

JUANA INÉS DE LA CRUZ, WINÉTT DE ROKHA: DEL
MODERNISMO A LA VANGUARDIA

*JUANA INÉS DE LA CRUZ, WINÉTT DE ROKHA:
FROM MODERNISM TO THE AVANT-GARDE*

Micaela Paredes
New York University
mpb472@nyu.edu

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza un análisis de la primera etapa de la obra poética de Winétt de Rokha, con el fin de identificar el tránsito que se produce del modernismo a la vanguardia y los elementos formales que la poeta utiliza en la búsqueda y desarrollo de una voz poética propia. Para dicho fin se hace una selección de fragmentos representativos de sus tres primeros libros: *Lo que me dijo el silencio* (1915), *Horas de sol* (1915), ambos firmados como Juana Inés de la Cruz, y *Formas del sueño* (1927), firmado con su seudónimo definitivo, Winétt de Rokha. Este último libro funciona como punto de inflexión en los temas y tonos que su escritura adquiere en los siguientes poemarios.

PALABRAS CLAVE: Modernismo latinoamericano, vanguardias, Winétt de Rokha, proyecto poético, poesía escrita por mujeres.

ABSTRACT

This article analyses the first stage of the poetic work of Winétt de Rokha in order to identify its transition from modernism to the avant-garde and the formal elements the poet uses in the search and development of a poetic voice of her own. For this purpose, the article considers a selection of representative fragments of her first three books: *Lo que me dijo el silencio* (1915), *Horas de sol* (1915), both signed by Juana Inés de la Cruz, and *Formas del sueño* (1927), signed by her pseudonym, Winétt de Rokha. This last book is a turning point in the themes and tones that her writing acquires in her following books.

KEY WORDS: *Latin American modernism, avant-garde, Winétt de Rokha, poetic project, women poetry.*

Recibido: 15 de julio 2020.

Aceptado: 8 de septiembre 2020.

INTRODUCCIÓN

Es cierto que la obra de Luisa Anabalón Sanderson, más conocida como Winétt de Rokha, ha sido excluida del panorama literario chileno, como es el caso de la mayoría de las poetas mujeres. Por lo mismo, una gran parte de los trabajos habidos hasta ahora acerca de la vida y obra de la poeta parten por enfatizar el desconocimiento generalizado de su poesía, y se enfocan, más que en emprender un análisis en profundidad de los textos en sí, en identificar algunas de las líneas generales de su escritura, así como —y sobre todo— en vincularlas con su biografía. Suele hacerse hincapié en el carácter *femenino* de su poesía, adjetivo usado tanto en términos intrapoéticos, para referirse al tratamiento de ciertas temáticas y a la construcción de una subjetividad marcada por el género, como también al hecho extraliterario de que la autora de los textos haya sido una mujer de carne y hueso, y no cualquiera, sino la esposa del poeta Pablo de Rokha.

El análisis que se lleva a cabo en este trabajo parte de la lectura misma de los poemas y evita, de forma deliberada, establecer relaciones con datos biográficos. El empeño en establecer una correlación entre vida y obra parece ser una tendencia de la crítica cuando se trata de literatura escrita por mujeres (Gabriela Mistral es el mejor y más conocido ejemplo en Chile), como si fuese necesario justificar y validar la existencia de su poesía con la experiencia personal y la vida anecdótica. Lo más común, en el caso de Winétt, es hacer referencia al papel determinante que tuvo su contacto con Pablo de Rokha y el posterior matrimonio entre ambos, factor que determinó el cambio de seudónimo y, según algunos críticos, el cambio radical de estética, visión, tratamiento e incorporación de temas¹.

Aunque nos parece valioso y necesario el rescate y reconstrucción de la biografía de la poeta para comprender ciertos aspectos históricos, políticos y culturales que incidieron tanto en su propia producción literaria como en la de otras mujeres escritoras durante la primera mitad del siglo XX, también creemos que para hacer una labor crítica y teórica comprometida con la obra es menester enfocarse en lo que los textos mismos tienen para decir. En consecuencia, ir más allá de la anécdota que limita el valor de sus poemas a un asunto netamente contextual, ligado su condición de mujer y a su historia personal, es uno de los propósitos de este trabajo.

¹ Es el caso, por ejemplo, del estudio realizado por Ángeles Mateo del Pino, quien mezcla la realidad poemática con la biográfica, cuando explica la transformación de la subjetividad romántica representada en *Horas de sol* a través de un personaje llamado Ivette, como consecuencia del encuentro y unión de Luisa Anabalón con Pablo de Rokha: “Ivette se difuminará con el tiempo hasta que Pablo de Rokha, en el más puro estilo *western* —al decir de Naín Nómez (2005)— le ganó su esposa Luisa Anabalón Sanderson a su suegro, un coronel de ejército, aterrado de un enlace tan siniestro para su genealogía” (479).

Nos parece que el hecho de hacer una distinción entre poesía y poesía femenina² implica una perpetuación del sesgo de género predominante en el panorama literario chileno de siglo XX que se busca superar actualmente en los diversos ámbitos del quehacer teórico literario. No se trata, sin embargo, de obviar las implicancias que tiene en la poesía de Winétt de Rokha el hecho de que haya sido una mujer. Es innegable que el género de la poeta incide en la configuración de su imaginario poético-simbólico particular, y que este da cuenta de dicha condición. De lo que se trata es de no limitar la lectura sólo a ese aspecto, como si fuese el único mérito que su poesía encarna. La presencia de una subjetividad femenina en los poemas es un componente entre muchos otros, tanto de índole temática como formal, que, juntos, constituyen un proyecto literario de valor. A este respecto, nos parece fundamental resaltar lo dicho por Vicente Parrini, quien reconoce que “más allá de encontrarse ante una escritura femenina, se halla sencilla o complejamente ante una ‘poesía auténtica, original, única. [...] Poesía donde se plantean los interrogantes y la problemática del hombre en su ecuación social, con su drama y su esperanza’” (en Mateo del Pino 492).

Tras la necesaria aclaración precedente, precisamos que el presente análisis se centra en una selección de poemas de la primera etapa de la obra poética de Luisa Anabalón Sanderson, quien publicara sus primeros dos poemarios bajo el seudónimo de Juana Inés de la Cruz, y su tercer libro, *Horas de sol*, ya con su nombre artístico definitivo, Winétt de Rokha. El derrotero trazado en estos tres poemarios es el de la búsqueda y consolidación de una voz poética propia. La propuesta plasmada en el primer libro es en realidad todavía un tanteo poético, una ejercitación formal inscrita dentro de una estética con resabios modernistas. El segundo libro amplía las posibilidades, si bien no a nivel de contenidos, sí en cuanto al formato: el poema en prosa. En el tercer poemario se concreta una modulación notoria, influenciada por el desarrollo de la vanguardia, a través de la exploración de temáticas y recursos estilísticos nuevos, así como del tratamiento de asuntos ya presentes en su etapa anterior, pero ahora desde perspectivas otras. Por lo tanto, se plantea que *Formas del sueño* es un punto de inflexión en la obra de la poeta chilena, que deja atrás una primera etapa de exploración y configuración para comenzar a perfilar una voz poética personal característica, que terminará de consolidarse en los libros siguientes.

² En efecto, la distinción no es entre poesía masculina y femenina; la poesía escrita por hombres no necesita de un adjetivo especificativo, es *la* poesía sin más, la *verdadera* poesía. Utilizar el adjetivo *femenina* es separarla de la poesía, situarla al margen como una excepción a la regla, como anomalía.

PANORAMA CRÍTICO

Como ya mencionamos, ‘la cuestión femenina’ es el asunto que más ha tenido protagonismo en los estudios sobre la poesía de Winétt. Un aspecto importante al que se alude es el uso de un primer seudónimo, antes del definitivo, que recuerda inevitablemente a la figura de la monja y poeta mexicana del Siglo de Oro, Sor Juana. *Lo que me dijo el silencio* y *Horas de sol*, ambos publicados en 1915, están firmados como Juana Inés de la Cruz.

A este respecto, Soledad Falabella hace hincapié en que el uso del seudónimo es un “acto bautismal en el que nombrar encarna aquello que es nombrado, creando una nueva persona, dándole existencia pública y continuidad en el tiempo” (439). La subjetividad que representa el nombre Juana Inés de la Cruz sería una estrategia con doble intención: “ayuda a reafirmar la imagen de una mujer casta y privada (encerrada en un claustro)” (445), única imagen a través de la cual se podía validar la imagen pública del sujeto femenino, pero, al mismo tiempo, es símbolo de liberación y trasgresión de los límites impuestos, al ser Sor Juana Inés de la Cruz una “gran rebelde de conciencia” (446), una mujer que luchó contra los preceptos de su época a través del cultivo de sus capacidades intelectuales. Este mismo punto recalcan los críticos Mateo del Pino y Monteleone. El primero también lee el seudónimo como un gesto ambivalente, que es rebelión disfrazada de acatamiento de la norma. El segundo recalca las características implícitas en el seudónimo, al recordar que Sor Juana fue “una anomalía” para su tiempo, y que se la asociaba a “la monstruosidad, la rareza y la fuerza natural” (503).

Si bien nuestro análisis no se enfoca en este asunto, sí es necesario mencionarlo, pues el hecho de escribir bajo este nombre no tiene sólo implicancias en la recepción de la obra y su inserción en el medio, sino también en la configuración del universo poético en el que esta subjetividad se despliega. El ámbito en el que se desarrollan los poemarios —el primero en mayor medida que el segundo— de Juana Inés de la Cruz está atravesado por una visión religiosa en la que amor, dolor y trascendencia conforman una especie de trinidad indisoluble, plasmada formalmente a través de la palabra “titubeante, pero [que] entraña el germen de un estilo nutrido de expresiones vagas, imprecisas, (...) [que] trata de reproducir lo misterioso” (*Selva lírica* 437). Además, el uso de recursos métricos inscribe estas obras en una tradición poética hispana de la que Sor Juana es deudora y reformadora.

Por su parte, Juan Gelpí, enfocándose en el aspecto formal de los primeros poemas, reconoce “una clara cercanía a los planos retóricos de las estéticas modernistas y cuyos ejes temáticos son predominantemente intimistas” (454). En el caso de *Lo que me dijo el silencio*, hace hincapié en el uso de un patrón bien definido: estrofas de cuatro versos heptasílabos, generalmente con rima asonante en los versos pares. Esta monotonía métrica, desde la perspectiva de Monteleone, refuerza la idea de “una cárcel para el alma” (503).

En cuanto a la temática central del libro, Mateo del Pino plantea la existencia de una dinámica de dependencia femenina: “hay un constante sometimiento al deseo del otro, al varón, lo que [la] lleva a pensarse como proyección del amado” (468). Pensamos que esta dinámica, leída desde una perspectiva más espiritual y menos política, responde no a un sometimiento de la hablante al género masculino, sino al anhelo de unidad. De hecho, el mismo Monteleone reconoce “un cierto misticismo” y repara en el hecho de que una de las palabras que más se repite es “alma” (494).

Esta veta espiritual es también resaltada por Naín Nómez, quien reconoce en ella una herencia romántica. Los dos primeros libros son para él “textos de gran intensidad afectiva, con evidentes resabios románticos y modernistas y en los cuales prevalece un sujeto lírico, que trasmuta las representaciones del mundo natural en un bálsamo que alivia el dolor y se convierte en celebración” (I 489).

Respecto a *Horas de sol* es poco lo que se ha dicho hasta ahora. Se le ha prestado más atención al prólogo escrito por Magallanes Moure que al texto mismo, seguramente debido a la controversia que aquel plantea respecto al rol que le cabe cumplir un sujeto femenino dentro del ámbito literario. Según Adriana Valdés, en la valoración de Magallanes Moure, “la escritura es un adorno más de la persona, una manera de expresar ‘de hermosa manera lo que siente’. El ‘análisis’, el pensamiento, y las obras mismas de la escritora, son más bien un impedimento: no hacen sino interrumpir el fluir de la emoción ante la belleza de la mujer” (536).

Mateo del Pino, apoyado en Nómez, reserva un lugar de sus reflexiones a Ivette, un personaje de *Horas de sol* que “equivale a la representación de la subjetividad romántica por antonomasia. La joven incomprendida que sufre por amor, la que sueña con el Ideal, personificado este en la figura de un poeta de ‘luenga melena’ y ‘mirada doliente’” (en Mateo del Pino 478). En cuanto al formato del libro, sólo menciona que se trata de prosas breves. Este es un aspecto muy relevante al que nos referiremos con más profundidad en el análisis.

Por último, *Formas del sueño* (1927) ha sido reconocido como un libro clave en la trayectoria poética de Luisa Anabalón en tanto que, desvinculándose de lo desarrollado en sus libros anteriores, abre una nueva etapa en su creación, marcada por el cambio de seudónimo a Winétt de Rokha y la apertura a una nueva forma de expresión. Falabella plantea que la adopción de este nuevo y definitivo nombre poético supone “un quiebre tajante entre la antigua concepción poética de la autora y una concepción poética nueva. (...) [Winétt] busca romper con su pasado cristiano-burgués, utilizando una simbología que le permite cortar de raíz con el ideal femenino casto y devoto” (447). Nómez concuerda en este punto al subrayar que en un inicio “sus convicciones fueron religiosas, pero luego variaron hacia profundidades metafísicas y más tarde marxistas” (II 122).

Gelpí también destaca el cambio notorio que se produce en esta nueva etapa, pero esta vez desde un punto de vista formal. El autor se detiene en “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” (454). El crítico habla del cuarto libro *Cantoral* (1936) en general, pero recordemos que *Formas del sueño*, poema largo publicado nueve años antes, es luego incorporado a esta nueva publicación.

En concordancia con lo anterior, Zaldívar identifica que en esta nueva etapa, a través de la utilización preferentemente “[d]el verso libre y una sintaxis alejada de las formas regulares, [su poesía] adquiere un sello propio que la vincula con la vanguardia literaria” (208). Además, en cuanto a los recursos poéticos específicos que utiliza, afirma que “la creación de la autora entre los años 25 al 36, especialmente en *Cantoral*, es una poesía de imágenes, visual, (...) porque a través de la palabra y con un trazo preciso y certero, reproduce vividas imágenes en la mente del receptor” (201).

Villegas, también en relación a los recursos estéticos utilizados por Winétt, menciona el manejo “de imágenes sorprendentes, que vinculan planos de la realidad en apariencia inconexos” (77). Además, destaca la preponderancia del discurso, más que exaltado emocionalmente, contenido y controlado a través del intelecto. Este aspecto la diferenciaría de lo que generalmente se encuentra en la “lírica femenina”; concepto que el autor da por predeterminado.

Por su parte, Monteleone se centra en analizar la disgregación del yo en *Formas del sueño*. El foco está puesto en la corporalidad de la hablante que, a medida que el poema avanza, se expande y difumina para terminar confundida con el paisaje a través del sueño y la fantasía: “A medida que se dispersa en las metáforas del sueño, su propia vida es lo que se pierde, su propio ser reunido (514)”. El autor repara en la pérdida de unidad, en la escisión de la subjetividad que deja espacio a “un enunciado imaginario, una voz poética” (514) problemática que será abordada en profundidad por las vanguardias históricas.

ANÁLISIS

Lo que me dijo el silencio: gestación de una voz

El libro está constituido por tres secciones, cada una de veinte poemas numerados, todos ceñidos a la estructura formal ya mencionada: estrofas de cuatro versos heptasílabos generalmente con rima asonante en los pares. Además, cuenta con un primer poema sin título, a modo de apertura, que comienza así:

Amor que vas por la vida
calladamente amargando
y las rosas del ensueño
deshojando... (61)

Estos primeros versos de ocho sílabas y un pie quebrado de cuatro, con rimas en los pares, instalan de inmediato uno de los ejes del libro, el amor, además de dar cuenta del tono melancólico y dulce que atraviesa toda la obra. La consonancia fácil y por momentos ríspida de los gerundios terminados en *-ando* se repite en los versos que siguen de la apertura, detalle que da cuenta de un manejo de los recursos sonoros y rítmicos aún en ciernes. Además, en cuanto a aspectos formales de la escritura, hay errores. En la versión del poemario que utilizamos, la edición crítica de la obra poética a cargo de Javier Bello, se indican a pie de página las faltas ortográficas que han sido corregidas. En relación con esto, la presentación que se hace del poemario en *Selva lírica* apunta que “un crítico palmetario podría aprovechar la ocasión para escribir un severo estudio sobre infracciones a la gramática y a la retórica” (437). Partimos haciendo mención al asunto simplemente para hacer notar que este conjunto de poemas constituye una etapa aún exploratoria, de ejercitación y adquisición de recursos formales.

Como el propósito es identificar el tránsito que se produce de un libro a otro en esta configuración de una voz poética propia, analizaremos una selección de poemas representativos de los ejes centrales en los que se sostiene el universo poético de *Lo que me dijo el silencio*: la propia escritura, la trinidad amor-dolor-trascendencia, y la herencia romántica y modernista.

Al inicio del libro, con el número “II”, encontramos un poema en el que se hace referencia a la propia escritura. Este constituye una especie de arte poética, ya que en él la hablante declara por qué y para quiénes escribe:

Yo no escribo mis versos
para el vulgo que escruta,
ni para los que quieren
leer literatura:

yo escribo para aquellos
que han leído en mi alma
y para los que han dado
plumajes de sus alas:

para aquellos que acierten
comprender mi alma enferma
de belleza, de hastío
al vivir la existencia

y, por fin, para aquellos
que han vivido un momento
la vida de mi vida
con sus remordimientos... (62)

La reflexión metaliteraria es un elemento que el modernismo instala en la poesía hispanoamericana y prefigura lo que se desarrollará con fuerza en la vanguardia. Es común encontrarse con poemas del periodo modernista que en su interior “manifiestan un discurso teórico e incluso crítico, referido al oficio literario o al proceso constitutivo de una poética personal” (Yurkievich, *Celebración* 66-67), y vemos que con este poema Juana Inés se inscribe dentro de esta tendencia.

Las dos primeras estrofas dejan claro el propósito central que persigue la hablante con su obra: lejos de un fin artístico, como también de la pretensión de aceptación y/o posicionamiento social, la necesidad que impulsa su escritura es la de comunicar su mundo interior a otros, que sean capaces de comprender su sensibilidad, por poseerla también. La identificación de la voz poética entre ella y sus pares tiene un fondo no ideológico ni estético, sino existencial. Al hablar del “alma enferma de belleza”, “hastío al vivir la existencia” y la “vida con sus remordimientos”, la hablante establece una relación íntima entre el sufrimiento y la trascendencia del propio yo: es a través de la experiencia del dolor que el sujeto del poema ve la posibilidad de comunión con otros seres humanos.

En este sentido, la escritura se pondera como herramienta de expresión, como confesión y testimonio de la vida. Resulta importante destacar este aspecto, pues si bien acabamos de reconocer que la autoconciencia literaria que se articula en el poema puede identificarse como influencia modernista, al mismo tiempo, la poética en sí que la hablante declara se aleja de esta visión y se acerca más a una sensibilidad anterior, la romántica. Recordemos que una de las preocupaciones centrales del modernismo era la obra misma: la construcción de un objeto artístico y la conciencia que se tenía de ese artificio. Según Yurkievich, ser modernista “significa trascender el idealismo romántico (texto epifanía) y el determinismo realista (texto documento). (...) Significa acabar con la identificación entre estilo y vida (texto autorretrato), para enfrentarse directamente con los problemas de la representación estética” (*Celebración* 9). Y lo que declara la hablante de este poema es justamente lo contrario: no se trata de una cuestión estética sino vivencial. La escritura solo tiene sentido en tanto sirve para expresar la propia subjetividad, a la vez que para trascenderla y entrar en contacto con otras subjetividades. En este gesto de exaltar la sensibilidad propia y establecer una relación entre poesía y vida, se reconoce lo que Octavio Paz identifica como la pasión y sensibilidad románticas. Estos dos aspectos “representan lo natural: lo genuino ante el artificio, lo simple frente a lo complejo, la originalidad real ante la falsa novedad” (44).

La ponderación que se hace en el poema “II” de la poesía, que es fruto de la experiencia del dolor y del consecuente desengaño que esta produce, aparece y se refuerza a lo largo de todo el poemario. El poema XX de la primera sección, por ejemplo, vuelve a exponer el tema de la propia escritura: “estas páginas hondas / surcadas de pesares / que destilan de un alma / un sombrío desastre” (80), así como

también varios poemas de la segunda y tercera sección (I y XIX; II, XIV, XVII y XX respectivamente)³.

Respecto a la trinidad amor-dolor-trascendencia, que también atraviesa todo el libro y en algunos pasajes específicos alcanza gran fuerza lírica, quisiéramos resaltar el hecho de que la experiencia amorosa, si bien siempre direccionada hacia un otro masculino, hacia un amante de naturaleza humana, está íntimamente ligada a la experiencia religiosa. Ferrada, al sintetizar algunos elementos que el modernismo alzó como tópicos recurrentes, menciona, citando a Franco, el vínculo entre ambas dimensiones: “[s]e explotaron zonas del sentimiento que hasta entonces habían sido tabú y llevaron a un primer término el diálogo entre sensualidad y sentimiento religioso, que constituye una antinomia de la existencia humana” (Franco en Ferrada 63).

En el caso de *Lo que me dijo el silencio*, el deseo que mueve a la hablante es el de fundirse con su amado y alcanzar una síntesis superior a través de la compenetración en un plano no solo corporal, sino también y sobre todo espiritual:

Sólo una sombra vimos
proyectarse en la arena
como de un solo cuerpo
y sin embargo eran

las sombras de los dos...
(...)

Queríamos entre ambos
admirar las estrellas
y solo en nuestros ojos
las vimos de tan cerca...

Nos deslumbró aquel brillo,
me cerraste los ojos...
Ante Dios bosquejaronse
nuestros ensueños de oro (VII 90).

La unidad a la que se aspira llega a concretarse sólo en el plano del ensueño y la fantasía; el Ideal que se persigue es un imposible, pues constituye parte de una esfera trascendente, representada en las estrellas y en Dios como testigo. Sin embargo, el

³ Queda pendiente, como proyección de este trabajo, el análisis de todos los poemas en los que aparece una visión de la propia escritura, con el fin de identificar y caracterizar en profundidad los diferentes elementos y niveles que constituyen esta poética.

amor surge como una especie de consuelo: las admiradas estrellas no pueden alcanzarse, pero sí pueden, al menos, contemplarse en los ojos del otro. Sin embargo, la luz celestial es tan cegadora que ni siquiera puede observarse a través del reflejo. Es ahí donde surge el ensueño como única dimensión en la que es posible, si no alcanzar la unidad, imaginarla; si no tocar el paraíso, al menos su sombra.

En este poema particularmente, el papel que juega el dolor pasa a un segundo plano, y la relación entre amor y búsqueda de trascendencia es tratada con un tono más bien cándido. Sin embargo, en otros poemas el tópico reaparece ligado explícitamente al martirio y al imaginario cristiano, con un tono desolado:

¿Quién del dolor que en gotas
cristalinas bebimos
podría en un análisis
descomponer el rico
sentimiento que uniera
al delirio los sueños
y a los sueños la vida
que nos vistió de duelo?
Fue el camino un Calvario.
Tú, el Cristo en desconsuelo;
yo la cruz que en tus hombros
me animaba sufriendo (92).

La experiencia amorosa es ambivalente: el dolor compartido es a la vez un “rico sentimiento” que, perteneciente al mundo de los sueños y el delirio, es decir, a la dimensión irracional de lo humano, no resiste análisis lógico; supera las categorías del pensamiento. Este aspecto, el de las experiencias de una subjetividad profunda que “resulta incompatible con las categorías racionales” (Yurkievich, *Celebración* 18), es una problemática a la que se abocaron tanto modernistas como anteriormente románticos.

Resulta interesante que en la imagen de la pasión, el amado y la amada sean Cristo y la cruz respectivamente: el elemento a través del que se inflige el castigo es en realidad un aliado, un cómplice del dolor. Y es justamente esta complicidad la que hace posible la experiencia del amor. La vivencia personal del sufrimiento posibilita el reconocimiento en el dolor ajeno:

Llevé a tus manos santas
mi alma llena de espinas;
sangraba... y tú curaste
con amor mis heridas.
Sin buscarnos, unidos

nos hallamos un día:
me contaste tus penas
y te conté las mías (...) (XI 93).

Por otra parte, la experiencia del amor fundado en el sufrimiento compartido es una forma de trasgresión de las convenciones. Los amantes son aquí los incomprendidos, los marginados de la sociedad por estar dispuestos a asomarse a los límites de lo humano, por no tener miedo a habitar el abismo. Este es otro tópico que podríamos ligar a la tradición romántica. Como expresa Paz, la exaltación que hacen los poetas románticos de la naturaleza a través de su humanización, “despliega un tema dual: (...) es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia” (44). En el caso de *Lo que me dijo el silencio*, el amor, sentimiento superior, es el motor que permite salir de sí misma a la hablante, romper las normas conductuales que la sociedad le impone para perseguir un ideal: el retorno al estado de unidad original.

A modo de síntesis, este primer poemario de Juana Inés de la Cruz está articulado en torno a una intención y una necesidad sobre todo confesionales; cuestión que se asume y declara en el interior mismo del poema. En cuanto a lo que estos textos primerizos toman de la tradición poética modernista, vemos que son elementos más que nada relativos al plano formal, como el uso de la métrica y de un vocabulario característico (el libro está lleno de fontanas, cofres de oro, lirios, rosas y crepúsculos). En cuanto a la sensibilidad y visión plasmada en los poemas, la actitud del sujeto poético se ajusta más a la atmósfera romántica. No se trata aquí, por supuesto, de definir si el libro se inscribe en tal o cual tradición⁴, sino simplemente de reconocer algunas de las influencias que están operando en la articulación de este universo poético.

Horas de sol: la prosa poética y la irrupción de la ironía

La gran novedad del segundo libro publicado por Juana Inés de la Cruz es el formato que escoge para darle cuerpo: el poema en prosa. A veces más cerca de la narrativa derechamente, otras con un vuelo lírico más acentuado, estas *prosas breves*, como indica el subtítulo, continúan desarrollando el tema amoroso ya plasmado en el primer libro. Sin embargo, el mismo hecho de tratarse de textos escritos en prosa, produce un cambio de tono que repercute significativamente en la perspectiva desde la que se aborda dicho tema.

⁴ Además, recordemos que, si bien el modernismo se diferencia en varios aspectos del romanticismo, también le es deudor en muchos otros. Algunos textos en que se profundiza este tema, que no nos es dado desarrollar aquí, son: *Los hijos del limo* y “El caracol y la sirena”, *Cuadrivio*, de Octavio Paz; *Celebración del modernismo* de Saúl Yurkievich.

Al respecto, nos parece importante volver sobre lo planteado por Gelpí en relación con el cambio que se produce en el plano formal-métrico de *Lo que me dijo el silencio* a *Cantoral*: la rigidez y monotonía métrica se abre a nuevas posibilidades, a través de la combinación de diferentes medidas versales (polimetría) y juegos rítmicos dados por la sintaxis y el uso de encabalgamientos. Si bien esta apreciación es acertada, llama nuestra atención que el crítico puertorriqueño pase por alto el eslabón intermedio entre ambas obras: *Horas de sol*, cuyas elecciones formales no pueden obviarse si se trata de establecer una caracterización del tránsito que se produce en esta etapa de la obra de Winétt de Rokha (todavía Juana Inés). Y es que el cambio que lleva a cabo la poeta al pasar del heptasílabo rimado a la prosa es un elemento crucial, que puede leerse como un primer intento de romper con la concepción armónica y cerrada de los primeros poemas para introducir, a través de la prosa, un elemento moderno que será protagonista en el arte de vanguardia: la crítica, la distancia que impone la conciencia a través de la reflexión y la ironía.

Este aspecto aparece en el primer poema del conjunto, “Horas de sol”, que es la narración de una anécdota, acompañada de una reflexión, acerca de cómo surgió la idea del título. Los personajes son la hablante y su amado, quienes en una tarde nebulosa y triste hablan acerca de lo irónico que sería llamar *Horas de sol* a un libro que relatara su triste, difícil e incomprensible historia de amor:

Horas de sol, es decir, horas de felicidad, horas de paz, horas de olvido, y sin embargo, si en un título hubiéramos de sintetizar lo que fueron nuestras horas de amor, seguramente no sería en HORAS DE SOL donde deberíamos enunciarlas (131).

Aparece nuevamente la metaliteratura: que el texto constituya una explicación del título, rompe con la ficción del mundo poético y nos hace partícipes del proceso de elaboración de la obra, a la vez que revela la conciencia que está detrás de la construcción del texto. Además, aparece la ironía: el propósito de la explicación es hacer saber al lector que tras dicho título, que evoca una atmósfera liviana y agradable, se esconde en realidad un drama lleno de desencuentros, frustraciones y sufrimiento. El mismo amante lo dice de manera explícita:

—Qué título tan irónico sería ése para un libro en el que relatáramos...

Todo volvió a quedar en quietud. La calle impasible nos vio alejarnos en distinto sentido (132).

El quiebre de la armonía que instala la conciencia irónica es una característica de la literatura moderna —es decir, desde el romanticismo—, en la que “la analogía está continuamente desgarrada por la ironía, y el verso por la prosa” (Paz 101). Y es precisamente por el rol que juega la intromisión de recursos prosísticos en la lírica, que

la tensión alcanza su mayor expresión en el poema en prosa, soporte que, al albergar dos lenguajes, el prosaico y el lírico, constituye el nacimiento de una “nueva conciencia poética, un espíritu de oposición o de polémica estructural (...), que desencadena, a su vez, una retórica de la antítesis, (...) [un] principio destructor” (Millán 30).

En este primer poema específicamente, hay una intención narrativa preponderante; se desarrolla un diálogo entre los amantes, en un tono coloquial y espontáneo: “¡Tonto! Creía que pensabas en algo serio (...)” (131). Sin embargo, en medio de la narración surgen pasajes en los que predomina la construcción de imágenes poéticas, elemento en el que también se verifica un cambio respecto al libro anterior:

Horas de sol, horas de amor, blanca estela en el azul intenso del sentimiento lírico, estrellas que temblaron de terror al sentirse suspendidas en el vacío, alas que chocaron con alambres, gaviotas heridas que se azotaron contra las rocas tradicionales del medio ambiente (132).

El fragmento comienza con una imagen delicada, limpia, etérea, que luego deriva en una escena casi grotesca que sugiere sangre y muerte, la de las gaviotas enredadas en los alambres. Este es un indicio de lo que en el próximo libro, *Formas del sueño*, será la tónica: la profusión de imágenes inauditas, que más que responder a la construcción de un discurso coherente y premeditado, van creando una atmósfera a través recursos visuales y táctiles.

En el poema “La frivolidad de las palabras”, emerge un nuevo aspecto en la reflexión sobre el propio decir: “Llega a mí en ecos dolorosos la frivolidad de las palabras. Ha cesado todo murmullo y me pregunto si tocarán a muerto. Cuando la lengua enmudece es porque el pensar se abisma sin comprender” (134). Hay un sentimiento de impotencia que tiñe el acto de poner en palabras la realidad interna y externa; lo que en los primeros poemas se esbozaba como la cualidad más importante de la palabra, la capacidad de comunicar y expresar sentimientos, ahora se ve impedida, atravesada por la frustración que implica darse cuenta de que el lenguaje no es capaz de albergar la experiencia humana en toda su profundidad: “Las alas del sentimiento, cargadas de ironía, no pueden tender el vuelo a las exploradas regiones del pasado. (...) El fuego ha vuelto ceniza sus últimas palabras de amor y los últimos ecos de mi pensar cristalizado en el papel” (134).

La fisura que genera en el propio discurso la toma de conciencia es un elemento que adquiere fuerza hacia la última etapa del modernismo, a la que varios críticos han denominado postmodernismo. Como aclara Paz, este no es un movimiento diferente, sino “una crítica del modernismo dentro del modernismo” (102). Esta crítica surge cuando los poetas toman conciencia de los límites de su arte, es decir, cuando toman distancia de su obra y dejan de “tomarse en serio, inyecta[n] una dosis de prosa en el verso y hace[n] poesía con la crítica de la poesía” (102). Esto a través de los elementos que ya hemos mencionado: la ironía y el lenguaje coloquial. Lo que sucede en este

momento de consumación del modernismo es definitorio para lo que vendrá más adelante junto con la vanguardia; la nueva actitud de los poetas modernistas “refleja esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo” (Yurkievich, *Celebración* 18).

La crisis en la que entra la palabra poética se expresa en el interior del poema no solo a través del cuestionamiento del lenguaje, sino también del desmoronamiento de la supuesta unidad y consistencia de la subjetividad que se construye en el interior del poema. Surge entonces la incertidumbre, la duda, y quien dice “yo” da cuenta del problema existencial que lo aflige. En “Sed de Ideal” se plasma este conflicto:

He buscado mi Ideal, fantasma que se transforma a cada instante, como las horas del día (...).

El desasosiego de lo incomprendido, la curiosidad de lo que no se ha vivido: he ahí la vida.

Cuando pienso que puede llegar un día en que habré de saborear la Belleza encarnada en las humanas pasiones, siento una angustiosa y torturante inquietud.

Barco sin rumbo es mi existencia que no deja caer el ancla que la fije por un instante (138).

Se despierta la conciencia de que el anhelado Ideal no es más que una quimera, una ilusión inestable, que cambia al igual que lo hace el ánimo de la hablante con cada nueva experiencia. La única forma de contemplar la Belleza, la Idea platónica, es a través de sus copias terrenales imperfectas; nunca directamente de la fuente. En este sentido, cuando todavía se creía posible alcanzar la Perfección, esta se vislumbraba como cese del sufrimiento. Luego del desengaño, dejarse seducir por la belleza terrestre e imperfecta, sólo acarrearía más angustia y “torturante inquietud”. La hablante, como un barco errante, ya no busca lo eterno, pues se ha dado cuenta de que, al menos en el plano terrenal, que es el único que le es dado conocer, es un imposible.

Otro aspecto importante que el poema en prosa potencia es la correlación entre el estado psicológico de la hablante y la forma en que este se plasma en la escritura. A diferencia del verso métrico, aquí la estructura formal no es arbitraria y pensada a priori, sino que se organiza “*desde dentro*, basada en la *forma interior*” (Utrera 14). El ritmo ya no está dado por la distribución acentual, las rimas ni los cortes versales, sino por el “ritmo del pensamiento” (14).

Podríamos concluir, entonces, que el poemario *Horas de sol* constituye un eslabón clave en el proceso de transformación poética que sigue la obra de Luisa Anabalón, al que hasta el momento no se le ha prestado la atención que merece. Si bien Utrera defiende la idea de que el poema en prosa, en términos genéricos, no es una simple transición hacia el verso libre, sino un “género que desde sus inicios

se corresponde con la estética contradictoria y agónica de la modernidad” (20), en el caso particular de nuestra poeta cabe identificar la prosa como una elección que facilitó una primera etapa de cambio hacia formas más abiertas y flexibles. A través de la prosa, la poesía de Juana Inés de la Cruz incorporó la reflexión, adquirió conciencia de sí misma, para así, en el poemario que abordaremos a continuación, *Formas del sueño*, desplegar una propuesta con una intención poética mucho más consistente y dotada de diferentes recursos, en la que se alcanza la síntesis entre prosa y verso, entre pensamiento e imagen.

Formas del sueño: apertura y consolidación

La publicación en 1927 del tercer libro marca un antes y un después en la obra de la poeta. En primer lugar, se produce el cambio de nombre, de Juana Inés de la Cruz a Winétt de Rokha —aunque en rigor comienza a utilizar este nombre varios años antes (1916) en la esfera pública, cuando contrae matrimonio con Pablo de Rokha—. En segundo lugar, no es irrelevante que sean doce años los que separan este libro del anterior. Si bien no se sabe con exactitud cuándo fue escrito, el periodo de tiempo que transcurre entre uno y otro implica transformación, maduración y replanteamiento de la forma en que se concibe el propio acto escritural, dado por la inevitable experiencia vivida y acumulada —sea la que sea— durante ese periodo de tiempo.

Dentro del poema mismo, el vuelco que se produce es innegable. La hablante que da cauce al flujo poético instala un universo simbólico totalmente nuevo, alejado del mundo amoroso de Juana Inés. La intención comunicativa, que era el motor de la etapa anterior, pasa ahora a un segundo plano, para dar espacio al despliegue de imágenes poéticas que producen la impresión de ser táctiles:

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

Así parte el poema, con una sucesión de imágenes que se van entrelazando, no a través de una lógica discursiva, sino de asociaciones sensibles, al borde del caos, y que recién en el séptimo verso, “así fue mi canción de tiniebla”, encuentran un eje articulador, un referente alrededor del que cuajan y adquieren sentido. La referencia parece ser a un pasado vinculado al propio oficio poético: la canción, el canto, como una “red interminable”, con origen en un tiempo ya inexistente pero que perdura y se

extiende hasta el presente; intento inacabado que no ha podido cumplir su propósito: abrigar, proteger.

Emoción agazapada y especial
 que saliera por debajo de las cosas,
 rechinar de maderas carcomidas,
 como quien frota en vidrios tibios con los dedos mojados,
 estrellamiento de vajillas,
 o largo, interminable rodar de ruedas,
 llanto de niño,
 estertor de mujer amante,
 runruneo de gato soñador.
 Esas actitudes que quiebran la luz
 y se hunden en el perfume,
 o se van salpicando alas sobre aguas o musgos,
 y se quedan, por último, mudas, como un faro apagado,
 aquí junto al lecho, mirando las almohadas pálidas,
 las vitrinas multicolores de una sobrecama de balneario (199).

La acumulación de imágenes que mezclan elementos de ámbitos dispares genera una atmósfera onírica, extraña y oscura, en la que los diversos objetos, arrancados de su contexto habitual, conforman, todos juntos, una realidad otra. Sin embargo, de pronto la vorágine es aterrizada por la subjetividad que las nombra, al hacer referencia, a través de un deíctico, al espacio concreto desde el que da cauce a la imaginación y su divagar: “aquí junto al lecho, mirando las almohadas pálidas (...)”. Esta profusión y asociación irracional de imágenes es caracterizada por Yurkievich como un aspecto fundamental de una parte de la vanguardia hispanoamericana, a la que denomina *pesimista*, y entre cuyos cultores nombra a Neruda con *Residencia en la tierra* y Vallejo con *Trilce*:

[La vanguardia pesimista] es la de la belleza convulsiva, la del discurso deshi-lachado, la de la coherencia neurótica, (...) la inmersa hasta el tuétano en el informe universo de la contingencia. Esta vanguardia desgobierna, desacraliza y desciende; contrapone a la proyección trascendental, a la elevación sublimante y al transporte purificador, la fealdad, el sinsentido y la nonada de la existencia incompleta (Los avatares 353).

Esta visión desintegradora y decadente del mundo se expresa muchas veces a través de la mención a la vorágine que constituye la ciudad moderna; elemento que también aparece en la obra de Winétt: “(...) cruzo la ciudad sin equilibrio / y el ruido eléctrico / fatiga mi distancia” (200); “Va y viene la ciudad, / las vitrinas y los auto-móviles, más aprisa / segundo a segundo” (205). El yo, inmerso en un entorno hostil que se articula en torno al progreso tecnológico, entra en crisis tanto con el paisaje exterior como también con el interior: la escisión de la identidad se produce al verificar

la imposibilidad de conciliar la “pugna mental y social” (Yurkievich, *Los avatares* 352), que se expresa en una serie de antítesis irreconciliables: ciudad y naturaleza, hombre y máquina, devenir histórico y eternidad; luz y oscuridad, mismidad y otredad, cielo y tierra, vida y muerte.

En ciertos pasajes, la desazón y oscuridad con que la hablante experimenta la falta de centro para asistir a su propia disgregación cede espacio a un tono más esperanzado, a través del que se vislumbra una posibilidad redentora en la naturaleza:

Una vez, bajando la montaña,
lujosamente vestida de helechos,
de cascadas imprevistas y nieves canosas
olvidé el principio y el fin de mi existencia,
el principio emocional frente a los fenómenos externos
y el fin de todo alborozo en el alma (200).

La fusión del yo con el paisaje natural se vive como compenetración salvadora, una renuncia a la subjetividad aislada, que padece su sensibilidad, para retornar a un estado original. Pero esa vivencia es sólo eso: atisbo fugaz, sensación en la que no es posible permanecer. El yo se sabe separado del mundo, arrojado a una existencia hostil por extraña: “Dónde, desde qué abismos de incertidumbre / sucede este desdoblar y desdoblar de los horarios (...)” (202). El yo, tras esos pequeños instantes de reencuentro con su esencia, que está en la naturaleza, vuelve a padecer su propia existencia.

Hacia el final del poema, la experiencia de fragmentación de la hablante y de la realidad en la que se halla inmersa, que se ha ido desplegando en diferentes escenas, imágenes y atmósferas, se resume en una sola pregunta, “¿Dónde ha quedado mi vida?” (203), cuya respuesta ratifica la desintegración total como proceso inevitable: “Sobre aquel violín de los caminos, / sobre aquel musgo hecho de briznas de cansancio / encerrando a aquellas aguas” (203). La historia personal no es más que restos diseminados en un paisaje herrumbroso, que también se desintegra.

Hacia el cierre del poema, la penúltima estrofa está encabezada por una aseveración que, al igual que la pregunta anteriormente referida, funciona como síntesis de la experiencia nuclear que se desarrolla a lo largo de todo el texto:

Voy hacia la nada,
allá donde la mirada toma el aspecto de los astros,
allá donde las manos no tienen tacto,
y sin embargo se es todo ojos,
voy hacia la nada,
romperé el hielo, abriré la sombra sonora,
despeinaré al guardador de los abismos (207).

La nada es, entonces, un destino ineludible que la hablante termina por asumir y al que se entrega con una actitud que oscila entre el coraje y la resignación. Coraje pues si bien acepta la insignificancia de su existencia, que tiene como fin último perecer y desaparecer sin dejar rastro, al mismo tiempo toma una posición activa y desafiante: “romperé el hielo, abriré la sombra sonora, / despeinaré al guardador de los abismos”, es decir, transgrede los límites que le impone su propio destino y participa activamente en ese proceso de destrucción al que todo lo existente se halla condenado.

La última estrofa vuelve a instalar un elemento fundamental, la ironía que, con su aparición repentina en los últimos versos, aterriza el tono grandilocuente:

Risa maldita que surge de mi adentro,
 risa sin hondura, risa estéril,
 vuélvete hacia la pared,
 abarcadora,
 en este instante, hora en que todo se ha perdido,
 río como las teclas amarillas
 de un piano vencido (207).

La risa a la que se hace referencia no es cualquier risa: es una risa irónica, consciente de su esterilidad, de su impotencia; es la risa amarga de quien se ríe de sí mismo, de quien asume su pequeñez y su mortalidad. De esta manera, la profundidad a la que tiende el poema y el deseo de trascendencia que se reconoce en la hablante —“Yo, más allá de los continentes sumergidos, / más allá de la nebulosa que la cubre totalmente (201)” — terminan coartados por la conciencia pesimista, nihilista, que al afirmar que “todo se ha perdido”, se cierra a la posibilidad de encontrar un sentido.

CONCLUSIÓN Y PROYECCIONES

A través del análisis de los poemas se dibujó el tránsito que se produce de un libro a otro en la búsqueda de una voz poética propia. En los primeros textos encontramos una voz aún en ciernes, que aborda el tema del amor y el desamor desde una perspectiva romántica, a través de una forma estrófica monótona en cuanto a metro, ritmo y rima. Luego, en las prosas poéticas de *Horas de sol*, la poeta se abre a nuevas perspectivas y posibilidades, a través de la incorporación del lenguaje coloquial y narrativo, la reflexión y la ironía; todos elementos que comienzan a sentar las bases de lo que será, en el tercer libro, su apertura a la estética de vanguardia. *Formas del sueño*, entonces, representa el emprendimiento de un nuevo camino poético, caracterizado por la versificación flexible y dinámica en términos de medida y ritmo, el tratamiento surrealista de las imágenes y metáforas, y la entrada en crisis de la subjetividad, que se ve enfrentada a los problemas de la sociedad moderna.

Creemos necesario abordar con mayor profundidad *Formas de sueño*, a través de una lectura y análisis exhaustivos del texto en toda su extensión, pues en él se esbozan varios elementos que serán claves en las obras posteriores, y que por temas de extensión, en este trabajo han sido ilustrados sólo superficialmente. Por ejemplo, la exploración del mundo onírico, que sigue desarrollándose en *Cantoral* y alcanza su máxima expresión en *Oniromancia*, como también la preocupación social y política, que en esta etapa es sólo perceptible sutil e indirectamente. Además, no solo en cuanto a inquietudes temáticas este poema constituye un rudimento, sino también porque se comienza a crear un imaginario poético particular, a través del que la voz de Winétt adquirirá su sello personal y característico.

BIBLIOGRAFÍA

- Falabella Luco, Soledad. “El seudónimo como estrategia. Género, poder y legitimidad en *Cantoral* de Winétt de Rokha”. En Winétt de Rokha. *El valle pierde su atmósfera*. Edición crítica de la obra poética a cargo de Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 2008: 439-360.
- Ferrada, Ricardo. “El modernismo como proceso literario”. *Literatura y Lingüística* 20. 2009: 57-71. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112009000100004
- Gelpí, Juan. “Winétt de Rokha y Alfonsina Storni: reflexión sobre el espacio textual en la poesía vanguardista femenina”. En Winétt de Rokha. *El valle pierde su atmósfera*. Edición crítica de la obra poética a cargo de Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 2008: 453- 460.
- Mateo del Pino, Ángeles. “El espejo de lo que YA NO ES... Luisa, Juana Inés, Ivette, Winétt, Federico, Marcel...”. En Winétt de Rokha. *El valle pierde su atmósfera*. Edición crítica de la obra poética a cargo de Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 2008: 461-499.
- Millán Alba, José. “Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo”. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Francisco Lafarga (ed.). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989: 29-36.
- Molina Núñez, Julio. “Juana Inés de la Cruz”. *Selva lírica: estudio sobre los poetas chilenos*. Santiago: Chile Universo, 1917: 437.
- Monteleone, Jorge. “*Cómo falsearse un alma*. La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt de Rokha”. En Winétt de Rokha. *El valle pierde su atmósfera*. Edición crítica de la obra poética a cargo de Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 2008: 501-520.
- Nómez, Naín. “Winétt de Rokha”. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo I*. Santiago: Cuarto Propio, 1996: 488-493.
- . “Introducción” y “Winétt de Rokha”. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo II*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar editores, 2008.
- Rokha, Winétt de. *El valle pierde su atmósfera*. Edición crítica de la obra poética a cargo de Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 2008.
- Utrera, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Valdés Adriana. “Para Winétt de Rokha: dos elogios de época”. En Winétt de Rokha. *El valle pierde su atmósfera*. Edición crítica de la obra poética a cargo de Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 2008: 533-542.
- Villegas, Juan. “El discurso lírico de Winétt de Rokha: la otra cara de la mujer poeta”. *Hispanamérica* 53-54. Agosto-Diciembre (1989): 75-87.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- _____. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 118-119. 1982: 351-366.
- Zaldívar, María Inés. “Winétt de Rokha y la vanguardia literaria en Chile”. *Anales de Literatura Chilena* 6. Diciembre (2005): 199-232.