propia: su derecho a estudiar y saber. Ludmer argumenta que Sor Juana al mismo tiempo que enuncia/escribe, actúa, productivizando performativamente su discurso. Tiene poder de agencia mediante el uso de lenguaje, generando espacios de resistencia y libertad. Logra así resistir, a pesar la opresión. Hace uso de la fuerza negativa de las palabras para armar un modelo de significación cóncavo, un tour de force cuya acción es la negación a cooperar. En palabras de Josefina Ludmer:

En este doble gesto se combinan la aceptación de su lugar subalterno (cerrar el pico a las mujeres), y su treta: no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe. Esta treta del débil, que aquí separa el campo del decir (la ley del otro) del campo del saber (mi ley) combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración.²⁰

En el siglo XX Luisa Anabalón no tuvo que negociar con el tribunal de la Santa Inquisición como consecuencia de sus publicaciones. Sin embargo, sí era una persona que deseaba legitimidad al publicar sus textos. Entonces, ¿cuáles son las "tretas del débil" para poder convertirse en una mujer pública sin perder

legitimidad? -No olvidemos que aún hoy "mujer pública" en el Diccionario de la Real Academia Española equivale a decir "prostituta."- Al respecto, pienso que ajustarse al "eterno femenino," ideal casto, devoto y doloroso, es una "treta del débil" desarrollada por nuestra autora: acepta su lugar (le ley del otro), pero tiene una estrategia de resistencia en la subversión de la norma adoptando un pseudónimo de una rebelde (mi ley). Ambos dispositivos, el pseudónimo y el tópico del ideal femenino casto, autorizan y legitiman a la poeta ante su audiencia, y a su vez, le permiten resistir productivizando el espacio discursivo. Pseudónimo e ideal femenino funcionan como un "salvo conducto," una carta blanca que le permite a la autora constituirse en primer lugar como una mujer "digna" y "propia," asegurándole a su público que ella no es "una mujer pública." Sólo así se puede autorizar como poeta.²¹

En 1916, Luisa Anabalón Sanderson y Carlos Díaz Loyola, nombre civil de Pablo de Rokha, se casan y Anabalón adopta el pseudónimo de Winétt de Rokha. Nace otra persona poética, lo que significa un quiebre de raíz con el pasado, como veremos más adelante. Respecto al origen del curioso nombre, Julio Tagle, presidente de la Fundación de Rokha, cree que Winétt proviene del nombre del autor francés del libro *La folie de Jesus* (París, 1908), del doctor y profesor de la Sorbonne, Charles Binet-Sanglé, quien formuló una tesis donde Jesús es convertido en el prototipo de todos los trastornos psicopatológicos que el ser humano pueda adolecer. Binet-Sanglé fue considerado, según cuenta Julio Tagle, como anticristiano y anticatólico en su tiempo. En este sentido, es interesante configurar el nombre de Winétt dentro de un carácter herético, pensando en su anterior pseudónimo: Juana Inés de la Cruz. La autora busca romper con su pasado cristiano-burgués, utilizando una simbología que le permite cortar de raíz con el ideal femenino casto y devoto.

Luego, Patricia Tagle de Rokha, nieta de Winétt, agrega a esto la cercanía poética de su abuela con Walt Withman. Por ello el cambio de la B de Binet a la W, de Walt y de Withman. Además, hay que considerar que la doble "t," de Winétt, procedería de las dos "t" que existen en el nombre del poeta norteamericano, cantante de las multitudes urbanas y obreras. No olvidemos que la editorial y la revista de los De Rokha se llaman *Multitud*, siguiendo al gran vate de la democracia.

A partir de la creación y adopción de este nuevo pseudónimo es posible plantear un quiebre tajante entre la antigua concepción poética de la autora y una concepción poética nueva.²² Se trata de un gesto revolucionario, que rompe para siempre con el legado de su familia (casta) y de su sangre. En nuestras entrevistas, Patricia Tagle señaló que la creación del pseudónimo fue un acto deliberado de su abuela, acto propio, en el que no participó su abuelo, Pablo de Rokha. Se trata de un gesto de liberación del pasado, un corte fundamental que abre la poeta a la vida, al amor de pareja y a la política comprometida. Este cambio radical se

escenifica en la poesía de Cantoral, libro que no sólo canta el proceso de la toma de conciencia y transformación de la poeta, sino que también es un proceso de toma de conciencia en sí: al final del libro, en un poema llamado "1936," anuncia un nuevo cambio de paradigma: "Substituidos son hasta los símbolos del horizonte:/ Baudelaire, Poe, Byron, bien cayeron ante las torres del índice contemporáneo: Lenin, Stalin, Gorky..."²³

Cantoral, que reúne poesías de 1916 a 1936, comienza con el poema "Fotografía en oscuro." Elijo este poema para comenzar el análisis por su lugar liminar en el libro. Además, su título tiene una fuerte carga autobiográfica: denota ser una "fotografía" de la autora. Sin embargo, se trata de una fotografía en oscuro, aludiendo a la cualidad de su medio: el lenguaje poético:

Fotografía en oscuro

Resuena en las amapolas del cielo
mi historia de piedra dormida,
desde el suceso inmemorial de los crepúsculos.

Prolongo mares de árboles
besando el camino sin término.

Entrego a la vida mi sombra
de calle tranquila;
-balcón en la ciudad de los arabescos inusitados-.

Amo la línea que se escucha,
como el color inicial de la aurora, traduciéndose
en la palabra del hombre
o en la palabra roja del trueno.

Majadería de niño, que lanza su honda al espacio,
camina mi balbuceo discontinuo
creciendo del mar y del sol su mariposa.²⁴

Lo primero que llama la atención es la fuerza creacional del lenguaje: las palabras no describen sino que actúan -"Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema;" manda Huidobro en "Arte Poética"-.²⁵ Esto es especialmente así en la primera estrofa: "Resuena en las amapolas del cielo/ mi historia de piedra dormida,/ desde el suceso inmemorial de los crepúsculos." Las imágenes estridentes dominan la enunciación de un despertar. Su historia es de

piedra dormida, pero ya no está dormida porque está resonando, esto es, es productiva. Se trata de una imagen visual y metapoética cargada de sentido sonoro, "Resuenan las amapolas del cielo/..."²⁶

Su "historia de piedra dormida" tiene un origen inmemorial y oscuro. También, vislumbra su futuro: "Prolongo mares de árboles/ besando el camino sin término," dice. La infinitud también se le abre por delante. Sin embargo, entre pasado y futuro hay una tajante diferencia: el pasado está marcado negativamente ("piedra dormida," "crepúsculo") y el futuro positivo ("Prolongo mares de árboles," "besando"). La adopción del pseudónimo Winétt de Rokha ya no es más una treta del débil, como sí lo fue Juana Inés de la Cruz, sino la constitución de un sujeto con poder que usa su pseudónimo como arma para cortar con el pasado, enjuiciándolo. Se trata de un corte fundamental a partir del cual la autora crea una nueva persona: Winétt de Rokha, poeta.

Un poco más adelante, el poema "Rueda de fuego sin lágrimas," da cuenta del pasado en términos de inmovilidad e inocencia y nombra la aparición de un "tú" que irrumpe como la tempestad en su vida:

Era el tiempo inmóvil de la flor del jacinto;
(cuando yo era como las manzanas).

Y tú viniste, como todas las cosas,
que se encienden en el universo:
las tempestades, las sombras de la vida.²⁷

La irrupción del tú le permite tomar conciencia de sí y adquirir movimientos (ambos signos vitales fundamentales), esto es, dejar ser una manzana que espera ser cogida:

(...)

Mirándote me conocí, amándote, oh! amándote
encontré el evangelio
de mi alma, ya cansada antes de ser. ²⁸

El corte con el pasado, un pasado decadente, moribundo (recordemos el crepúsculo de "Fotografía en oscuro") y cansado de la vida ocurre en el diálogo de las miradas: "Mirándote me conocí..." y del amor: "...amándote, oh! amándote/

encontré el evangelio,..." El encuentro con el amante y pareja (se conocen mutuamente, de a dos) es un acto herético que marca la diferencia crucial entre el pasado y el presente/ futuro: "sabiendo que defines mis pupilas de carbón de piedra,/ sabiendo `que moriré llamándote'..."²⁹ Un acto de comunión carnal con su amor que le da vida.

En Cantoral Winétt de Rokha articula el sentido de su transformación. En otro poema, "Trayectoria cotidiana" -y que sigue notoriamente a "Cabeza de Macho"-, dice "¡El sol!/ El paisaje quedó transfigurado, y hubo un tartamudeo/ de balidos, de trinos y

de bramidos."³⁰ La aparición del sol, símbolo masculino y real por excelencia, productiviza el paisaje transformándolo y haciéndolo resonar: le saca sonido, especularidad del acto creacional poético. Cantoral resulta un libro cargado de discurso metapoético en el que, no sólo se reflexiona sobre el acto creador en sí, sino que se lo nombra activamente mediante el uso de palabras que enuncian la productividad sonora o física de la naturaleza, animales, niños y seres humanos: baluceo, bramido, tartamudeo, grito, balidos, trinos, hilar de araña, temblor de raíces, estallido, besos, rumor, brotar, soplo, gemido, arrullo, canto, palabra...

También en el poema "Ley de Moisés" -nuevamente hace uso de un símbolo masculino emblemático- se canta la producción sonora, animal y lingüística que resulta de su relación con su "Pablo:" "...Rumor, giro, modo, baluceo/ de todas las palomas;/ soplo envenenado y turbador,/ mi palabra de niña inhábil."

Finalmente, y volviendo a "Fotografía en obscuro," la autora termina el poema usando el símbolo universal de la transformación y la metamorfosis: la mariposa. Así termina: "Majadería de niño/ que lanza su honda al espacio/ camina mi baluceo discontinuo/ creciendo del mar y del sol su mariposa." Su baluceo, oscuro lenguaje poético y místico (recordemos a San Juan), no racional, tiene la fuerza de aquello que es arrojado desde la honda de un niño, ¿serán sus palabras las que son lanzadas? Su discurso es aún infantil (dice lo mismo en "Ley de Moisés:" "...mi palabra de niña inhábil."). Pero, también dice que está creciendo con fuerza y dirección (como la piedra de la honda que se lanza al espacio). También es una mariposa que tiene como fuente el mar y el sol, símbolos de sexualidad, vida y vigor y en transformación.³¹

Sin embargo, el libro termina con un nuevo corte, esta vez sólo estético y político, pues no adopta un nuevo pseudónimo. Cantoral contiene una sección final anunciada por un poema llamado "1936." En esta suerte de arte poética se da cuenta de un nuevo cambio de paradigma estético-político. Resulta fascinante cómo nuevamente el nombre como acto aparece en lugar preponderante en el poema:

1936

Como quien saca sonidos de un mandolín marchito,
como quien invita a tomar el sol del viento de la primer (sic) mañana
a esas sedas o blondas o pieles de otro tiempo,
así mi corazón quisiera continuar su sentido de abeja
salvando este puente, sin olvidar el océano...

Mas ya la tonada y la golondrina y la lectura tradicional del alero,
tienen su ilusión doblada desde que la ilusión tiene otro nombre.

Substituídos son hasta los símbolos del horizonte:
Baudelaire, Poe, Byron, bien cayeron
ante las torres del índice contemporáneo: Lenin, Stalin, Gorky;
aquellos nos llenaron deshojadas rosas descoloridas,
hoy, anhelamos un ámbito para nuestras innumerables almas.

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.

W. DE R.32

En "1936" se dejan atrás "...los sonidos de un mandolín marchito..." por "...la multitud, el corazón colectivo de las masas..." Una característica que llama la atención de este cambio es la ausencia de especularidad productiva, como sí lo había en la sección anterior a este poema. El antiguo paradigma tenía productividad: sonido, bramidos, gemidos. El nuevo paradigma no tiene ni sonoridad, ni otra producción ya sea humana, de la naturaleza o animal. El nuevo paradigma aún no ha madurado en cuanto a producción del signo. Sólo aparecen como un retrato estático y abstracto, teórico:

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.

Vemos entonces que en Cantoral la autora da cuenta de un proceso de toma de conciencia: tanto al principio como al final del libro hay umbrales entre

paradigmas pasados y nuevos. Sin embargo, el nuevo paradigma poético aún tiene que encontrar su lenguaje propio y productivo.

En el presente artículo hemos analizado cómo Luisa Anabalón usó el dispositivo del pseudónimo para autorizarse en la esfera pública como letrada. La sociedad tradicional excluía a las mujeres del espacio público, disciplinando las transgresiones. En este sentido Winétt de Rokha es pionera y debió franquear barreras y generar nuevos lenguajes. Su obra y vida son un rico patrimonio cultural y político en el cual investigar la constitución de la esfera pública chilena y latinoamericana. En efecto, históricamente sólo los hombres estaban legitimados para actuar en y hablar sobre los asuntos públicos. Para, autorizarse en este contexto abiertamente negativo y discriminatorio hacia su condición de mujer, nuestra autora debió negociar con normas sociales, culturales y éticas.

El uso del pseudónimo Juana Inés de la Cruz y la publicación del libro *Lo que me dijo el silencio* fueron una doble "treta del débil," al decir de Ludmer, mediante la cual la autora se abre exitosamente un espacio en el medio literario, así ampliando la norma. Luego en su próximo libro, *Cantoral*, la autora nuevamente autogestiona una nueva persona pública adoptando el pseudónimo de Winétt de Rokha. Mediante este acto ejecuta un corte radical con su vida pasada. Su poesía deviene en un camino de autoconciencia crítica escenificando un devenir-otra constante. Es más, *Cantoral* tiene dos umbrales de transformación, el primero donde emerge Winétt y el segundo, posterior al poema "1936." Como una mariposa, tanto la persona Winétt de Rokha como su poesía, se abren a la infinitud de la vida y del futuro. Finalmente, la adopción del pseudónimo como estrategia de nombre es un gesto de poder, de autoconstrucción y por tanto de afirmación del yo, un acto creacional que abarca tanto su persona como su obra.

1 Para escribir el presente artículo, Nivaldo Cáceres, en calidad de ayudante de investigación y yo nos reunimos en reiteradas ocasiones con Patricia Tagle y Julio Tagle en la Fundación de Rokha durante los meses de noviembre y diciembre, 2007. La pregunta del origen del nombre Winétt fue el motivo de varias conversaciones.

2 Prueba de esto se encuentra en los testimonios de sus queridos y las cartas íntimas que le envía a su familia. Su persona privada es Luisa, en público: Winétt de Rokha.

3 Para una pormenorizada discusión de esta tesis ver Joan B. Landes *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988).

4 En el Código Civil anterior, la mujer le "debía obediencia" al marido y su estatus legal era de "incapaz relativa."

5 Ver Corinne Antezana-Pernet "Peace in the world and democracy at home. The Chilean women's movement in the 1940's," *Latin America in the 1940's War and postwar transitions*, ed. David Rock. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994) 168. La traducción es mía.

6 Francine Masiello, *Between civilization & barbarism. Women, nation, and literary culture in modern Argentina* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992) 6.

7 Francine Masiello, "Women, State, and Family in Latin American Literature," *Women, culture, and politics in Latin America* (Berkeley: University of California Press, 1990) 29. La traducción es mía.

8 Carola Agliati y Claudia Montero *Albores de modernidad: constitución de sujetos femeninos en la prensa de mujeres en Chile 1900-1920*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia (Santiago: USACH, 2002) 66-65.

9 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hannover: Ediciones del Norte, 1984) 23. Es sabido que *La ciudad letrada* es un libro que Rama deja inconcluso al morir trágicamente junto con su esposa Marta Traba en un accidente de aviación. Por ello, hay aspectos que son esquemáticos, que enuncian el problema, pero no han logrado ser profundizados ni complejizados en toda su riqueza. Pienso que el aspecto sagrado de la clase letrada, y de sus repercusiones sociales, vínculos con el poder y el pensamiento mágico es uno de estos aspectos.

10 Rama 23.

11 Sarmiento, Domingo F. *Facundo: Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*. (México, D.F.: Porrúa, 1998) 15.

12 Ver el análisis sobre el Ismaelillo de José Martí en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989) 54-55.

13 Para una excelente discusión del vínculo entre las bellas letras y el poder político en el 19 chileno ver Sánchez, Cecilia *Escenas del cuerpo escindido* (Santiago: Cuarto Propio, 2005) 241-245.

14 Ramos 65. (Las cursivas son suyas.)

15 Este paradigma seguía aún vigente con Pablo Neruda como candidato presidencial en 1970. Otro legado de esta cultura está en la importancia que se le da a que los políticos "hablen bien." También, pensemos en cómo se usó desde todos los sectores el argumento de que Michelle Bachelet no sabía hablar bien para descartarla como opción razonable para una candidatura presidencial de Chile.

16 Nómez, Naín *Antología crítica de la poesía chilena Vol. II* (Santiago: LOM, 2000).

17 Zaldívar, María Inés "Winétt de Rokha y la vanguardia literaria en Chile" *Anales de Literatura Chilena Año 6, Número 6* (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005) 199-232.

18 De Alas, Claudio "Noticia Bibliográfica" en De la Cruz, Juana Inés *Lo que me dijo el silencio* (Santiago: Ed. XX, 1915) 148.

19 De la Cruz "Plegaria" *Lo que me dijo el silencio*. La ortografía es la de la época.

20 Ludmer, Josefina "Las tretas del débil" en *La sartén por el mango*. Ortega, Eliana y González, Patricia eds. (Río Piedra: Ed. Huracán, 1984) 51-52.

- 21 Diccionario de la Real Academia Española. www.rae.es
- 22 Agradezco a Nivaldo Cáceres por sugerirme esta lectura.
- 23 De Rokha, Winétt Cantoral 77.
- 24 De Rokha, Winétt Cantoral (Santiago: Multitud, 1936) 3.
- 25 Huidobro, Vicente "Arte Poética."
- 26 En el poema "Violeta" dirá "...revienta la noche/ de infinitos latidos de plata." En ambas imágenes el acto creacional se productiviza al hacer coincidir imágenes sonoras (revienta, latidos) con visuales (noche, plata).
- 27 De Rokha, Winétt 8.
- 28 De Rokha, Winétt 8.
- 29 De Rokha, Winétt 8.
- 30 De Rokha, Winétt 7.
- 31 En otro poema aparece de nuevo la mariposa, esta vez vinculada explícitamente con "la palabra:" La palabra se hace mariposa de noche,/ pestañea, gira, se detiene, abre su corazón de perla inopinada." ("Escenario de melopea en antiguo," 23).
- 32 De Rokha, Winétt Cantoral 75.