

Winétt de Rokha y la deriva surrealista.  
Un recorrido desde *Formas del sueño* (1927)  
hasta *El valle pierde su atmósfera* (1949)

Winétt de Rokha and the surrealist drift.  
A journey from *Formas del sueño* (1927)  
to *El valle pierde su atmósfera* (1949)

LAURA MARÍA MARTÍNEZ-MARTÍNEZ<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Universidad Nacional Autónoma de México,  
Instituto de Investigaciones Filológicas, México.  
lauramam@ucm.es

Durante mucho tiempo la obra poética de Winétt de Rokha (1894-1951) quedó opacada tras la de su cónyuge Pablo de Rokha. Si bien gracias a los trabajos pioneros de María Inés Zaldívar (2005) y Javier Bello (2008) este olvido ha sido en parte corregido, todavía son muchas las incógnitas que la bordean. El objetivo de este artículo es defender que a la par que Winétt de Rokha desarrolló una poética vanguardista y política, protagonizó una deriva surrealista ascendente. Para ello, primero analizaré sus vínculos con el grupo surrealista chileno La Mandrágora, y después estudiaré *Formas del sueño* (1927), “Lenguaje sin palabras” de *Oniromancia* (1943) y *El valle pierde su atmósfera* (1949).

*Palabras clave:* Winétt de Rokha, poesía chilena, surrealismo, encriptamiento poético.

The poetic work of Winétt de Rokha (1894-1951) has long been overshadowed by that of her partner, Pablo de Rokha. Although the pioneering works of María Inés Zaldívar (2005) and Javier Bello (2008) have partially rectified this oversight, there is still much that remains unknown. The aim of this paper is to propose that Winétt de Rokha, at the same time as developing an avant-garde and political poetics, was the protagonist of an ascending surrealist drift. To do so, I will first analyse her connections with the Chilean surrealist group La Mandrágora, and then study *Formas del sueño* (1927), “Lenguaje sin palabras” from *Oniromancia* (1943), and *El valle pierde su atmósfera* (1949).

*Key words:* Winétt de Rokha, Chilean poetry, Surrealism, Poetic encryption.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el año 2000, Naín Nómez sintetizó la poesía de Winétt de Rokha como una “que oscila entre el optimismo casi ingenuo de sus primeros poemas, la protesta social de su segunda etapa y el surrealismo casi críptico de sus últimos textos” (124); en 2008 Jorge Monteleone escribió que “afirmar que [*Oniromancia*] es surrealista no es más que una descripción exterior” (515) y en 2010 Santiago Aránguiz Pinto mantuvo que su poética evoluciona “hacia un lenguaje experimental, inmerso en las aguas del subconsciente y del paisaje onírico transfigurado, saciado de imágenes surrealistas, propias del automatismo metafórico” (226).

Las tres miradas críticas señalan agudamente la deriva surrealista de la autora, pero al mismo tiempo apuntan uno de los numerosos vacíos en el análisis crítico de su obra. En respuesta a esta laguna, las páginas que siguen proponen una aproximación al proceso de encriptamiento de Winétt de Rokha. En primer lugar, abordaré su relación con el grupo surrealista chileno la Mandrágora y, en segundo lugar, analizaré sus obras *Formas del sueño* (1927), “Lenguaje sin palabras” de *Oniromancia* (1943) y *El valle pierde su atmósfera* (1949) para defender el carácter ascendente de las inquietudes surrealistas a lo largo de su trayectoria poética.

## 2. ¿SURREALISMO POR FUERA DE LA MANDRÁGORA?

Son muchas las objeciones que se le han hecho a la Mandrágora, tantas que hay críticos que escribieron sobre el grupo con un desinterés evidente, como si lo hicieran forzados o amenazados<sup>1</sup>. Sin embargo, más allá de las posibles discusiones sobre su carácter tardío (Vergara 1994: 223), su falta de originalidad o excesiva imitación de los surrealistas franceses (Lihn 1970), o su incapacidad de romper abiertamente con la facción estalinista del comunismo y aproximarse a León Trotski (Binns 2013); es difícil negar su importancia. Stefan Baciú los juzgó la propuesta surrealista más desarrollada de América Latina (1974: 86) y Octavio Paz los consideró el único grupo auténticamente surrealista (1990).

Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa supieron desvincularse de la corriente política-comunicativa de la poesía chilena del momento para realizar una propuesta original de surrealismo. A través del concepto de “poesía negra” se aproximaron a los planteamientos de André Breton y demás surrealistas franceses, para proponer la desobediencia de los imperativos legales y morales, la unión de sectores tradicionalmente separados como la vigilia y el sueño o la racionalidad y la locura, así como la búsqueda del inconsciente por medio de la escritura automática. Crearon una opción poética no existente

<sup>1</sup> Pienso en el artículo de José Carlos Rovira, “Mandrágora o la pereza de la vanguardia tardía”, y en aseveraciones como la siguiente: “Hasta aquí la crónica antinerudiana de una revista desconcertante y pretenciosa, de la que me voy a ocupar con el convencimiento de que también hay que hablar y escribir sobre lo que no se ama” (1999: 38).

en el panorama chileno y supieron sostenerla en el tiempo a través de un grupúsculo mayor de adeptos (Jorge Cáceres, Carlos de Rokha y Gonzalo Rojas, entre otros) y muy especialmente a través de la dirección de las revistas *Mandrágora* (1938-1941) y *Leitmotiv* (1942-1943).

Winétt de Rokha no participó en las revistas citadas y su nombre no resuena cuando los miembros, o académicos posteriores, tratan el surrealismo chileno. A pesar de que esta ausencia podría indicar la inexistencia de vínculos con la *Mandrágora* y la falta de una postura surrealista ante la vida, la situación se complejiza al recordar la difícil posición de las escritoras en el campo intelectual del siglo pasado. Si bien es cierto que Winétt de Rokha nunca formó parte del alboroto surrealista y jamás fue invitada a romper públicamente ningún discurso<sup>2</sup>, creo que es necesario señalar los vasos comunicantes del clan de Rokha con la *Mandrágora* para ofrecer mayor contexto a las derivas surrealistas de su obra poética.

Posiblemente sea su hijo Carlos de Rokha la prueba más tangible de la cercanía de Winétt de Rokha con el imaginario surrealista. No en vano Enrique Lihn lo consideró un “surrealista en estado de naturaleza”, con una personalidad siempre al “borde del abismo, del desquiciamiento” que casaba en estilo de vida con el proyecto surrealista (1964). Los poemas de Carlos de Rokha estuvieron impregnados de imágenes surrealistas y él mismo orbitó alrededor de la *Mandrágora*, hasta el punto de que los miembros del grupo lo consideraban una especie de hermano menor al que le sacaban diez años (Lihn 1964). Tras su muerte, Enrique Gómez Correa lo recordó haciendo alusión a su cercanía con el grupo y sostuvo que murió “deslumbrado por el fuego de la *Mandrágora*” (Baciú 1979: 26).

Las vinculaciones del surrealismo con el clan de Rokha pueden también leerse en su presencia en *Multitud*, revista creada en 1939 por Pablo de Rokha y en la que Winétt de Rokha fue secretaria de redacción, además de difusora y autora. No solo fueron asiduas las colaboraciones de Vicente Huidobro, considerado el poeta “precursor” del surrealismo chileno<sup>3</sup>, sino que también escribieron con relativa frecuencia los miembros fundadores de la *Mandrágora*. De hecho, se trata de una colaboración que los mandragoristas agradecieron con el pasar de los años. Arenas afirmó que Pablo de Rokha les prestó una gran hospitalidad en *Multitud* (Baciú 1979: 38), mientras que Gómez Correa fue más allá y declaró:

<sup>2</sup> Me refiero al célebre episodio del 11 de julio de 1940, en el que Braulio Arenas interrumpió el homenaje a Pablo Neruda en el salón de honor de la Universidad de Chile con motivo de su partida a México. Arenas arrebató el discurso de las manos de Neruda y, mientras lo rompía en pedazos, le reclamó explicaciones sobre el dinero recibido por la Alianza de Intelectuales en nombre de los niños españoles afectados por la guerra.

<sup>3</sup> La consideración de Vicente Huidobro como surrealista puede observarse a través de la frecuencia en la que se publicaban sus poemas en *Mandrágora*, pero también en el espacio simbólico que ocupaba. En el primer número, por ejemplo, se reseñaron cuatro libros: dos de André Breton, uno de Paul Éluard, y uno de Huidobro. En el número cuatro, la admiración huidobriana se hizo explícita, pues cuando señalaron los orígenes del surrealismo afirmaron que en Chile fue él “quien ha liberado la poesía de nuestro idioma de la bajeza, de la retórica y de la prisión, y le ha puesto en su rol de perfeccionamiento y de pureza activa” (1940: 7).

Con Pablo de Rokha también mantuvimos una gran amistad e igualmente con su esposa la poetisa Winétt de Rokha (quien cariñosamente nos llamaba “los tres mosqueteros”). Fueron frecuentes nuestras colaboraciones en la revista *Multitud* que dirigía Pablo de Rokha [...]. Creo que a pesar de su obsesión por el insulto gratuito nos respetó y hasta en cierto modo llegó a “contaminarse” con la Mandrágora (Baciú 1979: 28).

Esta relación vuelve a revelarse a la luz de la participación de los mandragoristas en *Suma y destino*, la antología póstuma de la obra de Winétt de Rokha que editó Pablo de Rokha en 1951. “Las hojas caen, Winétt ha muerto, la noche pues no ha cumplido su palabra” escribió allí Braulio Arenas. En el texto elegíaco, Arenas se lamenta de la muerte de Winétt de Rokha como si de un error se tratara y la describe como la reina de un archipiélago inmortal de luz (1951: XXXII). La cercanía con el grupo vuelve a materializarse en el texto de Teófilo Cid, donde también se dolía de lo sucedido: “me niego a creerla sumergida, para siempre, en la tierra y prefiero creer que, como Eurídice, su estado en el seno mineral será muy breve y que [...] su voz continuará cantando la perenne poesía” (1951: LXII).

En el hilo de los comentarios póstumos de *Suma y destino*, resulta particularmente interesante el texto de Carlos de Rokha, no para comprobar la cercanía evidente entre ambos poetas, sino para destacar la perspectiva desde la que alababa su poesía:

En ella la palabra no fue puro sonido, ni intrascendente ritmo, fue imagen, revelación por dentro, fue llama y onda quemante, denuncia de un mundo agónico, proclama viva, impulso del sueño hacia una tierra donde solo lo necesario palpita en estructuras de vital raigambre y eco.

Su riqueza verbal, primitiva y moderna a la vez, fue la del Continente acumulado de “El valle pierde su atmósfera”, el que encontró en su voz la palabra aún no dicha, la imagen recién forjada sobre la piedra y la raíz (1951: XLV-XLVI).

A pesar de que no menciona directamente el surrealismo, esta deriva está presente en el lenguaje que Carlos de Rokha utiliza para elogiar su poesía. No es casual que la exalte como “imagen”, “revelación por dentro” e “impulso del sueño”, al igual que no es una coincidencia que la única obra que nombre sea *El valle pierde su atmósfera*, el libro donde Winétt de Rokha explora en profundidad el encriptamiento del lenguaje y la autonomía de las imágenes.

A la vista de estas relaciones, cabe preguntarnos hasta qué punto el devenir onírico y oscuro de Winétt de Rokha comulgaba con los planteamientos surrealistas de la Mandrágora. Si bien es posible percibir líneas de concomitancia en cuanto a la libertad asociativa del lenguaje, el interés por la disolución de las fronteras del sueño y el uso del inconsciente como una fuente de expresividad ulterior, la poética de Winétt de Rokha refleja una aproximación tímida al surrealismo y no representa el abrazo frenético de los mandragoristas a la escritura automática, la exaltación de la carne y los planteamientos de

Breton. Esta diferencia de tono encuentra su mayor exponente en la radicalidad con la que los poetas de la Mandrágora defendieron la necesidad de una personalidad surrealista ligada a la poesía negra, el despliegue de una vida que admitiese la violencia física y moral, la práctica de la ilegalidad y el ejercicio de actos como el parricidio y el incesto. Para dilucidar mejor la posición de Winétt de Rokha respecto al surrealismo chileno, antes de aproximarnos a la opacidad de algunos de sus poemas, podemos acercarnos a uno de los escasos textos teóricos que se conservan de la autora: “Estética- polémica”, la carta abierta que escribió en 1946 como respuesta a *Contra los poetas* del escritor polaco Witold Gombrowicz.

“Estética-polémica” se yergue como una pieza única para los análisis críticos sobre la literatura de la chilena, porque ofrece una entrada teórica a su concepción de la escritura y por el momento de su redacción. En su correspondencia consta que en 1946 también estaba inmersa en la escritura de *El valle pierde su atmósfera*<sup>4</sup>, el libro en el que abandona la estética social de los poemas políticos de *Oniromancia* (1936-1943) y se embarca en el viraje definitivo hacia una poesía opaca. En este contexto, no parece descabellado afirmar que la respuesta a Gombrowicz no discute únicamente la existencia (o no) de la poesía pura, sino que también es consecuencia de su giro poético y posee una capa de lectura más sutil y enraizada en las inquietudes surrealistas.

Winétt de Rokha responde en el texto a los planteamientos esgrimidos por Gombrowicz y estructura su argumentación en torno a seis ideas: la responsabilidad del lenguaje en la precisión poética, la presencia del público en el momento de la escritura, la existencia de la poesía pura, la necesidad del escritor de tener un mundo y un lenguaje propio, la nómina de escritores modelo y el funcionamiento de las imágenes en el poema.

Los tres primeros puntos se inscriben en la polémica general en torno a la poesía pura y en la respuesta particular al texto de Gombrowicz, pero una vez contorneado el debate general y establecidos los puntos de acercamiento, la argumentación de la autora cambia y se particulariza para distanciarse de *Contra los poetas*. A pesar de que está de acuerdo en la necesaria vinculación social de la poesía, se niega a desprenderse de la complejidad poética y sostiene una forma más elaborada de compromiso. Winétt de Rokha afirma que es normal que los poetas recurran a un mundo propio y a un lenguaje específico, defiende que escriban para otros poetas y teoriza sobre la distancia entre el poeta y la masa:

Es lo más natural que los poetas escriban, principalmente, para los poetas. Los poetas de masas, Pablo de Rokha, Whitman, serán leídos y gustados por sus pueblos en un siglo más. La razón es sencilla. Un poeta de categoría que, durante treinta y más años trabaja su personalidad, o sea su estilo, hasta alcanzar un máximo grado de perfección, no podría ser entendido por aquellas muchedumbres que mientras él quemaba las pestañas a la luz de una linterna sorda, ellas se rascaban al sol la costra

<sup>4</sup> Desde el balneario de Río Ceballos de la provincia argentina de Córdoba en 1946, Winétt de Rokha le envió a su madre una postal en la que aseguraba haber dado término a su “obra cumbre: *El valle pierde su atmósfera*, 50 poemas vividos en los aires” (2008: 591).

de la indiferencia culpable o de estupidez congénita [...]. El arte no puede ni debe descender a las masas esto sería despreciarlas. Son las masas las que deben ascender hacia el arte [...]. Si el poeta, al escribir, pensara que lo leerán los militares y los zapateros debería remontarse a la Biblia y amarrarse una piedra al cuello y lanzarse al mar. Ud. piensa que los poetas al dirigirse a los demás parece que se dirigiesen desde arriba, esto no es efectivo, lo que pasa es que se dirigen desde otro ángulo. No hay tal abajo y arriba, hay distancia, simplemente (2005: 222-223).

A pesar de que los poetas que exalta en este punto del texto –Pablo de Rokha y Walt Whitman– corresponden al modelo poético de su etapa vanguardista política-social, resulta llamativo el elitismo que destila el artículo. Defiende las formas poéticas elaboradas, al mismo tiempo que presupone la incapacidad de entendimiento de la masa. Se trata de una argumentación que no se ajusta a los poemas políticos de *Cantoral* y *Oniromancia* y no se adecúa a los poemas sobre la guerra civil española. Si su obra poética puede considerarse consecuente a una trayectoria en la que se rebaja paulatinamente el componente vanguardista –ese tránsito de las imágenes geométricas a las populares que ha teorizado Zaldívar (2005)–, aquí se produce un viraje. Ya no es tan importante escribir con fines comunicativos, ya no se trata de hacer llegar un mensaje político al pueblo. El escritor ahora –según Winétt de Rokha– debe ser coherente con el lenguaje de su mundo propio y asumir el espacio reducido –quizá meramente poético– al que llegan sus textos.

Winétt de Rokha combina la escritura onírica con la elaboración de poemas políticos-vanguardistas a lo largo de buena parte de su trayectoria, pero llega un punto, con la escritura de *El valle pierde su atmósfera* (1949), en el que la balanza se rompe y el lenguaje se encripta. Este cambio de paradigma puede observarse en el reemplazo de los modelos poéticos. Mientras que en el poema “1936” de *Cantoral* el sujeto poético manifestaba el cambio de los escritores modelo: “Baudelaire, Poe, Byron, bien cayeron / ante las torres del índice contemporáneo: Lenin, Stalin, Gorky” (Winétt de Rokha 1936: 111), en “Estética-polémica” de 1946 ensalza a Whitman, Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Byron y Poe. En el distanciamiento de la poesía social, regresan los poetas de los que previamente se había alejado, Whitman se mantiene inalterable y aparecen los nombres de Rimbaud y Lautréamont, autores tradicionalmente asociados al surrealismo por su culto al inconsciente y erigidos como antecedentes primero por André Breton y después por la Mandrágora<sup>5</sup>.

El diálogo con el surrealismo, no obstante, se torna más evidente a la luz de las afirmaciones de Winétt de Rokha sobre el uso de la imagen. Se opone a Gombrowicz en cuanto a la necesidad de un orden en las imágenes y asevera: “Si el poema no tiene una espina dorsal donde apoyarse o, en último caso, un tema, cosa absurda en el poema moderno, cada

<sup>5</sup> Tanto Rimbaud como Lautréamont eran autores constantemente mencionados en *Mandrágora*. En el primer número se tradujo un fragmento de *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, mientras que en el segundo número Enrique Gómez Correa afirmó que era necesario “gritar con Lautréamont, aunque el cuerpo, la cabeza, los miembros se nos desgarran totalmente, de manera que solo sea posible ver en la obscuridad una lengua resplandeciente, agitándose en el hielo de la noche” (1939: 1).

imagen podría vivir por sí misma” (Winétt de Rokha 2005: 221). Ya no se trata de insistir en la novedad de las imágenes, sino en su autonomía. Es una perspectiva que la separa de la estética vanguardista anterior para aproximarla al surrealismo, pues defender que “cada imagen podría vivir por sí misma” y que no es necesario vincularla a una estructura poética mayor, es también postular un engranaje poético distinto, más críptico e inaccesible. La falta de una “espina dorsal”, además, la acerca a una definición temprana de surrealismo propuesta por Louis Aragon, que afirma que “el vicio denominado surrealismo es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente imagen” (Breton y Éluard 2015: 83). Rechazar el hilo estructural supone también potenciar el azar de las imágenes y coincidir con lo expuesto por Breton en el Manifiesto Surrealista (1924): las mejores imágenes son aquellas que contienen el “más alto grado de arbitrariedad, aquellas que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico” (2001: 58).

Como veremos en las páginas que siguen, Winétt de Rokha no plantea el rechazo a la estructura temática del poema únicamente desde la teoría, pues es precisamente esta renuncia a la espina dorsal uno de los rasgos que asciende desde *Formas del sueño* (1927) hasta *El valle pierde su atmósfera* (1949) y que resulta determinante en el enraizamiento de su deriva surrealista. Declarar que Winétt de Rokha fue una poeta surrealista por fuera de la Mandrágora es una afirmación arriesgada (y probablemente innecesaria), (1) por la pureza de los críticos en cuanto a la definición del movimiento surrealista y sus participantes<sup>6</sup> y (2) por la falta de una postura surrealista ante la vida –aspecto difícil (si no imposible) al considerar que su posición dentro del campo intelectual chileno estuvo casi siempre al remolque de las iras y venidas de Pablo de Rokha. Sin embargo, creo que para acceder a la vertiente críptica de su obra resulta indispensable situarla como una poeta que no quedó indiferente al alboroto surrealista y entró en diálogo con varios de sus planteamientos.

### 3. FORMAS DEL SUEÑO (1927) O EL COMIENZO DE LA VOZ DESHILACHADA

La crítica parece estar de acuerdo en que 1927 fue un momento fundacional en la escritura de Winétt de Rokha: es cuando abandonó el pseudónimo de Sor Juana Inés de la Cruz y dejó atrás el estilo intimista de sus primeras obras. A la luz de sus derivas

<sup>6</sup> Stefan Baciú, por ejemplo, establece una diferencia entre los poetas “surrealistas” y los poetas “surrealizantes”: mientras que hay una gran cantidad de obras surrealizantes por haber entrado en diálogo con el movimiento surrealista, son muy pocos los autores surrealistas *per se*. Para insistir en la importancia de la diferencia, recoge las palabras de André Breton sobre Pablo Neruda: “No conozco *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, pero sea como fuere, no podría juzgarla bajo sus vinculaciones y afinidades con el surrealismo, sino de una manera retrospectiva: la agitación que su autor mantuvo recientemente, provocando a los ladrones profesionales sobre las persecuciones que sufrió, sumamente exageradas para el uso de cierta propaganda, basta para descalificarlo totalmente del punto de vista surrealista” (Baciú 1974: 18-19).



surrealistas posteriores, no es descabellado afirmar que *Formas del sueño* (1927) no solo abrió la vanguardia estética-política que proliferó en *Cantoral* (1936) y *Oniromancia* (1943), sino que también constituyó el inicio de la variante onírica que se encriptó posteriormente en *El valle pierde su atmósfera* (1949).

A pesar de que el poema largo *Formas del sueño* fue publicado de forma independiente como folleto en 1927, Winétt de Rokha decidió incluirlo en *Cantoral*, nueve años después de su escritura. Esta decisión, que puede comprenderse por el carácter compilador del libro de 1936, también subraya la importancia del poema y apunta la conciencia de una línea estética distinta, tanto en extensión como en el carácter nebuloso de las imágenes. Asimismo, *Formas del sueño* destaca por ser uno de los poemas que trata el luto: el poema responde a la muerte temprana de uno de los nueve hijos de la pareja, temática que se repite en “Canción de Tomás, el ausente” y “Choncaita”<sup>7</sup> en *Cantoral*, y que también aparece en la obra de Pablo de Rokha, por ejemplo en *Escritura de Raimundo Contreras* (Bello 2008: 37).

Además de abarcar la muerte del hijo, el poema cuestiona las posibilidades del lenguaje y aborda la dificultad para expresar el dolor. Comienza con una referencia metaliteraria que superpone imágenes sonoras –“aquellos grillos húmedos”, “rechinar de maderas carcomidas”, “estrellamiento de vajillas”–, para después expresar que todos los sonidos enmudecen inexorablemente como un “faro apagado” y compararlos con su escritura (Winétt de Rokha 1936: 55). Sus palabras son tan solo un intento de comunicación fallido, una “canción de tiniebla, / red interminable y que aún no abriga / mis manos y mis años” (55). Esta reflexión escritural, que tiende un lazo común con muchos otros poemas, se quiebra al final de la tercera estrofa, cuando comienza el escenario del sueño y de la noche en el que se desarrolla el resto del poema. Es cuando las palabras parecen agotarse y se muestran incapaces de articular la tristeza por la muerte del hijo que Winétt de Rokha busca en las formas del sueño las herramientas para desentrañar la pena.

*Formas del sueño* inaugura el diálogo con la modernidad: es el momento en el que la poesía de Winétt de Rokha se asienta en la estética vanguardista a través del verso libre y la sensibilidad hacia lo urbano. El sujeto poético percibe el bullicio y lo traslada a la escritura. Cuando comienza la noche, el sujeto se encuentra en un estado inconcreto entre la vigilia y el sueño y cree avanzar por la urbe: “cruzo la ciudad sin equilibrio / y el ruido eléctrico / fatiga mi distancia” (56). No es casual que el yo aparezca caracterizado por “labios futuristas”, ni que el fin del poema coincida con el despertar urbano: “va y viene la ciudad / las vitrinas y los automóviles, más aprisa, / segundo a segundo” (63).

Sin embargo, el poema se distancia de las formas de la vanguardia política en cuanto enarbola una estructura difusa alrededor del desgarramiento por la pérdida del hijo. El sujeto trata de apresar el dolor en una estructura que se desconfigura. En los poemas de la vertiente estético-política, había sujetos líricos que paseaban por la ciudad como *flâneurs*

<sup>7</sup> El tema del luto se repitió en la obra de Winétt de Rokha en tanto también se repitió en su vida: mientras que *Formas del sueño* y “Canción de Tomás, el ausente” corresponden a la muerte de su hijo Tomás, “Choncaita” aborda la muerte también temprana de su hija Carmen.



y creaban la estructura a través de su propio recorrido. En *Formas del sueño* está presente el mismo acto de divagar, pero se trata de un divagar abstracto entre los sueños, los recuerdos y la muerte. Es un paseo onírico enmarcado en las dimensiones de la noche, que comienza “aquí, junto al lecho”, “bajo la capa oscura” (56), y finaliza en las últimas estrofas, cuando amanece “a la otra orilla del mar” (63).

De esta manera, Winétt de Rokha presenta la noche como el escenario poroso que permite la continuación psíquica del subconsciente mediante el sueño, la noche como el paréntesis del sueño que dijo Breton (2001: 28), y coincide con los postulados de la Mandrágora, para los que la noche era un motivo esencial de la poesía negra y un espacio proclive para adentrarse en lo desconocido y lo misterioso. La poeta postula el sueño de acuerdo con los planteamientos surrealistas, como “un ámbito de la materialización de la imagen”, un tiempo en el que “la visión de la realidad se abre, se amplía, rompe las fronteras de la noche, establecidas por la razón y la consciencia” (Jiménez 2013: 18), y concuerda con los postulados de Enrique Gómez Correa que, en el texto “Yo hablo desde Mandrágora”, defiende el sueño como un método para llegar más allá del pensamiento ordenado y “obtener su completa liberación” (1939: 3).

A pesar de que *Formas del sueño* representa un viaje onírico complejizado por la proliferación de imágenes opacas, el lector puede identificar los cambios de escenario (si son sueños, recuerdos o reflexiones) debido a la presencia de deícticos y sutiles marcadores de acción. Versos como “Abro la ventana hacia la noche afligida del puerto” (Winétt de Rokha 1936: 57), “Una vez bajando la montaña” (57) o “Paseo mi mano amarilla [...] por mis cabellos de vieja-niña” (59) permiten dilucidar el plano en el que se encuentran las imágenes y tejer un hilo relacional entre las mismas. Esta posibilidad resulta interesante en tanto que las inquietudes surrealistas de Winétt de Rokha ascienden en su obra conforme se deshace de estos indicativos y aumenta la autonomía de las imágenes.

El poema presenta una estructura dislocada en cuanto el propio sujeto poético está desarticulado. Jorge Monteleone (2008), al estudiar la subjetividad en la obra poética de Winétt de Rokha, llega a la conclusión de que hay una identidad que se desintegra a lo largo de *Formas del sueño*. En los siguientes versos, que toma de ejemplo Monteleone, efectivamente puede observarse un sujeto poético que sufre y cae en el papel de manera dispersa:

Mis brazos han caído muertos  
a lo largo de mi figura  
de setenta líneas dispersas,  
porque no tengo brazos como velámenes transitorios,  
ni como alas de golondrinas caminantes,  
son anclas,  
que se han ido al fondo  
del mar... (Winétt de Rokha 1936: 58).

Además, se trata de una disolución que aumenta a lo largo del poema, pues al final el sujeto desea emparentarse con la nada e ir más allá de todo:

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 (65).

A pesar de que Monteleone (2008) adjudica dicha disgregación a las dificultades de erigir una identidad poética femenina, creo que también es posible comprenderla a la luz del desarticulamiento surrealista y del gusto por lo liminar entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre lo terrenal y lo nebuloso. Se trata de una disolución que se enraíza aún más profundamente en el surrealismo al encontrar su correlato psicoanalítico en la pulsión de muerte planteada por Sigmund Freud en “Más allá del principio del placer” de 1920. Si la pulsión de vida funciona por medio de la ligación y pretende producir unidades cada vez más grandes, la de muerte persigue el objetivo contrario: “disolver los nexos”, “destruir las cosas del mundo” y “transportar lo vivo al estado inorgánico” (Freud 1964: 146).

*Formas del sueño* se distancia de la vanguardia inaugural de *Cantoral* al perseguir un objetivo distinto. No trata –al menos no únicamente– de reflejar la modernidad, ni el espíritu de lo nuevo. Al igual que sucedía en los poemas de índole intimista de su etapa prevanguardista, pretende dar forma a la dimensión interior del sujeto poético. Este objetivo, no obstante, se complejiza ante el estado difuso del sujeto y da lugar, como señala Micaela Paredes, a imágenes “al borde del caos”, que provienen de diferentes imaginarios y provocan una “atmósfera onírica, extraña y oscura”<sup>8</sup> (2020: 126).

Winétt de Rokha trata de moldear la angustia del sujeto lírico por medio de su carácter desconfigurado y del uso de imágenes arbitrarias. Como si el lenguaje correspondiese al inconsciente perturbado del sujeto poético, en el poema se superponen imágenes que resultan opacas tanto por la arbitrariedad de las relaciones que establecen, como por su autonomía. Al inicio del poema, por ejemplo, después de que haya comenzado la noche

<sup>8</sup> Paredes (2020) menciona brevemente el surrealismo en las conclusiones de su artículo, pero en términos generales explica la raigambre onírica de Winétt de Rokha por medio de la teoría de la vanguardia pesimista de Saúl Yurkievich: a través del momento en que los escritores dejan de sacralizar la modernidad para dar lugar a la vanguardia de la “belleza convulsiva, la del discurso deshilachado, de la coherencia neurótica” y proponen “el sinsentido y la nonada de la existencia incompleta” (1982: 353). A pesar de que la estética deshilachada de *Formas del sueño* encaja con lo descrito por Yurkievich, creo que las intenciones que hay detrás del poema difieren. Por debajo del caos y la desarticulación aparente, hay una lógica onírica, un intento de recurrir a la confusión entre la vigilia y el sueño, para expresar el duelo. No creo que, en este punto de su trayectoria, el lenguaje deslavado sea la conclusión a una búsqueda, sino más bien todo lo contrario: creo que el lenguaje no alcanza y el sujeto poético, en vez de rendirse, busca otros recursos expresivos.

y el sujeto se haya imaginado cruzando la ciudad, escribe: “Y como han caído del techo dos arañas besándose / han marcado en un hoyuelo de luz / una mancha sin sombra roja” (Winétt de Rokha 1936: 56). Si ya hay una opacidad en la propia construcción citada, esta aumenta al no corresponder semánticamente a las imágenes que la preceden y que la continúan. La opacidad se incrementa en el aislamiento.

El poema posee tintes surrealistas por el vaivén de las imágenes dispares y por la búsqueda de derribar las fronteras y habitar el espacio confuso entre los recuerdos, la reflexión, el sueño y la acción. Sin embargo, a pesar de la búsqueda onírica y de la estructura-vaivén que no permite esquematizarse, presenta rasgos comunes con el resto de la obra de Winétt de Rokha: la inclusión como interlocutor de Pablo de Rokha –“recuerdo que el abrazo infinito / nos hizo más prudentes y más callados / diez años vagabundos emigrantes” (60)–, y las referencias telúricas (que además coinciden con el estado más tranquilo del sujeto poético): “una vez bajando la montaña / lujosamente vestida de helechos, / olvidé el principio y el fin de mi existencia”<sup>9</sup> (57). Estos rasgos, que funcionan como pequeñas lagunas de comprensión, se van reduciendo conforme la autora se incursiona con más profundidad en la opacidad poética y renuncia a la espina dorsal del poema.

#### 4. “Lenguaje sin palabras” y la imposibilidad del decir

La alternancia de la vanguardia estético-política con la deriva surrealista vuelve a aparecer en *Oniromancia* (1943), donde confluyen poemas de raigambre social como “Frente popular en 1937” o “Los viajeros maravillosos” con poemas extensos en los que el sujeto lírico emprende un camino onírico. Esta última vertiente es anunciada por el título del poemario, que no casualmente hace referencia al proceso adivinatorio mediante la interpretación de los sueños. En “Lenguaje sin palabras” aparece un problema comunicativo similar al de *Formas del sueño*: el dolor del sujeto poético es tal que no puede hilvanar un relato completo ni trasladarse coherentemente al papel. En *Formas del sueño* la voz poética aparece fracturada por la experiencia del duelo: la ausencia hunde al sujeto en el inconsciente y desde el límite de la vigilia persigue una estructura poética que sea capaz de soportar la pena. En “Lenguaje sin palabras” no se trata del duelo por la muerte del hijo, sino de un duelo amoroso: el sujeto poético trata de asumir el engaño de su pareja y la

<sup>9</sup> El tema de la maternidad, frecuente en otros poemas de Winétt de Rokha y en la manera en la que traza los poemas políticos, prolifera en este poema que trata precisamente sobre la muerte del hijo y se entrelaza con la naturaleza: “y la tierra herida / se queja como una parturienta” (1936: 59). El desgarramiento del duelo, que ha trastocado la estructura del poema hasta volverla neurótica, aparece también en lamentos sencillos como “y siento piedad / piedad de madre / que espera envejecer sus parientes / y aún espera” (59).

pérdida del relato armónico de su historia<sup>10</sup>. “Nuestro amor venía de antes / y su tiempo debería haberse medido / después de morir” resuena hacia el final del poema (Winétt de Rokha 1943: 49)<sup>11</sup>.

A pesar de partir de experiencias vitales distintas, ambos poemas comparten la posición afligida del sujeto poético y la frustración ante los límites comunicativos de la escritura. Mientras que el título “Lenguaje sin palabras” incide en la incapacidad del lenguaje de enarbolarse el relato del trauma, el sujeto lírico establece el quiebre del proceso escritural al inicio del poema: “venía escribiendo tu nombre en hojas de amaranto” cuando “perdí la llave única / entre reliquias, espejos, palomas y corazones rotos... / y ahora, escrito está en el correr de muchas aguas” (45). El sujeto estaba escribiendo el nombre del amado cuando perdió su carácter único y el resultado de la escritura se volvió difuso. La permanencia del nombre en las hojas es sustituido por el fluir de las aguas y la disolución de lo escrito. El evento traumático rompe la fe en la capacidad comunicativa de la escritura en la primera estrofa, para después mostrar reiterativamente un yo al que el lenguaje le resulta inasible.

“(Yo quisiera llevaros<sup>12</sup> por mis palabras, / que se hacen palabras entre las palabras, / y con las cuales voy queriendo hacer este nudo / de cadenas e interrogaciones)” (46), dice después, y a la par que complejiza la escritura con el símil del nudo, el sujeto manifiesta su

<sup>10</sup> Es un poema que cuenta con un correlato claro en la biografía de Winétt de Rokha: la infidelidad de Pablo de Rokha con una amante ecuatoriana, pareja del conocido por entonces como Manuel Cazón. Así lo cuenta su hija Lukó de Rokha: “La dama en cuestión era su compañera. No estaban casados. Fue cortejada por muchos de los miembros de partido [...]. Pero cayó finalmente en los brazos de mi padre, que mantuvo con ella un *affaire* amoroso que duró hasta el momento mismo en que mi madre se enteró del asunto. Por cierto, que eso significó para mi madre y para nosotros, sus hijos, que aún éramos niños, un golpe terrible. Habíamos sido testigos de un amor increíble, total y absoluto entre nuestros padres, y de pronto ese amor se veía manchado y herido. Mamá intentó suicidarse varias veces” (2019: 387-388). Después resultó que tanto Manuel Cazón como la amante eran espías, lo que enfrentó a Pablo de Rokha a una comisión de disciplina del Partido Comunista y fue, según Lukó de Rokha, el inicio de la automarginación del patriarca del clan (2019: 389). Por su parte, Pablo de Rokha relató este episodio en sus memorias y sobre todo ahondó en su arrepentimiento: “Yo escarbo mi ser rugiente y comprendo que he errado, que me he equivocado por primera vez y que lo estoy pagando caro, muy caro, porque la ofensa inútil y estúpida, la ofensa estéril, rebotó precisamente como un aldabón de funeral en lo que me es más querido, más amado, más idolatrado” (2019: 251).

<sup>11</sup> Las comillas aparecen en el poema para simular la presencia de voces distintas, rasgo en el que me detendré hacia el final del apartado.

<sup>12</sup> En ese “llevaros” sucede algo inusual en la obra de Winétt de Rokha: el sujeto poético busca interlocutores en los lectores. Y lo vuelve a hacer unas estrofas más abajo, cuando pregunta: “¿Habéis sentido alguna vez el ruido en soledad hecho, / de unos recuerdos humanos por las galerías, / [...] / donde se incendian las pupilas más vencidas?” (Winétt de Rokha 1943: 46). La propia temática del poema le impide recurrir a su interlocutor más frecuente, Pablo de Rokha, pero el sujeto poético necesita que sus palabras, aun desarticuladas, lleguen a alguna parte.

desesperanza a través de los tiempos verbales. El uso del subjuntivo, más que ahondar en la dimensión irrealizable del deseo, marca la percepción pesimista del sujeto: va queriendo articular un discurso, pero el mismo acto de desear resulta un proceso largo y difícil de completar. Esta actitud desmoralizada deja constancia del cambio que se ha producido en la relación con la escritura con respecto a la vertiente más política: mientras que en los poemas de la Guerra civil española hay una fe certera en el poder de la escritura, ahora hay una conciencia cansada de su inutilidad.

Es una postura derrotada que no solo se percibe cuando el sujeto anuncia sus intenciones al inicio del poema, sino también en las reflexiones metaescriturales que disemina posteriormente en el texto: “El papel recoge tumultuosas visiones / que desmigajan la narración sin hilación aparente... / escudos que son letreros cavernosos / en una superficie incolora, que van agrandando, / el volumen de la desesperación” (47). La escritura no sirve para hilar su tristeza, ni para contenerla, y el poema no es más que la concatenación incoherente de “tumultuosas visiones”. Conforme el sujeto se desencanta de la potencia expresiva de la escritura, se aproxima a los rasgos surrealistas y el poema se oscurece.

No obstante, ante la frustración con el lenguaje, Winétt de Rokha despliega estrategias poéticas ya utilizadas en la etapa vanguardista de *Cantoral*. El sujeto encuentra en el campo semántico de lo telúrico resquicios expresivos para la tristeza. Recurre a la terminología arbórea para indagar en su yo dolorido, de tal forma que este se representa como “oscuras hojas de yedra” que padecen el “dolor variable de las estaciones” (45). La naturaleza encarna el sufrimiento del sujeto, y se alza, como ocurría en *Formas del sueño*, como uno de los pocos espacios poéticos donde logra transmitir su pena. También es a través de la naturaleza que alcanza a nombrar la traición del amado, que se escenifica como una “hermosa mentira” que “crece su reserva sentimental en los terrenos devastados / aventados al vendaval” (49), y que logra enunciar su posición pasiva en el dolor, pues no tiene otra opción que resignarse como “un manantial herido” (49).

Ni los árboles, ni las aves, ni los objetos cotidianos presentes en el poema sacian el ansia expresiva del sujeto. Y es precisamente del choque entre lo que se quiere decir y lo que se alcanza a decir que surge el discurso deshilachado y la búsqueda nerviosa de símbolos distintos para contener el dolor. Al igual que sucedía en *Formas del sueño*, Winétt de Rokha sitúa al sujeto poético en una dimensión onírica y se acerca tímidamente a las fórmulas surrealistas. El sujeto desea “salir del sueño” para después acariciar “la apariencia del mundo muerto y de la muerte” pero tiene que atravesar una “noche sorda”, “coagulada de nieblas” (45-47). Otra vez el sujeto se establece en el punto surrealista que colinda entre el sueño y la vigilia y se describe “sonámbula, tratando de salir a la superficie de un sueño” (49); y la noche se formula como un espacio de revelación de conocimiento similar al postulado por Braulio Arenas en “El divulgador a lámpara”, donde los poetas negros, para también adentrarse en lo desconocido, “salen a la noche del furor / al misterio opaco / salen de sus sentidos” (1939: 6). A pesar de que Winétt de Rokha presenta un viaje onírico similar al poema de 1927, desde la noche hasta el amanecer con la abertura de las ferreterías, el tránsito de un estado a otro resulta menos inteligible. Con “Lenguaje sin palabras”, da un paso más

hacia el encriptamiento surrealista. La estructura se vuelve más difusa, en tanto que el poema avanza de acuerdo a las “realidades indescriptibles” que brotan del “regazo ardiente” de la conciencia del sujeto poético (Winétt de Rokha 1943: 45). Como si al poema le hubieran extraído su columna vertebral, plantea una estructura que no logra sostenerse. Al contrario de *Formas del sueño*, que aportaba marcas de acción como asideros, “Lenguaje sin palabras” presenta la ausencia de puntos de amarre. Este cambio puede observarse a través de la heterogeneidad simbólica de las ventanas. Al principio del poema, el sujeto sitúa su discurso como un “monólogo defensivo” en el momento en el “que las ventanas no existen” (45). Más adelante, cierra la ventana para no dejar pasar polillas y después observa en ella una canción feliz. Mientras que en poemas largos de etapas anteriores las ventanas fueron una referencia espacial-simbólica de cambio de plano, “Lenguaje sin palabras” propone una ventana onírica que se resemantiza en cada mención y a la que no es posible seguir en sus variaciones.

La dificultad del lector de acompañar el viaje del sujeto desde la noche al día aumenta con la incorporación de voces distintas. La voz del sujeto se intercala con la aparición de voces entrecomilladas que alteran visiblemente al yo. Por ejemplo, después de que una voz resume la historia del engaño<sup>13</sup>, la voz poética principal se descoloca y comienza a perseguir neuróticamente la presencia de la “manchada” en el texto, “la mulata” que “camina por aquí, por ahí” y que el sujeto poético dice ver y escuchar todo el tiempo (48). A través de la concatenación de voces e imágenes aparentemente inconexas, Winétt de Rokha comienza a deshacerse de la espina dorsal del poema y a aumentar la autonomía de las imágenes.

## 5. EL LENGUAJE SIN ASIDEROS

*El valle pierde su atmósfera* supone la continuación y la cumbre de la deriva surrealista. Desde el poema-prólogo, la autora presenta un poema extenso que persigue testimoniar la geografía del continente, ser “incorruptiblemente americano”, y busca continuar la dimensión política de sus poemas anteriores, situando a Stalin “en el balcón de los mundos futuros” y como “el león familiar del presente” (Winétt de Rokha 1951: 179). A pesar de que en el paratexto la autora anuncia la voluntad integradora del sujeto lírico –“todo fundido en una aurora impresionante” (179)–, en el poema se produce un desbordamiento que excede tanto la crítica social como el testimonio de los lugares a los que se desplaza. Tal como afirma Jorge Monteleone:

Nada de esto puede explicar esa vertiginosa contigüidad huidiza, donde las palabras llaman a otras, están unas al lado de otras y parecen percibidas en simultáneo y de algún modo no hay términos comparativos que posean siquiera una relativa

<sup>13</sup> A pesar del carácter difuso del poema en general y del sujeto poético en particular, puede leerse el contexto biográfico con bastante claridad: “Había una belleza / de hogar claro, sano, florido de yuyos puros y alondras, / pero un día la manchada / se revolcó en las auras del tiempo / y asechó y escarbó / y destiló un veneno de culebra sin título / en el corazón del hombre” (Winétt de Rokha 1943: 48).

estabilidad semántica. Todo es móvil, inesperado, y en verdad, el poema cultiva la arbitrariedad y la incongruencia de las imágenes en armonías súbitas que se desvanecen, como una cadena de oleadas de sentidos momentáneos, visajes, mirajes, espejismos de significación (2008: 519).

Mientras que en *Formas del sueño* y “Lenguaje sin palabras” frecuentemente coexistían reflexiones metaescriturales sobre la imposibilidad del discurso con la búsqueda de estrategias de tinte surrealista como el sueño, el estado liminar de la vigilia o la autonomía temática de las imágenes, en *El valle pierde su atmósfera* predomina un sujeto lírico satisfecho con su lenguaje caótico. Ya no aparece un sujeto que se lamenta por la imposibilidad comunicativa de la escritura y busca herramientas poéticas para forzar el diálogo; hay más bien una renuncia a la comprensión multitudinaria de su poética y una celebración del encriptamiento. *El valle pierde su atmósfera* comienza con una reflexión escritural carente de lamento: “Un dedo cortado dividíame los pétalos-labios / catálogos de palabras surgían inarmónicos / reclutas” (Winétt de Rokha 1951: 180). El poema se compone por un sujeto tan consciente como seguro de su lenguaje deslavazado, de tal forma que en otra parte afirma sin amagos justificativos: “el yo revienta sus zafiros de abstracción en pelotón y sin aviso” (219), y con esa misma seguridad presenta el libro ante su interlocutor frecuente: “He aquí, Pablo de Rokha, el monólogo enroscado al desolado cáliz-delirante” (226).

“Palabras inarmónicas”, “en pelotón y sin aviso”, “monólogo enroscado al desolado cáliz-delirante” son las expresiones que utiliza Winétt de Rokha para referirse a su escritura. Se trata de reflexiones que apelan al desorden, pero no a la imposibilidad de la comunicación. En 1949, Winétt de Rokha ya no está en busca de un modelo escritural que permita expresar lo inexpresable, sino que ha encontrado en ese lenguaje sin asideros, en esas estructuras inarmónicas y delirantes, la forma de escritura idónea. Las reflexiones metaescriturales de las fases anteriores, al mismo tiempo que se lamentaban, se justificaban y permitían que el lector entrase en el engranaje de su escritura; ahora, las reflexiones se limitan a anunciar un lenguaje oscuro de difícil acceso. Ya no hay un sujeto poético que tantea diferentes operaciones poéticas y del que podemos seguir los pasos inconclusos, sino que predomina un sujeto que fluye a través de la desconexión del lenguaje y encadena versos tomándola de base.

A pesar de que se incluyen referencias geográficas del tránsito del sujeto poético – Antofagasta, Arica, el río Guayas, Trujillo, Teotihuacán, entre muchas otras– y marcadores temporales –la fecha de Acción de Gracias o la campaña norteamericana de 1941 para comprar bonos de guerra–, estas incursiones resultan insuficientes para anclar la experiencia del sujeto. Ni siquiera las ocasiones en las que aparece la acción del yo poético dentro del discurso enmarañado –“me invadía” (180), “dormito entre turbantes y pulseras” (184)– bastan para extraer una lógica espacial del poema. Incluso los referentes más individualizados –las menciones a personajes concretos como a la poeta salvadoreña Claudia Lars o a la pintora mexicana Angélica Arenal– aparecen inmersos en una corriente poética de asociaciones arbitrarias. Valga de ejemplo la mención final a Arenal en la sección treinta y siete:



El contacto dual de los aerolitos prófugos, (cascadas y cantigas rosas),  
 utilizando va su fiebre fértil en otras latitudes de desastre y horquilla.  
 Cae una gota de sangre con pimienta y su germen quimérico  
 sobre el cadalso lívido del periódico que gesta un ratón  
 como si dismantelara la meseta montada, uniforme,  
 y sus pedazos de andrajo en surco de asnos y camellos.  
 Poseo piel de polvera de dama-duende con camafeo que ama en danza de cierzos  
 entre la elevación híbrida donde algunas hebras rayaban el alba,  
 separadas de la membranosa manada alegórica de hoy  
 sufriente entre los azulejos confundidos del antifaz, el zócalo de un madero cruzado.  
 Otra botella por cigüeña grita realización a ansiedad pictórica;  
 la acústica del gimnasio incorpora su cilindro y su betún;  
 en el plato de greda cosmopolita del paladar queda la nada;  
 Angélica Arenal compone los repollos y las lechugas de todas las huertas del mundo  
 (217-218).

Al igual que el resto del libro, este fragmento destaca por su hermetismo: está compuesto por imágenes pertenecientes a diferentes campos semánticos, cuyas lógicas de unión (si las hay) son de muy difícil aproximación, imágenes que podrían catalogarse en la cúspide del surrealismo, al “presentar el grado más alto de arbitrariedad” y exigir “más tiempo para poder ser traducidas al lenguaje práctico, sea porque encubren una enorme dosis de contradicción aparente, sea porque uno de sus términos haya sido escamoteado curiosamente” (Breton 2001: 58). Podríamos dividir las tres primeras partes del extracto en función de la ortografía, la sintaxis y la focalización del poema: la primera centrada en el “contacto dual”, la segunda en la gota de sangre y la tercera en la posición del sujeto poético. Los últimos cuatro versos constituyen la última parte del poema, pero aumentan en dificultad (y en autonomía) al carecer de dependencia sintáctica. Cada verso figura como una imagen distinta que no parece aportar nada a la siguiente, más allá de su afán acumulativo.

“Si el poema no tiene una espina dorsal donde apoyarse, o, en último caso, un tema, cosa absurda en el poema moderno, cada imagen podría vivir por sí misma”, escribió Winétt de Rokha en la carta a Gombrowicz (2005: 221). Esa afirmación sirve para explicar la soledad enunciativa de la mención a Angélica Arenal, pues aparte de la referencia del primer verso a la “ansiedad pictórica” no hay ningún elemento que la acompañe, y lo que podría haber sido para el lector un espacio sólido al que asirse, se reconfigura en una pieza más del texto sin agarres. El poema resulta un enigma en tanto lo constituye un instinto poético que no parece seguir ningún patrón, o al menos no una lógica descifrable. Del mismo modo que postulan Klaus Meyer y Sergio Vergara sobre la poesía negra, *El valle pierde su atmósfera* parece igualmente aspirar a fundar un sistema de unión por medio del azar y del sentido oculto de las palabras (1991: 307).

Además, la arbitrariedad no solo está presente en la falta de referentes de las imágenes, sino que, como apunta Javier Bello, también aparece en la sintaxis “promiscua” que

las integran. El poema se complejiza por medio de oraciones producidas por paronomasia, a veces hasta la aliteración (“muñones de yerbas hundidas, maduras y confitura...”), la composición de supravocablos con guiones (“azul-verde”), la adjetivación con sustantivos (“atributo de la siesta pastora”), la enumeración de sustantivos (“Soneto de anchos colibríes, cadenas, tizana, sota de bastos”) e incluso la agramaticalidad por cierta ambigüedad en la concordancia (“A las romerías de aletargados cisnes, laderas exiguas / dan laguna y el reflejo de las ondas porosas, inconexas, jesuitas los despluma”), entre muchos otros (Bello 2008: 43).

Como ocurría en los poemas anteriores con las menciones a la naturaleza, en ocasiones el contenido ideológico devuelve la claridad a la voz poética. Como si los nombres de los líderes políticos evocasen la vertiente más social de su etapa vanguardista, los versos que los circundan se convierten en espacios inteligibles en medio de la opacidad del poema. Sirva de ejemplo la alusión a Roosevelt: “Un firmamento en júbilo, original, inmenso, de joyel, / pastoreaba las máquinas de acero ilustre y bayonetas / escoltando a Roosevelt, vecino paternal, unánime” (Winétt de Rokha 1951: 185).

No obstante, se trata de excepciones puntuales, pues también la vertiente ideológica se vuelve parte del fluir de la voz poética. No en vano Jorge Monteleone categorizó la crítica al capitalismo y al imperialismo del libro como “algo imprecisa” (2008: 519). A pesar de que Winétt de Rokha destacó en el prólogo-poema a *El valle pierde su atmósfera* como una obra americana y política, en la amplitud del lenguaje apelotonado puede entrecruzarse el orden de las prioridades: al contrario de lo que sucedía con los poemas políticos de su etapa vanguardista o de su obra durante la guerra civil española, la experimentación del lenguaje en 1949 sí está por encima de la causa ideológica. Todo pasa a formar parte del engranaje críptico de unión, todo se cubre del azar y del misterio surrealista; y tímidamente asoma, también en la obra de una leninista-estalinista como Winétt de Rokha, una poesía que ante todo persigue transformaciones estéticas.

## 6. CONCLUSIONES

Como señalé al inicio de este artículo, Winétt de Rokha no formó parte del grupo la Mandrágora. Sin embargo, la revisión de ambas posiciones dentro del campo intelectual permite señalar leves puntos de concomitancia: tanto Enrique Gómez Correa como Braulio Arenas y Teófilo Cid escribieron en *Multitud* y los dos últimos participaron en *Suma y destino*. Asimismo, Carlos de Rokha, el joven poeta que orbitaba alrededor del grupo de Talca, destacó la obra winettniana por medio de palabras tan iluminadoras como “revelación por dentro” o “impulso del sueño” (1951: XLV).

Estos datos, si bien no aportan certezas sólidas sobre adscripciones surrealistas, sirven para plantear los vasos comunicantes de dos mundos poéticos en diálogo y para alumbrar la senda onírica que Winétt de Rokha transita a la par de la vanguardia política. En *Formas del sueño*, recurre al inconsciente para escribir el camino inexpresable del duelo, mientras que en “Lenguaje sin palabras” la escritura choca contra sus propios límites y la

estructura del poema comienza a deslavazarse. En ambos poemas, el lenguaje empieza a deshilacharse y aparece un sujeto que se lamenta por la falta de ilación, pero que no sabe, ni puede, construir el relato de otro modo.

*El valle pierde su atmósfera* supone el fin del camino tanteado, el punto en el que las andaduras del sujeto dejan de construir lamentos metaescriturales y pasos inconclusos. El sujeto deja de lamentarse ante los límites comunicativos del lenguaje, porque a través de la arbitrariedad y la complejidad de la sintaxis renuncia a la comprensión multitudinaria y construye un lenguaje caótico que lo satisface. A pesar de que siguen haciendo falta muchas lecturas para desentrañar la opacidad del último libro de Winétt de Rokha, creo que el concebir el encriptamiento como un proceso paulatino y como parte de una poética bicéfala ilumina, aunque sea mínimamente, esas palabras que discurren “en pelotón y sin aviso”.

## OBRAS CITADAS

- Aránguiz Pinto, Santiago. 2010. “Winétt de Rokha. El valle pierde su atmósfera”. *Atenea* 502: 225-229.
- Arenas, Braulio. 1939. “El divulgador a lámpara”. *Mandrágora* 2: 6-7.
- \_\_\_\_\_. 1951. “Winétt”. *Suma y destino*. Winétt de Rokha. Santiago: Multitud, XXXII.
- Baciú, Stefan (ed.). 1974. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Surrealismo latinoamericano, preguntas y respuestas*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Bello, Javier. 2008. “Prólogo”. *El valle pierde su atmósfera*. Winétt de Rokha. Ed. Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 17-48.
- Binns, Niall. 2013. “Trotski, la guerra civil española y el instinto de conservación del surrealismo en Chile”. *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Abada Editores, 215-233.
- Breton, André. 2001. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.
- Breton, André y Paul Éluard. 2015. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela.
- Cid, Teófilo. 1951. “En aquel momento tú eras endeble y apasionada...”. *Suma y destino*. Winétt de Rokha. Santiago: Multitud, LXII-LXIII.
- Freud, Sigmund. 1964. *Obras completas. Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939)*. Ed James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gómez Correa, Enrique. 1939. “Yo hablo desde Mandrágora”. *Mandrágora* 2:1.
- Jiménez, José. 2013. “Vivir es soñar. El surrealismo y el sueño”. *El sueño y el surrealismo*. Ed. Ana Moreno y Leticia de Cos. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza, 6-24.
- Lihn, Enrique. 1970. “El surrealismo en Chile”. *Nueva Atenea* 423: 91-96.
- \_\_\_\_\_. 1964. “Carlos de Rokha”. *Memorial y llaves*. Santiago: Municipalidad de Santiago, s.p.

- Nómez, Naín. 2000. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo II. Poesía de las vanguardias [1]: Las transformaciones de la modernidad (1916-1932)*. Santiago: LOM.
- Meyer, Klaus y Sergio Vergara. 1991. "La revista *Mandrágora*: vanguardia y contexto chileno en 1938". *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano: Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989*. Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 301-320.
- Monteleone, Jorge. 2008. "Cómo falsearse un alma. La construcción del sujeto imaginario en Winétt de Rokha". *El valle pierde su atmósfera*. Winétt de Rokha. Ed. Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio, 501-520.
- Paredes, Micaela. 2020. "Juana Inés de la Cruz, Winétt de Rokha: del modernismo a la vanguardia". *Anales de Literatura Chilena* 34: 111-130.
- Paz, Octavio. (1974) 1990. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- De Rokha, Carlos. 1951. "Winétt de Rokha trabajó un lenguaje poético...". *Suma y destino*. Winétt de Rokha. Santiago: Multitud, XLIV-XLVI.
- De Rokha, Lukó. 2019. "Retrato de mi padre". *El amigo piedra. Autobiografía*. Pablo de Rokha. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 359-493.
- De Rokha, Pablo. 2019. *El amigo piedra. Autobiografía*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile.
- De Rokha, Winétt. 1936. *Cantoral*. Santiago: Antares.
- \_\_\_\_\_. 1943. *Oniromancia*. Santiago: Multitud.
- \_\_\_\_\_. 1951. *Suma y destino*. Santiago: Multitud.
- \_\_\_\_\_. 2008. *El valle pierde su atmósfera. Edición crítica de la obra poética*. Ed. Javier Bello. Santiago: Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_. 2005. "Estética y polémica". Transcrito en "Winétt de Rokha y la vanguardia literaria en Chile". María Inés Zaldívar. *Anales de Literatura Chilena* 6: 221-224.
- Rovira, José Carlos. 1999. "Mandrágora o la pereza de la vanguardia tardía". *Revisión de las vanguardias: actas del seminario 29 al 31 de octubre de 1997*. Ed. Trinidad Barrera. Roma: Bulzoni, 37-50.
- Vergara, Sergio. 1994. *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Concepción: Universidad de Concepción.
- Yurkievich, Saúl. 1982. "Los avatares de la vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119: 351-366.
- Zaldívar, María Inés. 2005. "Winétt de Rokha y la vanguardia literaria en Chile". *Anales de Literatura Chilena* 6: 199-232.

