

WINÉTT DE ROKHA Y ALFONSINA STORNI:

Reflexión sobre el espacio textual en la poesía vanguardista femenina

Juan G. Gelpí

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras



Como parte de la revisión periódica del corpus que la constituye, la crítica sobre la literatura latinoamericana reevalúa las figuras que ha privilegiado y amplía la nómina de sus figuras destacadas. En la medida en que una nueva comunidad de lectoras y lectores asigna valores a una obra que la historia y la crítica anteriores no difundió lo suficiente o no dio a conocer, se enriquece y diversifica el conjunto amplio de la literatura latinoamericana.

Después de la participación limitada de las poetisas en el canon de la poesía modernista -dirigida por figuras masculinas, en muchos contextos nacionales, y por Rubén Darío, en el ámbito internacional- las mujeres que escriben poesía desarrollan una obra de mayor importancia a partir de las décadas de los veinte y treinta. El desarrollo de una poesía de mujeres en América Latina es un fenómeno paralelo a las luchas sufragistas que

resultaron en la obtención del voto en varios países precisamente en las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. En el caso de Chile, como se sabe, las mujeres logran votar en elecciones municipales en 1934 y, más tarde, lo hacen en las presidenciales, a fines de la década del cuarenta.

Podría plantearse una semejanza entre el proceso de participación política de las mujeres latinoamericanas y su ingreso, en calidad de artistas que contribuyen con una obra original y desafiante, en la construcción de espacios literarios y culturales que históricamente las habían excluido. Toca, entonces, a las lectoras y los lectores contemporáneos el estudiar y ejemplificar esa labor que se dio con frecuencia en los márgenes de los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX.

El período histórico que transcurre a partir de los años treinta se ha caracterizado como un momento de auge de la clase media chilena en el cual la oligarquía terrateniente se ve obligada a compartir el poder con esos sectores emergentes. Además, la presencia de las mujeres, en particular las que pertenecían a los sectores medios y altos de la sociedad, fue cada vez mayor en distintas esferas, tales como la salud, la educación, las artes y el periodismo (Collier y Sater 286).

La obra de Winétt de Rokha podría verse en esa coyuntura de cambio y ampliación de sujetos por la cual atravesó la sociedad chilena. Sus inicios como poeta se dan empleando el seudónimo de Juana Inés de la Cruz. En ellos, escribe un libro de poemas en el que se advierte, con pocas excepciones, una clara cercanía a los planos retóricos de las estéticas modernistas y cuyos ejes temáticos son predominantemente intimistas. En *Lo que me dijo el silencio*, publicado en 1915, de igual modo, se advierte una concepción espacial del poema en la cual se respetan las regularidades métricas y la eufonía características de la poesía anterior al siglo XX, con una clara presencia de variantes de estrofas de cuatro versos heptasílabos. La presencia de una estrofa constante se interrumpe de manera significativa en sus libros posteriores.

Nos interesa indagar en los posibles sentidos de esa transformación del plano métrico, en particular en el libro *Cantoral* (1936), colección en la cual se observa un cambio en muchos de los planos del poema. Esto nos lleva a reflexionar sobre el valor emblemático que puede tener la métrica en el momento en que se produce el paso -por cierto, violento, paródico y hasta bélico- del modernismo a la vanguardia. Quienes han abordado ese momento

con rigor, como es el caso de Gwen Kirkpatrick, se han detenido en la ironía y las notas discordantes que acarreó el paso de un momento a otro. Quisiera plantear otra posibilidad que consiste en leer la transición que se produce en los planos métricos cuando se va del modernismo a la poesía de vanguardia. Se sabe que varios textos vanguardistas que fragmentan el texto poético llevan la ruptura del plano métrico prácticamente a un límite. Es el caso de *Altazor* de Vicente Huidobro, en cuyos cantos finales la dispersión de los fragmentos de palabras apunta a una crisis de la métrica como posibilidad de hacer poesía. Sin embargo, no todos los y las poetas que escriben durante la vanguardia llevan la poesía a ese límite.

Las poetas que escribieron en los años treinta -pienso no sólo en Winétt de Rokha, sino también en la puertorriqueña Julia de Burgos- llevan a cabo una transformación del plano métrico que acoge una polimetría notable. Ese dato formal, que puede resultar llamativo, podría remitir también a otros aspectos no sólo de la poesía, sino del lugar que ocupan las mujeres que escriben poesía en la sociedad y la cultura de esa década. Siguiendo las atinadas observaciones de Jauralde Pou, parto de una concepción de la métrica como fenómeno fronterizo y complejo, en el cual se conecta con la fonética, la entonación, la lingüística en general, la literatura, la poesía, la lectura y la sociología literaria(9). Si se leen los cambios en los planos de la poesía ligándolos con el contexto histórico en el que se producen, también podría pensarse en la métrica como metáfora de la economía de género que marca a una época histórica, concretamente podría sugerir los modos en que se insertan las mujeres en los círculos culturales mayoritariamente masculinos como serían los movimientos de vanguardia. Las rupturas más estridentes de la vanguardia -los textos poéticos más violentos en términos semánticos o esas declaraciones de guerra que suelen ser los manifiestos- son, en la gran mayoría de los casos, textos que llevan una firma masculina. Por lo tanto, se podría buscar la actividad transformadora de las mujeres en otros planos, en otros espacios. Es el caso de la métrica.

Habría que recordar que en la organización de un texto poético existe un aspecto espacial, gráfico y hasta plástico desde el cual también se generan significaciones. Es lo que lleva a un teórico de la poesía como Yury Lotman a identificar el plano gráfico y espacial como un componente tan importante como el fónico, el estrófico, el rítmico y el de la rima. De hecho, apunta Lotman, el carácter gráfico de un poema puede ser, en algunos momentos en que se le quiere restar "poeticidad" a un texto, la única señal de su carácter poético (Lotman 68). Leer la distribución de los signos en el espacio

del poema podría obrar como metáfora de otros procesos que la poesía sugiere sin comunicar de manera explícita. Si el plano métrico de la poesía espacializa, como pocos, la escritura, entonces podría plantearse que en el trabajo de algunas mujeres que cultivan el género en esas décadas de los años veinte y treinta se inscribe, de manera indirecta, pero con la fuerza que supone todo acto de escribir y publicar un texto, un proceso semejante al de las luchas de las mujeres de la época. Salir de los límites del hogar y la actividad doméstica puede ser semejante a trascender los límites métricos dentro de los cuales había operado la poesía inicial de Winétt de Rokha. En ese trabajo de alteración de los planos métricos podría leerse también la dimensión política de la poesía femenina vanguardista en América Latina.

Ir más allá de los límites métricos de la poesía (Winétt de Rokha, Julia de Burgos, entre otras) y jugar en antisonetos vanguardistas, en un gesto paradójico, con la articulación de una métrica regular que desemboca en una ausencia de ese elemento esperable en todo soneto que es la rima (consonante) al final de verso (Alfonsina Storni), son ejemplos representativos del trabajo a partir del espacio de la poesía y su posible correspondencia ideológica e histórica.

Desarticular los límites métricos al incluir secuencias fónicas que no constituyen elementos morfológicos reconocibles es gesto radical que realiza Huidobro en el "Canto VII" de *Altazor*, tal vez por la posición privilegiada que ocupa como hombre y poeta en su momento histórico. Incluso, esa capacidad de crear un mundo diferente y autónomo para la poesía, que no imita al mundo real, propuesta por Huidobro en varios poemas y en manifiestos tales como "Non serviam," podría entenderse a partir del poder que tienen los hombres de clase acomodada de intervenir y añadir parcelas simbólicas a la realidad.

En *Cantoral*, de Winétt de Rokha, la oscilación métrica que se produce en muchos poemas apunta precisamente a esa ruptura que efectúa la autora. A diferencia de lo que sucede en su primer libro, en éste la presencia de la poesía social es más evidente. Prefigurando el título de *Multitud* -una revista literaria y cultural que, de 1939 a 1963, dirigiría Pablo de Rokha, y en la cual participaría la propia Winétt- varios de los poemas de este libro tienen una evidente dimensión multitudinaria. Como se sabe, este término lo empleó asimismo Pablo de Rokha para el sello editorial en el cual se publicaron sus libros (Osorio Tejeda 3295) y varios de los de la propia Winétt. No solamente se invoca a la multitud en *Cantoral*, también se alude

con frecuencia a figuras históricas por su nombre. En el recorrido de lectura, las menciones onomásticas crean una ilusión o efecto de multitud: de la mención de Freud se pasa a la de Pablo de Rokha. Matisse, Greta Garbo, Baudelaire, Poe y Byron coexisten en este libro con figuras de izquierda con las cuales tanto Winétt como Pablo de Rokha se identificaron. Lenin, (figura a la cual se alude en múltiples ocasiones), Stalin y Gorky (en otro poema, es Gorki) se encuentran tan aludidos como Karl Marx, Rosa Luxemburgo y La Pasionaria. La multitud onomástica se corresponde, sin duda, con el ensanchamiento del límite de los versos.

Como se sabe, en la preceptiva métrica se juzga que la irregularidad silábica, cuando se produce en versos que están por encima del eneasílabo, resulta más atrevida que cuando la irregularidad se advierte en versos de arte menor (Jauralde Pou y otros 66). Atreverse a ir más allá del límite de la versificación constituye un reto que lanza la poeta. La ruptura opera de otro modo en Huidobro. "Romper las ligaduras de las venas" asevera el verso inicial del Canto III de Altazor (Huidobro 404). En el desarrollo de ese poema extenso, a partir de ese verso se precipitan las rupturas prácticamente en todos los planos. Hoy puede leerse la ruptura vanguardista, al igual que la metáfora audaz y sorprendente, como una aventura, como una salida del espacio o mundo habitual, que llevaron a cabo, en la mayoría de los casos, los sujetos masculinos que produjeron obras representativas de esa estética.

De cierto modo, se concibe la poesía en Cantoral como una práctica coetánea y paralela a una masificación que ya se ha iniciado en la ciudad de Santiago. El título del libro sugiere una voz plural, la de un libro de coro que puede incluir salmos y notas musicales. Con la diferencia de que, en este caso, en los "salmos" se alaban o elogian actividades y figuras humanas. La poeta juega con las posibilidades formales de los textos religiosos para hacer poesía social.

Un poema emblemático de esta operación es "Santiago Ciudad:" texto de cierta extensión -tiene unos ochenta versos- en el cual la voz poética nombra, enumera e identifica una serie de elementos de la capital de Chile: barrios, estructuras arquitectónicas y elevaciones de tierra. Curiosamente, en ese proceso de nominación no se remite por nombre en ningún momento al río que recorre la ciudad. (La metonimia de la orilla podría remitir al río, a pesar de que el texto no lo nombra). Con todo, desde el inicio se inscribe a una figura -la multitud urbana- mediante versos de una extensión métrica y

una irregularidad considerables y haciendo uso de unas metáforas de clara filiación vanguardista, que ha identificado Juan Villegas (79).

A tus orillas cantan aún las ranas azules,
Sin embargo en tu corazón la multitud busca ritmo
Con ese acento eléctrico, ardido y cosmopolita del
/avión en vuelo (49).

Al igual que varios textos de este libro, "Santiago Ciudad" es de una clara irregularidad métrica. La multitud se inscribe aquí como sinónimo de energía que se asemeja a la corriente que ha transformado, por medios tecnológicos, el diario vivir en las ciudades. Lo que resulta interesante es que, en el caso de esta poeta, la inscripción de una imagen vanguardista se ve acompañada de un trabajo en el plano métrico que recuerda claramente el versículo bíblico o su adaptación más reciente dirigida a crear poesía de una clara irregularidad métrica. Jauralde Pou y otros advierten que el versículo "...se caracteriza por una escansión que depende más de la lectura y la andadura semántica del texto que de las formas métricas, más difusas cuanto más extensas" (243). Y es precisamente ese juego difuso con el plano métrico, que el poema parece incorporar no solamente a la dinámica o eléctrica multitud, sino a la diversidad de espacios que ese grupo recorre. Podría entonces plantearse que la ruptura, en el caso de la poesía vanguardista femenina, no pasa necesaria o primordialmente por la violencia lingüística que marca a la producción vanguardista masculina (la desarticulación morfológica, la imagen sorprendente e irracional, la creación de un mundo autónomo, la práctica del anacoluto), sino que se constituye de otro modo: irritando o alterando los límites del espacio de la poesía sin tener que desarticularlos. En Altazor, se fragmentan el plano métrico y la columna estrófica, mientras que en "Santiago Ciudad" se ensanchan los límites métricos del poema hasta rondar, en algunos casos, las veinticinco sílabas. Muy cerca se está ahí de la prosa, lo cual supone una exploración de límites. Como han afirmado Jauralde Pou y otros, el uso del versículo en la poesía de los últimos dos siglos puede verse como "...una fórmula intermedia entre el verso y la prosa" (260).

Hacer una poesía multitudinaria acarrea, en este poema, ampliar considerablemente los límites del verso.

Representar ese ritmo eléctrico de la multitud colinda aquí con el abandono de los patrones rítmicos más identificables en una métrica de menor extensión. De ese modo, se advierte que la dimensión política e ideológica de esta producción vanguardista femenina no radica únicamente en el mensaje político explícito, sino en el trabajo de producción poética, en ese enlazar la métrica excesiva y la igualmente excesiva multitud urbana.

En el caso de la poeta vanguardista argentina Alfonsina Storni, también se lleva a cabo una transformación en los límites del verso. En su último libro, *Mascarilla y trébol*, de 1938, cultiva lo que ella mismo denominó antisonetos: textos que parecen sonetos tradicionales, pero que están marcados por una curiosa carencia en el límite espacial del poema: la ausencia de rima consonante. La rima asonante, si se inscribe, no es de manera sistemática. La relación que hemos establecido entre espacio métrico y lugar social y cultural de las poetas vanguardistas se produce en Storni de otro modo. Delfina Muschietti ha afirmado acertadamente que la obra de Storni exhibe "...el pasaje de una voz de lo doméstico y privado a lo público, de la oralidad a la escritura" (84). Un ejemplo puede ilustrar el vínculo entre espacio textual y lugar social del sujeto femenino.

En el antisoneto "Un lápiz" se presenta un curioso ejemplo del tipo de ruptura enmascarada, si se quiere recordar el título del libro en el que se inserta, que guarda cierta semejanza con la ruptura métrica de Winétt de Rokha.

Por diez centavos lo compré en la esquina 6
Y vendíomelo un ángel desgarbado; 4
cuando a sacarle punta lo ponía 6
lo vi como un cañón pequeño y fuerte. 5

Saltó la mina que estallaba ideas 3
y otra vez despuntólo el ángel triste. 5
Salí con él y un rostro de alto bronce 4
lo arrió de mi memoria. Distráida 3

lo eché en el bolso entre pañuelos, cartas, 5
resecas flores, tubos colorantes, 4
billetes, papeletas y turrónes. 6

Iba hacia no sé dónde y con violencia 4
me alzó cualquier vehículo y golpeando 7
iba mi bolso con su bomba adentro. 6

(201-02, subrayado nuestro).

En este poema, el trabajo de la ruptura vanguardista se centra en el plano fónico.¹ Se sabe que otros textos vanguardistas exhiben la cacofonía como un desafío a la eufonía de cierta poesía modernista; es el caso de la disonancia que se produce a partir de la monotonía de las palabras que riman con la imagen del molino de viento en el "Canto V" de Altazor (Huidobro 423-427). A diferencia de lo que sucede en ese caso, este antisoneto no registra una combinación inarmónica tan evidente. Sin embargo, se privilegian las consonantes oclusivas de principio a fin. La violencia enmascarada que recorre el poema y "estalla" en el cierre, no es del todo patente en el plano explícito de los enunciados, sino que supone un trabajo formal muy cuidadoso. La elaboración se arma a partir de una analogía incluida en la primera estrofa -un símil mediante el cual se compara el lápiz con un pequeño cañón- para luego desplazarse a la metáfora del último verso: el lápiz es una bomba figurada.

En el cierre del texto, la homofonía inicial enlaza claramente a dos significantes privilegiados: bolso y bomba. Como en un juego de máscaras o disfraces, este poema, en una lectura superficial, parece apoyar la representación estereotipada de la mujer distraída y el tópico del bolso o cartera femenina como espacio desordenado. Sin embargo, en los intersticios del estereotipo, la escritura poética trabaja una visión radicalmente contraria. La frecuencia con la cual se incluyen las oclusivas, que llegan a sumar seis inscripciones en un solo verso, lleva a ver la escritura del poema como la articulación de una especie de campo minado fónico. El trabajo de escritura consiste en el despliegue o especialización de un plano fónico oclusivo que va "detonando" las explosiones que se sugieren en la metáfora final. Y ese trabajo resulta afín a lo que se produce en el espacio de la rima de los antisonetos de Storni: los endecasílabos no desembocan en una rima consonante o cierran, de manera muy esporádica, con una tenue asonancia. Se sugiere, entonces, un mensaje ideológico desde el espacio de la rima. La disonancia de la rima puede llevar a quien lee a percibir el campo minado fónico que recorre el poema.

Engañosamente inocuo hasta su cierre explosivo, "Un lápiz" permite una lectura ideológica, con tal de que ese proceso interpretativo no caiga en la búsqueda de contenidos políticos evidentes o transparentes. El poema elabora, a su manera, a partir del valor sugerente del plano fónico y gráfico de la poesía, el ideario anarquista que, como se sabe, interesó a Storni. Se trata de un trabajo poético e ideológico semejante al que lleva a cabo Winétt de Rokha con el plano métrico.

Estos dos ejemplos podrían ampliarse con el estudio de la obra de otras poetas. Sin duda, hace falta volver sobre la poesía vanguardista femenina que se escribió en América Latina para reflexionar sobre su especificidad y sobre el diálogo que sostiene con lo que ya es, por más paradójico que resulte, un canon masculino vanguardista.

1 En el subrayado no se han incluido los casos de oclusivas en posición intervocálica que se encuentran dentro de una misma palabra. Esta posición suele acercar la oclusiva al modo de articulación de las consonantes fricativas.

Referencias bibliográficas

Collier, Simon y William F. Sater. *A History of Chile, 1808-1994*. Nueva York: Cambridge University Press, 1996.

De Rokha, Winétt. *Cantoral en Suma y destino*. Antología. Santiago de Chile: Editorial Multitud, 1951, pp. 1-89.

Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Tomo I. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976. Jauralde Pou, Pablo, Moíno Sánchez, Pablo y Elena Varela Merino. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia Universidad, 2005.

Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo*. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry. Berkeley: University of California Press, 1989.

Lotman, Yury. *The Analysis of the Poetic Text*. Trad. D. Barton Johnson. Ann Arbor: Ardis, 1976.

Muschiatti, Delfina. "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor." *Nuevo texto crítico* 2.4 (1989): 79-102.

Osorio Tejeda, Nelson. Multitud en Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995, 3295- 3296.

Storni, Alfonsina. "Un lápiz" en Mascarilla y trébol. Círculos imantados. Buenos Aires: Mercatalli, 1938, pp.201-202.

Villegas, Juan. "El discurso lírico de Winétt de Rokha. La otra cara de la mujer poeta." Hispania 18.53-54 (1989):75-87.