

Los juegos arcanos de *Oniromancia*: Winétt de Rokha, el ‘alias’ de una subjetividad femenina

Juan Pablo Ortiz-Hernández
University of Calgary

La obra de la chilena Luisa Anabalón Sanderson (Santiago de Chile, 1921-1951), desde *Lo que me dijo el silencio* (1915) hasta *Los sellos arcanos* (póstumo, 1951), nos acerca a una subjetividad que sobrepasa los límites de la expresión creativa dentro del sistema retórico de la vanguardia latinoamericana. Como anacoreta novohispana, en su juventud, Luisa Anabalón firmaría sus primeras dos obras como Juana Inés de la Cruz y poco después de contraer nupcias con el poeta Carlos Díaz Loyola en 1916, éstos dos comenzarían un “matrimonio poético” al autodenominarse Pablo y Winétt de Rokha, respectivamente (Valdés). Este proceso de pseudonimia sería crucial para la re-creación de una metáfora de igualdad entre estos dos poetas como seres con potenciales y características similares que desafiaban los postulados genéricos de la misma vanguardia.²

Para García-San Román, el mundo poético de Winétt de Rokha, más que de su relación marital, resulta de una dinámica combinatoria entre la “expresión de su mundo personal, la experiencia vital, pero al mismo tiempo la preocupación por el hecho artístico y la experiencia creadora” (3). Por su parte Juan Villegas debate los estamentos de Francisco Santana quien posiciona a Winétt dentro del movimiento postmodernista lo cual es evidente en las dos primeras obras de ésta: *Lo que me dijo el silencio* y *Horas de Sol*. Lo que Santana no toma en cuenta es la correspondencia que Villegas percibe entre la vanguardia chilena y la obra de Winétt. En particular con el movimiento runrunista³ al que se ligarían poetas de la talla de Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle y Juvencio Valle, así como los nombres de Huidobro y Neruda-en menor grado.⁴ Para Villegas existe una “actitud controlada” del sujeto poético en la obra de Winétt que la diferencia del discurso lírico femenino de poetas como Juana de Ibarbourou o Delmira Agustini, incluso, de la misma Gabriela Mistral (Villegas, 76). La diferencia reside tanto en el lenguaje poético como en la fuerte substancia ideológica de sus textos que develan la imagen de la mujer satisfecha y socialmente comprometida así como la referencia al sujeto urbano-contemporáneo-realista (Villegas, 77), para dar paso a un sujeto visionario, profético y arcano en obras como *Oniromancia*, *El valle pierde su atmósfera* y *Los sellos arcanos*.

En el presente ensayo se establece la vía por medio de la cual Winétt de Rokha, en reveladores poemas de *Oniromancia*, se abre acceso a la escritura -en el horizonte de la vanguardia- por medio de la creación de un código femenino (independizada del lugar

que la crítica le ha dado como la esposa del poeta Pablo de Rokha). Esta impronta se presenta así, impregnada de conciencia social a través de un proceso onírico-profético. Dicho proceso le permitirá adoptar una postura de *conocimiento* casi oracular que le aporta agencia para transitar en las esferas del discurso masculino. A través del diálogo entre teorías tanto de Hélène Cixous, Clarissa Pinkola Estés y Susan Gubar señalaremos el transcurso que Winétt sigue al re-crearse como sujeto imaginado a través del recurso de la pseudonimia para así probar que es por medio de ello cómo logra penetrar la esfera de lo público sin implicar-en este proceso- a Luisa Anabalón Sanderson, la mujer. Al final, se prueba que la metáfora de lo onírico o lo “soñado” es la herramienta para lograr dicha empresa llevando al sujeto poético a adquirir una actitud de *poder* para gozar-en cierto modo- de primacía ante el discurso poético masculino de la época.

Como se ha comentado Winétt de Rokha como sujeto-objeto de creación en sí, ha desarrollado una obra dinámica que, al igual que la obra de la peruana Magda Portal, se ha inscrito en el compromiso político por medio de la fe esperanzada en la *praxis* del individuo y en la visión de un futuro inmediato prometedor.⁵ Por otro lado, al igual que Norah Lange, Winétt de Rokha ha acudido a la ensoñación de un sujeto en el espacio temporal para plantear una pauta sustancial en las imágenes materiales y oníricas de su poesía.⁶ Estos dos caminos (el compromiso socio-político y lo onírico), como señala Villegas, llevan a Winétt a desarrollar su enlace intrínseco con la vanguardia latinoamericana, posicionándola al mismo nivel que los más sobresalientes poetas de su tiempo. Winétt recurre como éstos:

Al verso libre, hace uso de lenguaje contemporáneo y alude a productos de la técnica

moderna, maneja imágenes sorprendentes que vinculan planos de la realidad en apariencia inconexos; numerosos poemas se fundan en el lenguaje cotidiano; la hablante no atiende a una actitud de emoción exhalada o exuberante; por el contrario, hay tendencia a un discurso más intelectualizado [que es] una de las características del discurso lírico moderno. (76-77)

Es esa estilística peculiar que Winétt pone en juego lo que Hélène Cixous ha llamado “the invention of a new insurgent writing” (337). Desde la contención intelectual como sutil insurrección sin el apasionamiento militante de poetas como Mistral-o incluso Portal-, dicha dinámica le confiere a la figura de Winétt las rupturas indispensables y las transformaciones en su propia historia como sujeto-objeto de escritura. Para Cixous esta vía se logra por medio de dos niveles que no pueden separarse el uno del otro: el nivel *individual* que, promueve una visión del retorno al cuerpo y la *psique* femenina-dos elementos “confiscados” por la tradición-y el nivel de ruptura que se logra con la *apropiación* del turno para hablar. Es así cómo el acto de la escritura, en el primer nivel, arranca la censura de la relación de la mujer y su “womanly being” dándole acceso a su “native strength” (338). En términos de Cixous, Winétt aniquila-en cierto modo-a Luisa Anabalón Sanderson y todas sus posibles conexiones con ésta, proponiendo un nuevo sujeto que se inscribe con una imagen de mujer renovada y entera. El segundo nivel responde a la entrada triunfal de la mujer en la historia de la escritura como ente público, autónomo e independiente del discurso patriarcal -o falocéntrico, como lo denomina Cixous. Así la mujer vuelve a entablar su relación perdida entre la voz y la *psique* saliendo del territorio oscuro que ha sido definido por un ente “otro” y no por ella misma (337-38).

Winétt de Rokha, siguiendo la vía de cuestionamiento de Cixous, debate la historia, la razón y la escritura, aludiendo a éstas como un proceso fraudulento, que lleva a la voz poética a reconocer su calidad de ente “ensombrecido” al saberse proveniente de un discurso manipulado, como puede verse en las siguientes líneas de “Planeta sin rumbo”:

Yo soy mi sombra.
Construyo innumerables ilusiones fosforescentes
con palabras que salieron destruidas al
amasarse,
(habría que contar una historia) pero,
todas las historias son historias,
y, por lo tanto, engaño.
Hacia la distancia,
¿quién se reconoce en el ayer. (vv.13-19)

Si en Winétt de Rokha imagen autoral e imagen textual se fusionan, es claro que esa “sombra” de la que la voz poética hace alusión refleja una conciencia de historia como falacia. Para la voz poética existe una obligación de contar historias, pero contar para ésta significa representación y profecía por medio de la fusión entre historia personal con la historia de los “otros”. Es por ello que el concepto de historia en Winétt, se nos presenta como un proceso inclusivo. Ya Cixous señalaba que: “the new history is coming [...] it does extend beyond men’s imagination, and for good reason. It’s going to deprive them of their conceptual orthopedics, beginning with the destruction of their enticement machine” (340). Es claro que Winétt se inscribe en esta premisa no al destruir pero sí al re-crear una intelectualidad femenina en su discurso que, como en una contienda, reconstruye toda imagen reproducida por la maquinaria patriarcal como si supiese que se aproxima el turno para que su voz sea escuchada, tal como sucede en los siguientes

versos: “Vehemencia, vehemencia, eres el espejo de lo que YA NO ES, / te borro de mí misma y te envuelvo con fuego, / rechazándote, como niña de rosa en tiempos dolorosos, / de contienda sangrienta” (‘Planeta sin rumbo’). Hay un proceso de duelo, casi funerario, en estos versos. El rechazo y la negación más el elemento del fuego abren el camino a la vía de la incineración del pasado y preparan a la voz poética para la catarsis del advenimiento de una voz renovada, tal vez su nueva historia.

Según Fabella Luco, esa nueva historia se escribe como un acto de construcción identitaria, ya que Winétt de Rokha-la autora- “no sólo se hace de autoridad para nombrar todo un mundo mediante su poesía, sino que ella se nombra a sí misma primero” ya sea como Juana Inés de la Cruz y luego como Winétt de Rokha. El uso del pseudónimo, de acuerdo con Fabella Luco, funciona 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”. Para Fabella Luco el pseudónimo crea un sujeto-autor que puede abordar “públicamente” todo tema: desde la conciencia, el amor de pareja, la maternidad, las revueltas estéticas y políticas, la URSS, Lenin, la resistencia Mapuche, entre otros (Luco). Es claro que Winétt tiene historias que contar y lo hace a su modo, a su ritmo y a su tiempo. Ella provee el tablero y las piezas, pero además las mueve a su favor y, a su muy particular, perspectiva de sujeto femenino pleno en una época donde las esferas públicas se encontraban constituidas casi de manera exclusiva por voces masculinas. Fabella Luco apunta que Winétt se obligó a negociar con los criterios sociales, culturales y éticos que pretendían sujetar a las mujeres a una zona constreñida, privada y apartada de los círculos públicos en los cuales se discernían las cuestiones del pueblo (Luco). Para Cixous esta anatomía

social resulta más que otra cosa, una anatomía política en la cual se engendra una dictadura centralizada en la razón.⁷ Según Cixous las autoras poseen algo más poderoso que la razón y, la pensadora argeliana, la denomina como “líbido cósmica”. Esta libido de carácter psíquico, se verá reflejada en la escritura ya que es imparabile, ya que no se rige por contornos o límites. De acuerdo a Cixous, dicha “líbido” habita y coexiste en las mujeres creadoras y, además, es infinita (345). Infinitud que-paradójicamente- es revelada en la poesía de Winétt a manera de quimera, ya que hay que recordar que ésta, al titular su libro *Oniromancia*, ha adoptado una postura de autoridad que la provee de una destreza y facultad que, por medio de los sueños-casi proféticos-, pretenden dar cuenta del presente y del porvenir. La voz poética de “Lenguaje sin palabras” sabe de ello como se puede leer en los siguientes versos:

Venía escribiendo tu nombre en hojas de
amaranto,
tu nombre espada y cruz y océano de ca-
dencia y tumulto marino,
cuando perdí la llave única,
entre reliquias, espejos, palomas y cora-
zones rotos...
y ahora, escrito está en el correr de muchas
aguas. (vv. 1-5)

Para el sujeto poético, esa única “llave” que está pedida, representa la posibilidad de *conocimiento*. Mismo conocimiento que tiene que ser salvaguardado del depredador natural de la *psique* femenina que no resulta sino de una conciencia como devenir histórico que se ha arraigado en dicha *psique* prohibiendo u obstaculizando el acceso a ciertas esferas agenciales.

Clarissa Pinkola Estés, en su estudio del cuento de Charles Perrault *Barba Azul* (1697)⁸ y la *psique* femenina, señala que existe una llave que “permite develar el secreto que todas las mu-

jes conocen y, sin embargo, no conocen”. La llave representa para Estés el permiso para conocer los arcanos más recónditos de la *psique* que, en ese caso, será aquello que degrada y devasta el potencial creativo de la mujer (72). Para la voz poética de “Lenguaje sin palabras” ya no es imprescindible encontrar la llave ya que tiene la capacidad de construir a partir de la conciencia, el sentido alterno y/o una sexualidad al rojo vivo que, para nada, toca el plano de una externalidad física:

Sobre la idea el YO, como oscuras hojas de
yedra,
a pesar de mí misma, a pesar del dolor vari-
able de las estaciones,
construyendo realidades indescriptibles,
brotadas tan solo

[como quitasoles sin historia,
en el regazo ardiente de mi conciencia.
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. (vv. 11-18)

Si el cuerpo inerte de la voz poética es una realidad en la finita estructura poemática, se hace evidente que es a partir de la idea de ese *yo* que ésta retoma la partida y construye espacios que no están limitados ni siquiera por ventanas. La imagen de la ventana⁹ tan sugestiva en el discurso poético como parte de una dinámica escapatoria, no funciona en la poética de Winétt como tal. Por el contrario, la voz poética niega la existencia de tales objetos con el afán de ir dejando atrás todo lo que representa, en su universo, un límite. Y si existiese en el poema la posibilidad de una ventana, ésta se encuentra en la palma de la mano de la hablante poética; no como un

objeto externo sino como parte de ella misma, como un órgano comunicante a todo su cosmos interior. Hay en el proceso onírico de Winétt de Rokha una fuerza que mimetiza el concepto y lo transfiere a un referente totalmente alejado del automatismo masculino; ya que todo proceso, en la voz poética, implica una travesía íntima. Su discurso, aunque sin palabras está vivo gracias al poder transformador de la conciencia. Cixous habla de la enunciación femenina, señalando que la mujer creadora, la mujer que no necesita la “llave”-en sus términos-:

lets the other language speak -the language of 1,000 tongues which knows neither enclosure nor death. To life she refuses nothing. Her language does not contain, it carries; it does not hold back, it makes possible [...] She doesn't defend herself against the unknown women whom she's surprised at becoming, but derives pleasure from this gift of alterability. I am spacious, singing flesh, on which is grafted no one knows which I, more or less human, but alive because of transformation. (345)

Es a partir de la imagen del cuerpo inerte que la hablante poética revierte, al mismo tiempo que afirma, la existencia de todos sus sentidos y asevera sus capacidades más fundamentales como son la diferenciación y la determinación. Capacidades amenazadas por la “sombra” en la *psique* de cada mujer, como menciona Pinkola Estés (74). La inexistencia de ventanas en la estructura metafórica del poema “Lenguaje sin palabras” entonces, revela la ausencia misma de barreras psíquicas para el sujeto poético tal como si se tratase de un lenguaje alterno y/o secreto. La paradoja reside en que ahora ese *arcānus*, ese código lingüístico, le pertenece a la mujer, a esa que se crea a sí misma sin reprimir, al mismo tiempo, su desarrollo como individuo social-

imaginado.

Ya había señalado Jorge Mantelone en su ensayo que Winétt de Rokha, en uno de sus poemas titulado “Formas del sueño” (1927), presenta un sujeto poético que se aprehende a sí mismo comenzando con imágenes de un *yo* sin cuerpo, que se hace presente sólo en sonidos. Este proceso metonímico-onomatopéyico lleva a la hablante al olvido de sí misma suspendiéndola en el mundo y proyectando al *yo* de la mujer a un más allá como una aguda autoconciencia de un fin, en que toda imagen corporal se “vaporiza” y el *yo* se escinde (Monteleone, 6). En *Oniromancia* sucede algo similar y compartimos lo expuesto por Monteleone al decir que a la inscripción de Winétt de Rokha en la vanguardia responde el afán incisivo de disgregar toda imagen corporal, fragmentando y arrojando a la nada el cuerpo además de “multiplicar su *yo* en imágenes analógicas, propias del sueño” (Monteleone, 7). A diferencia de Monteleone, podemos decir que Winétt no renuncia al diálogo por medio de esta multiplicación del *yo*, sino todo lo contrario. La voz poética de “Lenguaje sin palabras” emprende un monólogo lanzada al futuro y, de manera extraña y paradójica, mas no negativa, le confiere significación propia a dicho monólogo como si éste, en realidad, fuese un soliloquio escindido entre todas las “otras” que habitan en ella. Así Winétt inaugura lo que Monteleone ha determinado como una “mántica” del sueño que le autoriza una práctica poética que aniquila, por completo, su simbiosis con el sujeto masculino (Monteleone, 12).¹⁰

Juan G. Gelpi ha mencionado que, en *Cantoral*, Winétt de Rokha invoca a la multitud y a un gremio innumerable de artistas, pensadores, figuras políticas y eruditos que participarían -probablemente- en su muy particular formación intelectual (Gelpi). Esa tarea onomástica queda atrás en *Oniromancia* ya que la acción de invo-

car es dirigida de manera específica a una mujer colectiva: madre, compañera, soñadora y/o militante. Reside en *Oniromancia* un objetivo claro de despego al discurso patriarcal o a los discursos de autoridad masculina por medio de una exhortación clara y contundente. Para Monteleone ese poemario es una interpelación al sueño y a una divinidad. Monteleone ubica dicha divinidad en un plano externo al sujeto poético proponiendo una relación antagónica entre divinidad y conciencia femenina. A diferencia de ello podemos mencionar que esa divinidad forma parte de un freno contra la depredación de la *psique* femenina. Por tanto, esa divinidad a la que apela Monteleone, se encuentra dentro de la voz, se fusiona con ésta y no puede residir -desde una perspectiva feminista- fuera del sujeto en cuestión.

Parte de esta divinidad tiene profunda relación con lo estipulado por Pinkola Estés y su noción sobre las facultades instintivo-sexuales femeninas. Pinkola Estés provee a los sujetos femeninos con “la capacidad de la perspicacia, la intuición, la resistencia, la capacidad de amar con tenacidad, la aguda percepción, la previsión, la agudeza auditiva, la capacidad de cantar por los muertos, de sanar intuitivamente, y de cuidar de sus propias hogueras creativas” (64). Esa hoguera creativa es el motor divinizante del cual Winétt se apropia para dar -con autoridad- fe del mundo y todo lo que la rodea en ese ambiente onírico de la conciencia. Se habla, pues, de una conciencia histórica, política e humana, al mismo tiempo que de una invocación a todas las mujeres para unirse en la lucha, no contra el sujeto masculino, sino en contra el discurso que a partir de dicho sujeto ha constreñido a la mujer en el espacio privado.

Es por ello que el recurso de la voz poética-o Winétt autora- será la afirmación de sus facultades intuitivas que tocan fondo en la divinidad intrínseca de la *psique* femenina como se lee en

las siguientes líneas de “Madres contra el fascismo”:

Ya se ha enrojecido el diamante de nuestro
pecho
y el azahar de las entrañas,
por eso llevamos en el cristal del espíritu un
puñal escondido.
[...]
Llamemos a las puertas de las casas
temblando en las calles como naranjos
mojados
como huertas inundadas de miedo en la
oscuridad.
Habremos abrazado la tierra,
madres del mundo,
madres del trópico, del Sur, de la pampa
sonora,
con el anillo sin medida de nuestra des-
esperación. (vv. 9-23)

Es evidente cómo a través del tratamiento de la maternidad como apelación y justicia, la voz poética se instaura en un mismo nivel como creadora (ser-natural y ser-divinizante) y como alentadora esperanza de lucha colectiva contra el sistema opresor. Hay una fusión, en el espacio onírico de Winétt, de elementos totalmente sociales con otros que tocan los perímetros de lo chamanístico, lo totémico, lo profético y/o lo *supraverídico*. Hay una conjunción-un tanto mística-entre la tierra y esas mujeres que pueden ser todas o ninguna en la voz desesperada, pero alentadora de “Madres contra el fascismo”. Es visible que la voz poética sabe que puede manejar los hilos de la historia a su modo. Los sueños -o la capacidad de descifrar el futuro a través de éstos- serán el arma que la posiciona en el plano de lo real al mismo tiempo que de lo divino, lo arcano, incluso lo oracular. Todo ello por medio de una relación comunicante entre sus órganos físico-sexuados (“el diamante de nuestro pecho / y el azahar de las entrañas”), las facultades

psíquicas e intuitivas (“el cristal del espíritu”) y la conexión de la voz con la tierra como lugar de origen y, al mismo tiempo, de lucha social (“Llameemos a las puertas de las casas / Habremos abrazado la tierra, / madres del mundo”).

Según Susan Gubar, se ha identificado, a lo largo de la tradición, la sexualidad femenina con la escritura. El discurso de poder tendrá, en la mayoría de los casos, una autoría masculina y los sujetos femeninos se equiparan con las obras de su creación, negando así la posibilidad de una intencionalidad femenina en el plano textual. Gubar menciona que los críticos contemporáneos -muy a su pesar- escriben sobre el acto de leer como un acto sexuado. Por tanto, un fragmento de escritura puede funcionar como una condición para describir el cuerpo o “*corpus* textual”. Es en este apartado donde se puede establecer la relación entre sujeto femenino y escritura. Para Susan Gubar existe una línea paralela entre la satisfacción del deseo al “devorar” un libro y la misma satisfacción que el sujeto masculino experimenta cuando posee a una mujer desde la perspectiva sexuada. Tanto el libro como el sujeto femenino serían objetos en las manos del discurso masculino que funcionan como una maquinaria o constructo anatómico politizado y sexuada para concebir placer (294). Gubar se aproxima a las perspectivas de autores y críticos para apoyar su argumento. Entre éstos, destaca a Henry James, que en su libro *Portrait of Lady* refiere a la niña-*jeune fille*-ideal como una *tabula rasa* y a John Berryman que sella una sucesión de sonetos consagrados a su amante, postulándola tajantemente como un objeto de escritura (295). En “La aurora ciega” la voz poética da cuenta de esta escritura “de antaño” que tiene que ser devorada por “peces” para que se pueda dar la insurrección y de ahí, la posibilidad de crear un código únicamente femenino:

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. (vv. 4-9)

Aunque el poema queda abierto en sus versos finales, la hablante poética comunica la sensación de duelo o de ir dejando atrás todo lo que no aporta motivos para la creación de un nuevo discurso. La hablante tiene conciencia del pasado y todo lo que significa formar parte de una tradición que la lleva a desechar la carga histórico-lingüística, como quien arroja pétalos a la espalda de los pantanos en un acto de reconocimiento pero al mismo tiempo de renovación. Es por ello que transgrede los límites de la referencialidad y provee a la imagen del “sol” un tono femenino donde puede guardar lo que de la historia le conviene aún poseer y le puede ser útil para el proceso de transformación al que tanto alude Cixous y se devela en los versos de Winétt: “Y como tengo miedo de desconocerme, / las arrojé debajo de las cabelleras del sol, / con locura, con miseria humana” (“La aurora ciega”).

Gubar critica lo estipulado por Claude Lévi Strauss, quien implica que a lo femenino debe identificársele con el lenguaje utilizado por el discurso masculino para que pueda darse una continuación de la cultura. Gubar amonesta, por igual, la visión de William Gass, que insta que el lenguaje común debe representar la imagen de una esposa “inaudible y gris” que está para servir al “gran hombre” (296). Para Gubar estas dos proposiciones promueven una negación del instinto creativo en la *psique* del sujeto femenino y en términos de Pinkola Estés, esos fundamen-

tos serían una forma material del depredador natural de dicha *psique*. Para Winétt el proceso nupcial más que convertirla en una esposa “inaudible y gris” la catapulta, por medio de la adopción pseudónima, a la creación de una imagen-autoral y sujeto poético, a la vez, desprendido de la condición femenina como ente privado para posicionarla en el plano de lo público y, a su vez, transgredir el plano de lo masculino. El proceso de ubicación en el terreno público a través de la referencia onírica, sitúa a la voz poética en un lugar privilegiado que se abalanza dentro de una *supra-realidad* y le da las facultades adivinatorias y proféticas propias de un ente divinizado. A manera de soliloquio -en espejos-, la conciencia de la voz poética describe la travesía onírica como parte de un constructo histórico que se transforma en discurso “oficial” al trasladarlo al sitio donde residen las multitudes, como sucede en los versos de “Escenario”:

Así, dadivosa de los pensamientos y su flor mineral,
 hecha dolor por tu voz que es moneda de cristal sombrío y caballo de oro:
 los niños sangrientos, las mujeres y el rojo corazón de los soldados,
 rayan en tus rodillas el emblema solemne de sus estandartes.
 El otoño ha templado tu lengua de cuerdas profundas,
 tus ojos adivinan la polémica del futuro,
 parada en el hombro del transeúnte:
 los puños rojos de la idea alumbran tu mano y tu índice,
 tu mano, vela ciega en alta mar, conducida por vientos náufragos. (vv. 5-12)

En un mundo donde el acceso a la creación le ha sido negado a la mujer, ésta ha buscado “otros” espacios que la validen; pero en esta tarea de validarse y representarse se ha violentado y ha llegado a la autoflagelación. El cuerpo y la *psique*

sexuada se han convertido en escritura misma, la mujer en objeto de arte, el lenguaje -como una imagen metaforizada de “vela ciega en alta mar, conducida por vientos náufragos”- ha funcionado como página blanca para grabar el dolor con tinta escarlata en “los niños sangrientos, las mujeres y el rojo corazón de los soldados”. Es así que en un acto de solidaridad con el otro- marginado la hablante cubre todo sector periférico,- incluidas las mujeres- en un canto desesperado que promete una sonata devuelta al mundo-a “las multitudes”- con nuevas tonalidades: “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” (“Escenario”).

Pareciese que Winétt atribuye al dolor en la escritura femenina una característica de prueba fidedigna que la mujer vive, que está viva. En la poética de Winétt de Rokha, la hablante da prueba de ello y es llevada a la situación límite, dentro del plano onírico, para preguntarse si el mundo resiste ante el intento de explicarlo con una nueva faz discursiva, aunque en el proceso se la demonice o se la castigue, como se lee en las siguientes líneas de “Sinfonía del instinto”:

¿Volver atrás? Nunca.
 Empezar de nuevo,
 arrastrar y levantar cadenas
 con ese ímpetu del ser que pinta rosas
 en las mejillas de una prostituta. (vv. 91-95)

La mujer propuesta por Rokha tiene la capacidad de colorear la faz y presentarla como un discurso validado, a través de la paradoja y de una iniciación creadora y divinizante. No hay un sujeto femenino redimido sino un sujeto que se legaliza desde una muy particular área que el discurso masculino no ha logrado subyugar, que

en términos de Cixous, Gubar o Pinkola Estés se denomina como la *psique* femenina.

Winétt de Rokha, entonces, en *Oniromancia* se abre paso a la escritura por medio de una conciencia social a través de una *gnosis* de la historia y la inauguración de un espacio femenino que le atribuye agencia: el espacio onírico. Ese proceso le ha cedido el poder de adoptar una postura de *conocimiento* para volverse transeúnte en el plano de lo público y lo masculino. La pseudonimia es la primera etapa que funciona para probar su perpetración en la esfera de lo público sin la extensión a la figura de Luisa Anabalón Sanderson. Lo “soñado” se ha transformado, así, en el instrumento para lograr la inclusión del sujeto poético en el terreno del discurso de *poder*. Para Winétt de Rokha, la voz subversiva que se levanta como *página en blanco*, como un espacio sagrado, ascético y con proyecciones divinizantes es un elemento que hay que defender a capa y espada para después—por medio de una “Sinfonía del instinto” en que “Caída de un hombro [mire su] capa / de princesa del mar, / [y] arenas calientes [hagan] cosquillas a [su] sereno caminar”—, alcanzar esa imperturbabilidad que le permita dormir en paz, hasta que el alba esperanzada del futuro toque su puerta. Es así que Winétt de Rokha abre heridas en el discurso patriarcal que sus sucesoras, en un futuro cercano, removerán para desplegar un replanteamiento de la tradición tanto en el ámbito de lo público como el de lo privado, tanto en el plano de la existencia como en el plano de la divinidad. Es posible que estos cuestionamientos de la tradición se dirijan al debate, pues, de la imagen, ya sea de: ¿un Dios femenino?, ¿Cristo como imagen femenina?, ¿una nueva teología femenina? o incluso debatan sobre la mujer y la historia “oficial”. Y si es así, entonces, estaríamos hablando de una nueva justicia social que nos acerca a la visión del retorno y la recuperación

del cuerpo y la *psique* femenina; como también la ruptura que se logra con la *apropiación* del turno para hablar por parte de una poeta que, en su espacio interior, se nos ha revelado como profeta y redentora por igual.

Notas

¹Según Soledad Falabela Luco la fecha de nacimiento más conocida de Winétt de Rokha, podría ser el 7 de julio de 1892. Luco asegura que hay documentos que datan su nacimiento del año 1894, y otros del año 1896. Luco menciona que en caso de ser el año 1892, coincidiría con el nacimiento de la poeta argentina Alfonsina Storni.

²Aunque la vanguardia abrió las puertas—desde una perspectiva diferente al modernismo—a mujeres creadoras, éstas mismas tenían que luchar por grajearse aún un lugar en el mundo de las letras hispanas. La imagen de la mujer como ente público todavía era cuestionada y se abogaba aún por el concepto del “ángel del hogar” tan presente en las letras decimonónicas. La construcción del arquetipo femenino de la literatura decimonónica sentaría las bases para reforzar la idea del espacio doméstico como el sitio ideal para ubicar el concepto de “ángel del hogar” tan en boga en las letras de este periodo. Tanto los textos religiosos, filosóficos y moralistas, pretendían crear una visión del ente femenino como sujeto domesticado y punto inicial donde el proyecto de nación tendría sus basamentos. Mientras una parte del discurso proponía este tipo de mujer, como menciona Teresa Gómez Trueba, el arte de fin de siglo, creará mitos femeninos—la *mujer fatal*, la *mujer frágil*—que nada tienen que ver ni con la mujer tradicional, educada para ser esposa y madre, ni con aquella que a través de la lucha política reivindica su liberación e independencia. Como es posible verse, el proyecto de arquetipo femenino o proponía una mujer idealizada desde una perspectiva totalmente masculina o partiendo desde la misma perspectiva, una mujer si bien dominadora—como la *mujer fatal*—, también capaz de arrastrar el sujeto masculino a la incitación del mal, a una sexualidad lujuriosa y felina, casi animal, lo que no está reñido con su actitud de absoluta frialdad (Bornay, 115). Por un lado tenemos a la “perfecta casada” y por otro podemos postular los personajes femeninos de novelas como *La taberna* de Zolá o *Sonata de estío* de Valle-Inclán, por mencionar solo algunos, como retratos de mujeres totalmente

sexuadas delineadas desde un imaginario masculino. La tradición literaria, en su conjunto, ha representado un fondo y reserva de materiales, de temas, de vías de pensamiento, una fuente de sensibilidad y sugerencias estéticas, un arsenal de técnicas expresivas, procedimientos artísticos, recursos estilísticos con los que han podido expresarse los escritores. Y así, coartando la espontaneidad y originalidad creadora ha posibilitado una “libertad” restringida a voces minoritarias, alternas o simplemente “diferentes”. La tradición occidental ha tendido a crear una capacidad selectiva y criterios artísticos excluyentes y sus normas de orientación ha privilegiado, en mayor parte al discurso masculino. Como ya hemos mencionado, todo esto puede verse en los modelos femeninos que la tradición literaria burguesa-específicamente el siglo XIX, el Modernismo y el Postmodernismo- ha implantado: estatuas, monumentos, esfinges, sujetos femeninos frágiles, debilitados por la enfermedad, mujeres caídas, perdidas, portadoras de enfermedad, locura y bajas pasiones o, desde un panorama menos desolador pero igualmente conmovedor, “el ángel del hogar” o la “perfecta casada”.

³Según Morgado, en su manifiesto, “el runrunismo no es un movimiento estático es un éxtasis en movimiento es la eclosión cáustica y ebullidora que descarga su fobia contra la retaguardia ética y la vanguardia pacifista es un movimiento inútil de necesidad precisa con repugnancia extrema por la razón y la lógica paradigmática y escolástica es el cuociente de una ecuación dinámico motriz que resulta de un análisis cósmico acendrado runrunismo concéntrico escangular atropellador y desgarrante el runrunismo es lo cósmico adaptable a la relatividad convexa del momento” (puntuación original). Mientras que Pérez Santana diría: “Iniciemos un movimiento netamente chileno. Si fracasamos no importa. Pero miremos el campo, las montañas, el mar, la cordillera, el salitre, todo lo nuestro. Yo les aseguro que llegará un día en que los poetas no hablen de banalidades y descubrirán a Chile. Escribamos sobre Chile” (Cf. el artículo electrónico de Eustaquio Monk).

⁴Si bien estos poetas atienden al espacio rural o campestre del panorama chileno, Winétt de Rokha atenderá también al espacio urbano y moderno del Chile de su época.

⁵Cf. mi ensayo: “*Canto Proletario* de Magda Portal: ética social y vanguardia”.

⁶Cf. mi ensayo: “Hacia una intimidad de la ensoñación

en *La calle de la tarde* de Norah Lange”.

⁷Conviene en este punto recordar que de Descartes a Husserl se marca, en la historia de la filosofía occidental, la época de la razón. La filosofía ha tendido a excluir al discurso femenino de sus áreas de estudio, por ello Nancy J. Holland, con una actitud visionaria, replantea la discusión que cuestiona si es posible recobrar el discurso filosófico desde una perspectiva femenina. Holland presenta una re-lectura del canon filosófico llevando sus estudios desde Descartes, John Locke, Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty a niveles insospechados. La profesora de filosofía en Hamline University, llega a tres conclusiones valiosísimas dirigidas a las feministas que se embarquen en la tarea de crear una filosofía de mujeres. Tres dimensiones toma en cuenta Holland que van desde la histórica, como una sistemática deconstrucción del discurso dominante; la interna, como un desarrollo global fenomenológico que incluya a todas las mujeres del planeta y, al final, la dimensión horizontal que proyecta una crítica hermenéutica de la propia fenomenología femenina para la creación de una filosofía femenina como área de estudio formal (167-177).

⁸*Barba Azul* es un cuento en el que una mujer descubre -con una llave prohibida- cómo su marido oculta en una habitación secreta los cadáveres de sus anteriores esposas. Barba Azul anuncia que tiene que partir de viaje durante una temporada, entrega todas las llaves del castillo a su nueva esposa, incluida la de una pequeña estancia a la que le había prohibido entrar. Después de su partida su mujer sintió un deseo enorme de ver qué había en la habitación prohibida y finalmente, una de sus hermanas que estaba de visita la convence de satisfacer su curiosidad y de que abra la puerta. La metáfora en este cuento es evidente.

⁹Hay que recordar el poema “Melancolía” de Alfonsina Storni, el poema “Mujer en su ventana” de Olga Orozco o incluso el estudio de Graciela Rivetti acerca del espacio y la ventana en la poética de Alejandra Pizarnik y Ana Cristina César: “Alejandra Pizarnik y Ana Cristina Cesar: los bordes del sistema” (<http://sololiteratura.com/piz/pizlosbordes.htm>)

¹⁰Monteleone como Juan G. Gelpi han tratado, en sus respectivos estudios, sobre la interlocución que Winétt de Rokha sostuvo a lo largo de su obra anterior a *Oniromancia* con su esposo Pablo. Lo que va a catapultar la teoría de Monteleone sobre el esquema vacío en la obra de la autora chilena. Dicho esquema que, para él, viene a llenarse con la producción posterior a *Cantoral* (Cf. artículos en bibliografía).

Bibliografía

- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990. Print.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn Warhol and Diane Price Herndl. Rutgers: UP, 1991. 334-339. Print.
- García-San Román, Gemma. *La crisis de la sociedad burguesa y la autonomía artística: vanguardismo de 'Cantoral' de Winnét de Rokha*. Tesis de maestría. University of Calgary, 2004. Print.
- Gelpi, Juan G. "Winétt de Rocha y Alfonsina Storni: reflexión sobre el espacio textual en la poesía vanguardista femenina". *Winétt de Rokha*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades. Web. 8 Jan. 2009.
- Gubar, Susan. "The Blank Page and Issues of Female Creativity". *Feminist Criticism: women, Literature, Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 292-313. Print.
- Holland, Nancy J. *Is Women's Philosophy Possible?* Maryland: Rowman & Littlefield, 1990. Print.
- Luco, Soledad F. "El pseudónimo como estrategia: género, poder y legitimidad en *cantoral* de Winétt de Rokha". *Winétt de Rokha*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades. Web. 8 Jan. 2009.
- Monk, Eustaquio. "El Runrunismo". *Esperpentia* 7. (2004). Web. 8 Jan. 2009.
- Monteleone, Jorge. "Como falsearse una alma: la construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt de Rokha". *Winétt de Rokha*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades. Web. 8 Jan. 2009.
- Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Zeta, 2005. Print.
- Rokha, Winétt de. *Obra completa y crítica*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades. Web. 8 Jan. 2009.
- Valdés, Adriana. "Para Winétt de Rokha: dos elogios de época". *Winétt de Rokha*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades. Web. 8 Jan. 2009.
- Villegas, Juan. "El discurso lírico de Winétt de Rokha: la otra cara de la mujer poeta". *Hispanérica: Revista de Literatura* 18.53-54 (1989): 75-87. Print.