



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA CHILENA
E HISPANOAMERICANA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA EN LITERATURA
CHILENA E HISPANOAMERICANA

SUBJETIVIDAD FEMENINA Y EXPERIENCIA MODERNA
EN LA ESCRITURA DE ALFONSINA STORNI

Alicia N. Salomone

Director de la tesis: Prof. Grínor Rojo de la Rosa

Santiago de Chile, marzo de 2005

Con gratitud infinita, para Mario y Alicia,
in memoriam

“La que fue apartada del arado y de los habituales paisajes
grises, y lanzada a este torbellino atestado de luces
monstruosas, incesante estrépido y gente que corre,
no puede menos que pensar...”

Anton Chevoj¹

¹ Anton Chejov, “Tristeza”, en Loreto Fontaine (editora), *Cuento contigo. Cuentos, relatos y poemas*, Centro de Estudios Públicos, Santiago de Chile, 2004, p. 37.

INDICE

Introducción

PRIMERA PARTE

Capítulo único. Campo intelectual y recepción crítica

1. Modernidad literaria y escritura de mujeres: Alfonsina Storni
2. Modernización social y modernidad cultural: la Argentina, 1900-1940
3. Alfonsina Storni: trayectoria de una iniciación intelectual
4. La recepción contemporánea de la escritura de Alfonsina: 1916-1940
5. La crítica de los años cincuenta y sesenta: el enfoque estilístico y fenomenológico
6. La crítica actual: crítica feminista y modernidad cultural

SEGUNDA PARTE

Capítulo I. Aproximaciones teórico-críticas

1. Vías de acceso a la escritura de Alfonsina Storni
2. Ironía y analogía en la literatura moderna
3. Sujeto femenino[a] y experiencia moderna
4. Subjetividades y discursos *femeninos/feministas*
5. Analogía/ironía y escritura de mujeres

Capítulo II. Subjetividad femenina y escritura poética

1. Etapas y modalidades de una trayectoria de escritura
2. Analogía e ironía en la poesía de Alfonsina Storni
3. El peso de la tradición y la pulsión de lo nuevo: los poemarios iniciales
4. Tensiones y quiebres de un momento transicional: *Ocre*
5. Experimentando con nuevas formas de representación: *Poemas de amor*
6. Sujetos *otras* / nuevas escrituras: *Mundo de siete pozos*, *Mascarilla* y *trébol*

Capítulo III. Identidades sexogenéricas y cultura de masas

1. Atracción y conflicto frente a la cultura de masas.
2. Escritura periodística y códigos sexogenéricos
3. Sociedad de masas / cultura de masas: Buenos Aires, 1920-1940
4. Con y contra la cultura de masas: estrategias de un discurso crítico

5. Femenidad, masculinidad e industria cultural

Capítulo IV. Experiencia femenina y modernidad urbana

1. Deseos y dudas frente a la modernidad
2. La modernidad como experiencia vivida
3. Del *flâneur* a la *flâneuse*: paseantes en la “gran ciudad”
4. Mujeres urbanas en las crónicas
 - 4.1. El universo del trabajo femenino
 - 4.2. Tránsitos entre lo privado y lo público
 - 4.3. El espacio de la política: luchas en el campo del feminismo
5. El yo lírico y la ciudad: cartografías poéticas de Buenos Aires

Conclusiones

Bibliografía general

PRIMERA PARTE

Capítulo único.

Campo intelectual y recepción crítica

1. Modernidad literaria y escritura de mujeres: Alfonsina Storni

En esta primera parte de la tesis se hará una revisión de la sujeto intelectual de que trata este estudio, Alfonsina Storni, situándola en conjunto con su producción escrituraria dentro de las coordenadas históricas, culturales y literarias del período 1900-1940 en América Latina. El comienzo está centrado en el proceso de modernización socioeconómica y política que se despliega en la Argentina entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Asimismo, se explican aquí los ejes de una modernidad cultural definida a partir de la conformación de un campo intelectual que se autonomiza progresivamente de otras esferas de acción social, en particular de la política, generando un espacio en el que los escritores y diversos agentes que actúan en él (críticos, académicos, editores de revistas y publicaciones, etc.) comienzan a especializar y profesionalizar su actividad; lo que a su vez otorga a esta esfera una densidad inédita hasta entonces. Esta modernidad emergente, no obstante, también se asienta en la creación de una serie de empresas culturales (editoriales, periódicos, radios, cines, bibliotecas populares, etc.)

dirigidas a una población numerosa de reciente urbanización y alfabetización, que van dando forma a una industria cultural y a una cultura de masas en la Argentina, sustentadas ambas en la constitución de un público que se amplía y diversifica rápidamente.

Lo que sigue a esta primera parte está dedicado a la figura de Alfonsina Storni, a su trayectoria dentro del campo intelectual argentino y a la recepción de que es objeto su escritura, desde los inicios de su carrera literaria hasta el día de hoy. En este marco se hace una evaluación del discurso crítico, organizándolo en torno a tres momentos que me parecen centrales en esta trayectoria: la crítica contemporánea a la autora (1916-1940), que hace eje en la relación escritura/biografía y en la inclusión de Storni dentro de la llamada “literatura femenina” de la época; la de los años cincuenta y sesenta, que se acercan a la escritura de Storni con enfoques estilísticos y fenomenológicos; y la crítica actual, que se inicia en la década del ochenta, y que en buena medida está informada por los enfoques críticos feministas y los debates sobre la modernidad cultural latinoamericana.

2. Modernización social y modernidad cultural: la Argentina, 1900-1940.

Alfonsina Storni (1892-1938), poeta, prosista, dramaturga, nacida en Suiza pero radicada desde su infancia en la Argentina, desarrolla su producción intelectual en las cuatro primeras décadas del siglo XX, un período clave para la emergencia de un campo intelectual moderno, entendiendo por ello un espacio social relativamente autónomo o, lo que es lo mismo, un espacio en que las funciones en el plano de la producción simbólica poseen autonomía real, aunque relativa, frente a las que corresponden al campo del poder social y político². Este proceso, que da lugar al nacimiento de una modernidad cultural y que se irá afirmando con el correr de las décadas, tiene como condición de posibilidad una transformación mayor: la modernización socioeconómica y política que el Estado argentino impulsa a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Hitos en esta empresa son la definitiva unificación territorial, tras siete décadas de enfrentamientos interregionales y de la conquista de espacios que quedaban en poder de las poblaciones indígenas; la

² Sigo aquí las proposiciones de Pierre Bourdieu, quien define al *campo intelectual* como un espacio social relativamente autónomo donde tiene lugar la producción de bienes simbólicos de una sociedad, el que mantiene una autonomía real pero relativa frente al “campo del poder” en el que está inserto. El campo funciona como un sistema de relaciones que incluye obras, instituciones y agentes, y su dinámica corresponde a la competencia entre distintos grupos que pugnan por obtener legitimidad para sus producciones. Los escritores (o grupos de escritores) compiten por lograr ciertas posiciones dentro del campo, sea como intelectuales oficiales, marginales o emergentes. A su vez, ellos despliegan determinadas *trayectorias*, asumiendo sucesivamente ciertas *tomas de posición* que dependen del lugar que cada uno ocupa en la estructura del campo (es decir, en la distribución del capital simbólico); posiciones que, por mediación de las disposiciones constitutivas de sus *habitus*, los impulsan a conservar o subvertir la estructura de aquél. Cfr.: Pierre Bourdieu, “Para una ciencia de las obras”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 63-64 y 71.

organización y puesta en funcionamiento de un aparato burocrático estatal; la creciente secularización de la sociedad; el desarrollo de una economía primaria agroexportadora impulsada con el aporte de capital extranjero; la inmigración masiva de fuerza de trabajo proveniente de los países del sur europeo; la urbanización de Buenos Aires, Rosario y las principales capitales de provincia; así como la difusión de un conjunto de imágenes simbólicas que apuntan a configurar un imaginario común en torno a la nacionalidad. El proceso de consolidación del Estado nacional argentino es liderado y controlado por la élite de manera exclusiva, configurando la forma de un régimen político oligárquico. No obstante, este esquema comienza a transformarse a partir de las reformas políticas democratizadoras de 1912³, las que se afirman con la elección de Hipólito Yrigoyen como presidente en 1916, fracturando el monopolio que sobre el Estado detentaba hasta entonces la poderosa élite nacional.

Los cambios modernizadores también alcanzan a los sectores intelectuales, los que desde finales del siglo XIX empiezan a alterar su composición social con la incorporación de miembros de las clases medias, entre los que se cuentan en Argentina muchos hijos de

³ La Ley Sáenz Peña de 1912 introdujo una reforma radical en el sistema político argentino al establecer como obligatorio el sufragio universal masculino para mayores de dieciocho años y la inscripción electoral basada en las listas de reclutamiento militar. Asimismo, posibilitó la participación de minorías a partir del sistema de “lista incompleta”, al otorgar en cada jurisdicción un tercio de

inmigrantes o incluso inmigrantes ellos mismos, como es el caso de Alfonsina Storni o José Ingenieros. Este fenómeno mesocrático, que con grados distintos de profundidad se produce en casi todos los países de América Latina, permite que otros elencos letrados accedan al mundo intelectual a través de las nuevas oportunidades que se ofrecen a través de la enseñanza, la burocracia estatal (en la administración como en la diplomacia) y el periodismo comercial. Ángel Rama ha destacado especialmente el papel que jugó la prensa en estas transformaciones pues, al ofrecer a los escritores un campo laboral relativamente independiente del Estado, permitió que sectores no privilegiados pudiesen obtener una retribución por su trabajo intelectual, generando las condiciones para el desarrollo de un pensamiento opositor. De este modo, los escritores empiezan a instalar voces alternativas al orden dominante y a configurar las bases de un proyecto democratizador para América Latina que, desde la hipótesis de Rama, tiene como pilares básicos a la educación popular y al nacionalismo. Ninguna de estas demandas, dice este autor, pretende cancelar el proceso de modernización que se había iniciado en el último cuarto del siglo XIX, pero sí buscan ampliar la base social de sus beneficiarios. Y es precisamente a nombre de los

escaños a la segunda lista más votada. Cfr. David Rock, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española a Raúl Alfonsín*, Buenos Aires, Alianza, 1994, 4ª edición, p. 248.

grupos sociales excluidos (v.g.: trabajadores, indígenas, mujeres) que muchos escritores empiezan a hablar, delineando una propuesta sociocultural que difiere de la concepción elitista que había primado hasta entonces entre los sectores ilustrados.⁴

En este proceso, la propia figura del intelectual cambia de fisonomía, dando lugar a una transición progresiva entre el “escritor caballero”, ese personaje característico del siglo XIX que repartía su tiempo entre la literatura y la política, y los nuevos escritores que, aunque no están totalmente distanciados de la política, comienzan a actuar en un campo que evidencia claras tendencias hacia la especialización y profesionalización de la actividad letrada. Refiriéndose a la Argentina, David Viñas dice que en el campo letrado los cambios generacionales se sobreimprimen a los desplazamientos de clase: mientras los escritores de la Generación del 80 van desapareciendo (Miguel Cané muere en 1905 y Eduardo Wilde y Lucio Mansilla en 1913), una nueva cohorte socialmente más heterogénea, con apellidos desvinculados de la oligarquía, ocupa los puestos vacantes: en 1907, Roberto Giusti y Alfredo Bianchi fundan la revista literaria *Nosotros*; Ricardo Molinari, Ricardo Levene y Emilio Ravignani en 1905 definen la nueva Escuela Histórica; y, por su parte, el anarquista Alberto Ghirardo protesta en el primer *Martín*

⁴ Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover (NH), Ediciones del Norte, 1984, p. 140.

Fierro de 1904.⁵ Fuera de su común origen en los sectores medios, todos estos escritores también comparten la militancia o, al menos, la vinculación con los partidos políticos mesocráticos y populares de reciente formación, como el Partido Radical (1891) liderado por Hipólito Yrigoyen⁶, el Socialista (1894) fundado por Juan B. Justo y los diversos grupos anarquistas, los que se ampliaban su base de representación en el contexto de la democratización progresiva del sistema político.⁷

Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano⁸, en su estudio sobre el campo intelectual en la época del Centenario, enuncian una serie de rasgos que son propios del ambiente literario de estas décadas. Así, destacan la aparición de nuevas formas de sociabilidad entre los

⁵ David Viñas, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, p. 11.

⁶ El Partido Radical se organiza en 1891 para luchar contra el “régimen” o dominio de la oligarquía y en él confluyeron capas medias y sectores reformistas de la élite. Carecía de un programa claro y más que como partido se definió como un movimiento ciudadano que buscaba la democratización y la solidaridad social. Hasta 1905 despliega una estrategia de rebelión activa pero, ante su fracaso, se vuelca a lograr apoyo popular a través de la organización de clubes políticos (“comités”). Después de las reformas de 1912 los radicales comienzan a tener el control político de varias provincias y aumentan su representación en el Congreso. Finalmente, en 1916, por estrecho margen, Yrigoyen es elegido presidente de la república. Cfr. Rock, *Argentina 1516-1987...*, pp. 243 y ss.

⁷ El Partido Socialista sostuvo un programa de reivindicaciones sociales para los trabajadores y de reforma democrática del Estado. Sin desdeñar las luchas sindicales, tendieron a privilegiar la acción política con el objetivo de democratizar y modernizar la sociedad argentina. Los grupos anarquistas, por su parte, se dividieron entre anti-organizadores, opuestos a consolidar formas organizativas de acción, defendiendo el terrorismo o “propaganda por el hecho” en actos que tienen su momento culminante hacia 1910, y organizadores, cuyo avance se afirmó con la aparición del periódico *La protesta humana* en 1907, que en 1913 se transformó en el diario *La Protesta*, constituyéndose en el principal medio de difusión del anarquismo en el país. Cfr. Edgardo J. Bilsky, *Esbozo de historia del movimiento obrero argentino: desde sus orígenes hasta el advenimiento del peronismo*, Buenos Aires, Fundación Simón Rodríguez – Biblos. s/f.

escritores, expresadas en la camaradería de un colectivo que frecuenta lugares públicos antes que casas de familia o instituciones tradicionales (si bien las relaciones con los círculos de poder no se desechan totalmente en un espacio que aún mantiene características del mecenazgo tradicional); la bohemia como afirmación de una forma de vida legítima para el artista que se aparta de las normas de la “buena sociedad”; las tertulias en los cafés literarios y en las redacciones de los diarios. Rasgos que, en definitiva, dan cuenta de la constitución de un nuevo sujeto intelectual, que afirma su identidad en la práctica de la literatura aunque esta actividad no siempre pueda brindarle medios de subsistencia suficientes. Según Sarlo y Altamirano, la delimitación creciente de una función social particular genera en los escritores una cierta “conciencia del oficio” pero, al mismo tiempo, los tensiona frente a un medio social al que perciben adverso para la tarea (o misión) que deben practicar. Ello suele provocar frecuentes conflictos entre el escritor y su sociedad, los que se derivan de la precariedad laboral que ellos experimentan, de la falta de reconocimiento social para su actividad y de su actitud ambivalente frente a un público filisteo al que los autores generalmente no reconocen como un igual.

⁸ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997,

El poeta y crítico Fermín Estrella Gutiérrez describe retrospectivamente esa transición entre el escritor decimonónico y el moderno, desde la perspectiva de un sujeto que adquiere conciencia de su nueva y difícil posición:

“Antes de ahora, ser escritor era un lujo ocioso al lado de otras preocupaciones consideradas como más serias. Presidentes de la República, militares, oradores forenses, *clubmen*, encontraban tiempo, al margen de su intensa vida social, para escribir a vuela pluma poesías, novelas, crónicas de viaje, artículos de crítica, ensayos. El ser escritor no constituía el destino central de sus vidas. [...] Si el destino del hombre de letras ha sido siempre doloroso en todas partes, en nuestro país lo ha sido y lo es doblemente. El escritor trabaja aquí a menudo en medio del silencio, de la incomprensión, de la indiferencia de cuantos le rodean”⁹.

El testimonio de Estrella Gutiérrez, por otra parte, permite observar lo que Altamirano y Sarlo denominan las “ideologías de artista”¹⁰, es decir, ciertas expresiones discursivas de la postura que asume el sujeto-escritor frente a su proyecto creativo. A diferencia del intelectual tradicional, los escritores modernos ya no conciben su actividad como algo accesorio frente a la tarea principal y extraliteraria de construir el Estado y la nación, sino como una vocación que los compromete existencialmente en tanto sujetos: esa tarea que Estrella Gutiérrez, confrontando las imágenes del

pp. 161 y ss.

intelectual moderno y del decimonónico, define como el “destino central de sus vidas”.

En las primeras décadas del siglo XX, por otra parte, el campo intelectual argentino conforma una serie de espacios institucionales de difusión y consagración de la producción intelectual que eran inéditos hasta entonces. En esos años Buenos Aires fue escenario de una auténtica eclosión del periodismo literario, y dentro de este fenómeno es relevante la aparición de la revista *Nosotros*¹¹, creada por dos estudiantes de la recientemente inaugurada Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: Alfredo Bianchi y Roberto Giusti¹². Esta revista, que inicia sus ediciones en 1908, rápidamente se convierte en la expresión de los escritores de la nueva generación y, a poco de andar, se transforma en el lugar de convergencia de buena parte del ambiente literario hasta la aparición de los grupos de

⁹ Fermín Estrella Gutiérrez, *Panorama sintético de la literatura argentina*, Santiago de Chile, Ercilla, 1938, pp. 9 y ss.

¹⁰ Altamirano y Sarlo, “La Argentina del Centenario...” , p. 167.

¹¹ *Nosotros* se publica en dos épocas: entre 1908 y 1934, y entre 1936 y 1943. Para una historia de la revista y de las múltiples publicaciones que aparecen desde finales del siglo XIX, cfr.: Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando Pedro Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962. También: Nicolás Shumway, “*Nosotros* y el ‘nosotros’ de *Nosotros*”, en Saúl Sosnowski (editor), *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 165-179.

¹² Roberto F. Giusti (1887-1978), quien a lo largo de su dilatada carrera se desempeña como crítico, ensayista y periodista, es oriundo de Lucca (Italia) y en 1912 se doctora en letras por la Universidad de Buenos Aires. Se inició como crítico teatral colaborando en varias publicaciones: *El Tiempo*, *P.B.T.*, *El País*, *La Nación*, *La Prensa*, *Cursos y Conferencias*, etc. y en 1907 es cofundador de *Nosotros*. Fue concejal y diputado por el Partido Socialista. Participó en la fundación de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), a la que presidió dos veces, y también fue miembro de número de la Academia Argentina de Letras. Su trayectoria expresa con claridad su rol como una figura clave en la

vanguardia. La creación de la Facultad de Filosofía y Letras, por su parte, contribuye con un espacio que será importante para facilitar la circulación de libros y publicaciones, y que permitirá establecer vínculos entre los escritores consagrados y los más jóvenes, ofreciendo además un nuevo campo laboral para quienes buscan hacer de las letras una profesión permanente.

La profesionalización de la actividad literaria está en estrecha relación con la progresiva especialización de la crítica y en este marco la revista *Nosotros* también juega un papel destacado, abriendo sus páginas a la publicación de comentarios y estudios sobre la producción literaria nacional e internacional. La revista pone especial énfasis en la reseña de autores locales, sean éstos los consagrados - como Roberto Payró, Carlos Octavio Bunge, Evaristo Carriego, Almafuerte, Leopoldo Lugones, José Ingenieros - o los emergentes como Alberto Gerchunoff, Jorge Luis Borges o la propia Alfonsina Storni. Pero también están presentes en sus páginas los autores hispanoamericanos, entre los que sobresalen Rubén Darío, Amado Nervo, José Enrique Rodó, Alfonso Reyes, Rufino Blanco Fombona, Germán Arciniegas, Gabriela Mistral, Armando Donoso, entre muchos otros. Roberto Giusti, en particular, es quien aborda la crítica en la

constitución y consolidación de un campo intelectual autónomo en la Argentina de la primera mitad del siglo XX.

sección “Letras argentinas”, buscando crear las condiciones para la aparición de un discurso profesional sobre la literatura. Su perspectiva teórica se sustenta en las visiones críticas que hegemonizaban entonces la recién constituida academia argentina: la crítica determinista de Hipólito Taine, el método biografista de Charles Sainte-Beuve y el hegelianismo de Francesco De Santis; corrientes que proponían establecer valoraciones de las obras literarias desde una perspectiva inmanente, pero sin excluir del todo el diálogo entre la literatura local y la extranjera o el estudio de los contextos a que remitían las obras. Respecto de su perfil crítico, dice Adolfo Prieto:

“Giusti se manifestó ajeno a los procedimientos excluyentes de cualquier escuela o metodología crítica [...] Sin apoyos doctrinarios rígidos, la actividad del crítico se sostiene entonces en la seguridad del gusto y en una infatigable atención al trasfondo social y a los supuestos morales en los que se inserta la obra literaria”.¹³

Si con *Nosotros* se desarrolla una crítica cercana a la producción contemporánea - de “crítica militante” la califica Graciela Perosio, por arriesgar juicios críticos sobre libros recién impresos y autores en

¹³ Adolfo Prieto, “Diccionario básico de la literatura argentina”, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. Fragmento citado en: Noemí Ulla (editora), *La revista Nosotros*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 10. Prieto es también quien obtiene los datos sobre las fuentes teóricas de Giusti, a través de una encuesta sobre crítica literaria argentina publicada en 1963. Al respecto, cfr.: Daniel Link, “Historia de una pasión argentina. La crítica literaria 1955-1966”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nro. 527, 1994, Madrid, pp. 7-33.

plena producción¹⁴ g-, desde la cátedra de literatura argentina que crea Ricardo Rojas en la Facultad de Filosofía en 1913 se despliega una crítica histórica, revisionista y filosófica orientada hacia el diseño de un canon literario nacional y, por tanto, menos interesada en el estudio de los escritores del momento. La tarea de Rojas culmina en su monumental obra en cuatro tomos: *Literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata (1917-1922)*¹⁵, en la que intenta una ordenación, clasificación y crítica de los documentos literarios del pasado argentino. Por otra parte, su proyecto se complementa en 1922 con la creación del Instituto de Filología, que dirige por cinco años Américo Castro, y desde el cual se estimulará el desarrollo de una crítica filológica. Esta corriente, sin embargo, nunca logra arraigar entre los literatos argentinos, dadas las desconfianzas que despierta este enfoque en un ambiente reactivo al hispanismo, y es desplazada poco después por la corriente estilística, que incorpora Amado Alonso durante su permanencia al frente del Instituto entre 1927 y 1946.¹⁶ Junto a las tendencias reseñadas se perfila también una crítica pública, que se pone de

¹⁴ Al respecto, cfr.: Graciela Perosio, “Prólogo”, en R. F. Giusti, R. A. Arrieta y otros. *La profesionalización de la crítica literaria. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p. II.

¹⁵ La primera edición, publicada por la Facultad de Filosofía y Letras, tiene ese título; sólo en la tercera edición, publicada por Losada en 1948, lleva el definitivo: *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Los cuatro volúmenes que la componen están dedicados a: “Los gauchescos”, “Los coloniales”, “Los proscriptos” y “Los modernos”.

manifiesto en los artículos que aparecen en los suplementos literarios de los diarios *La Nación* y *La Prensa*, entre otros, y que eventualmente sirven de base para el desarrollo de estudios de mayor alcance, como sucede con la producción del crítico Rafael Alberto Arrieta.¹⁷

En el contexto de la configuración de un campo cultural moderno hay que destacar, por otra parte, la ampliación del lectorado que tiene lugar en estas primeras décadas del siglo XX y que tiene relación con ciertas tendencias de más largo alcance, como el desarrollo urbano que posibilita el acceso a los servicios culturales que ofrece la ciudad modernizada, y el crecimiento y mejora en la calidad de vida de los estratos medios y populares, consumidores potenciales de una industria cultural. Con respecto a lo primero, hay que remontarse a la ley de educación común 1420, de 1884, que fue clave en el diseño de una política estatal que contemplaba la integración masiva de trabajadores extranjeros a una sociedad que arrastraba un historial de conflictos internos, tanto en términos políticos, como étnicos y de clase social. En este marco, la élite argentina consideró que la educación era un vector decisivo en la tarea de homogeneizar y disciplinar a esos conglomerados humanos heterogéneos, enseñándoles la lengua castellana y entregándoles una

¹⁶ Link, “Historia de una pasión argentina...”, p. 13.

¹⁷ Perosio, *La profesionalización...*, p. II y ss.

particular visión de la historia nacional que posibilitara su integración más o menos armónica al nuevo país. El despliegue de este proyecto de educación pública, medio siglo después de iniciado, evidenció logros innegables y duraderos que excedían los objetivos políticos particulares que habían motivado su puesta en marcha, y que se expresaron en niveles de alfabetización que alcanzaron cifras impactantes, especialmente en las grandes ciudades. Según datos publicados por Alejandro Bunge en 1940, el porcentaje total de población analfabeta en la Argentina había caído del 78.2% en 1869, al 12% en 1938, mientras que en el mismo período la capital podía exhibir cifras que iban del 47.8% a sólo el 6.6% en el mismo período.¹⁸

Otro aspecto vinculado con la expansión de los públicos es el gran crecimiento demográfico y también de la urbanización del país. Si en 1920 la población total de la Argentina llegaba a los ocho millones y medio de personas, los habitantes de Buenos Aires ya sobrepasaban el millón seiscientos mil, rozando los dos millones trescientos mil en 1930.¹⁹ Como dice Graciela Queirolo, la ciudad de Buenos Aires, que se transformó en una ciudad burguesa donde la

¹⁸ Alejandro E. Bunge, *Una nueva Argentina*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984, p. 446. (La primera edición es de 1940).

¹⁹ Las cifras están tomadas de B. R. Mitchell, *International Historical Statistics. The Americas and Australasia*, McMillian Reference Book, Hong Kong, 1983. Y de: José Luis Romero, "La ciudad

aventura del ascenso social era posible y deseada por nativos y extranjeros, fue el espejo donde mejor se reflejó la modernización.²⁰ El riesgo de la inestabilidad económica y la precariedad social, sin embargo, nunca estuvo ausente, lo que no puede extrañar en un país dependiente como la Argentina, que no había creado todavía un sistema de previsión social de amplio alcance, como el que se construiría desde mediados de la década de 1940. En términos del desarrollo urbano, el núcleo céntrico de la ciudad (especialmente el sector aburguesado que se construía hacia el norte) se transformó bajo el influjo de los estilos arquitectónicos europeos, mientras que los barrios de clase media y popular se expandieron desordenadamente hacia el sur y el oeste, a la par que se extendían las redes de servicios básicos y de transporte público de pasajeros.

La ciudad de Buenos Aires en estas décadas se conformó como un escenario propicio para el despliegue de nuevas empresas y, entre ellas, también surgieron una serie de iniciativas en el plano cultural. Así, hay que considerar la aparición de un periodismo comercial que orientado a un público masivo, la creación de editoriales que publicaban libros baratos, de la radiofonía, de la producción

burguesa”, en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (editores), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*. Volumen II, Buenos Aires, Abril, 1983.

²⁰ Graciela Queirolo, “Imágenes del trabajo femenino en Buenos Aires (1910-1930): *La novela semanal*, Roberto Arlt y Alfonsina Storni”, en Alicia Salomone *et al.*, *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004, p. 203.

discográfica, de un circuito de exhibición cinematográfica, de bibliotecas populares y sociedades barriales, etc. Específicamente en lo que se refiere a la actividad del campo editorial, Luis Alberto Romero ha sacado a luz toda una literatura orientada hacia los sectores de clase media y popular alfabetizada, que se produjo entre 1915 y 1930, y puso en circulación en el espacio de lo masivo una serie de textos y géneros que hasta entonces habían quedado circunscriptos al ámbito de las capas ilustradas.²¹

Claridad, Sopena, Tor, Mucci, entre otras, son las casas editoras que llevan adelante esta verdadera “empresa cultural”, como la califica Romero, posibilitando la extensión cuantitativa y cualitativa del público lector mediante una oferta variada de publicaciones a bajo costo que, en muchos casos, alcanzaban las decenas de miles de ejemplares. “Las Grandes Obras” y “Los Intelectuales”, colecciones económicas de Claridad aparecidas en 1922, combinaban la novela europea decimonónica de contenido social y humanista (Víctor Hugo, Émile Zola, León Tolstoi) con el ensayo político y filosófico, especialmente anarquista (Kropotkin, Max Nordau, Alberto Ghirardo). Sopena y Tor también difundían obras de literatura europea (León Tolstoi, Oscar Wilde, Anatole France, Vicente Blasco Ibáñez) y ciertos

²¹ Luis Alberto Romero, “Una empresa cultural: los libros baratos”, en Leandro H. Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos

clásicos argentinos, como el *Martín Fierro* o *El Fausto* de Estanislao del Campo. Estas editoriales también publicaron a algunos autores locales modernos: desde los escritores sociales nucleados en el Grupo Boedo, hasta la poesía y prosa de autores como Josué Quesada o el propio Horacio Quiroga, que estaban vinculados profesionalmente al mundo de las novelas de folletín.²² De este modo, la producción contemporánea comenzaba a encontrar vías de difusión superaban las limitadas “ediciones de autor” que habían sido características hasta la segunda década del siglo.

Volviendo a la configuración del campo intelectual latinoamericano del período de entreguerras, que coincide con los años en que Alfonsina Storni despliega su producción escritural, es preciso recordar que se trata de una coyuntura clave para los/las intelectuales, en la que deben enfrentar el desafío de reflexionar y tomar postura frente a los cambios sociopolíticos del continente, en el contexto de la reformulación de los proyectos nacionales tras la crisis de los estados oligárquicos. Estos procesos tienen en común la búsqueda de fórmulas políticas más inclusivas y/o democratizadoras, tanto en términos políticos (con la emergencia de sistemas políticos de participación ampliada), de clase (con el otorgamiento progresivo

Aires, Sudamericana, 1995, pp. 51-52.

de derechos sociales básicos), de etnia (con la visibilización de la problemática del indio que promueve el pensamiento indigenista) como también de género-sexual (con la demanda y obtención para las mujeres de los derechos civiles, primero, y de los derechos políticos, después). Y es precisamente este contexto el que permite explicar la emergencia de discursos intelectuales alternativos a los oficiales que habían presidido la constitución de nuestras repúblicas en el siglo XIX desde la perspectiva de las élites dominantes. Entre ellos, los discursos latinoamericanistas, indigenistas, afroamericanistas, mundonovistas o regionalistas, socialistas y anarquistas, vanguardistas (en sus distintas versiones) y feministas, los cuales fuerzan a la redefinición de las identidades políticas, sociales y culturales, e instalan la problemática del nacionalismo y sus distintas resignificaciones como ejes de la discusión intelectual del período.

En el caso de la Argentina, estos debates irrumpen claramente con la celebración del centenario de 1910²³ y se prolongan en la década siguiente, en medio de los temores de la élite frente a las rebeldías de los movimientos obreros y populares, la eclosión de la

²² Me refiero más ampliamente a la problemática del folletín en el segundo capítulo de la segunda parte de esta tesis, donde se profundiza en ciertas características del género y sobre su relación con la escritura de Alfonsina Storni.

²³ Patricia Funes, “Imágenes de la nacionalidad. ‘Centenarios’ de la independencia en contrapunto: Argentina-Uruguay, 1910-1930”, ponencia presentada al III Encontro da Anphlac (Associação de Pesquisadores de História Latino-Americana e Caribenha), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998, mimeo.

movilización feminista, y las presiones políticas y sociales de las capas medias que buscaban acceder a mejores posiciones dentro del Estado. Si, por un lado, ello da lugar a la emergencia de ciertas configuraciones ideológicas que evolucionan hacia un nacionalismo autoritario y xenófobo: en 1924 Leopoldo Lugones hace su arenga militarista al advenimiento de una “hora de la espada” y Manuel Gálvez apoya el golpe militar de 1930 desde su periódico *La Nueva República*, desde otros posicionamientos surgen propuestas integradoras de perfil liberal-democrático. Tal es el caso, por ejemplo, de Ricardo Rojas, quien con su doctrina “euríndica” postula la necesidad de una fusión entre los elementos culturales autóctonos (indianismo) y europeos (exotismo) dentro de una cultura de “argentinidad integral”.²⁴ Las intelectuales feministas, por su parte, entre las que podemos mencionar a Alicia Moreau de Justo, Julieta Lanteri, Sara Justo, Elvira Rawson, Cecilia Grierson, Carolina Muzzili, desde un lugar de enunciación más marginal, ponen también en la palestra el problema de la subordinación de las mujeres dentro de la comunidad imaginada de la nación y demandan igualdad de derechos frente a los varones tanto en el plano civil, como en el político y

²⁴ Richard Morse, “The multiverse of Latin American identity, c. 1920-1970”, en Leslie Bethel (editor), *Ideas and Ideologies in Twentieth Century Latin America*, Cambridge University Press, New York, 1996, p. 204.

cultural²⁵. Alfonsina Storni lo hace de manera explícita en sus artículos periodísticos para la revista *La Nota* y el diario *La Nación*, entre 1919 y 1921, al tiempo que participa en organizaciones y actividades impulsadas por el activismo feminista vinculado al Partido Socialista.

En el seno de un espacio intelectual que adquiere cada vez mayor densidad, hacia comienzos de la década del veinte, se vislumbran las nuevas propuestas de los grupos artísticos afiliados con las posiciones de vanguardia. En el campo de la literatura, los jóvenes vanguardistas buscan establecer una demarcación rupturista frente a las corrientes literarias precedentes: la modernista, que inicia Rubén Darío y continúan en Argentina diversas figuras, entre las que destaca Leopoldo Lugones, así como su corolario postmodernista: ese “modernismo dentro del modernismo”, según la definición de Octavio Paz, que introduce la ironía, el lenguaje coloquial y la conquista de lo cotidiano maravilloso frente a la retórica exotizante y artificiosa en que habían caído los epígonos de Darío²⁶. Distanciándose de estas estéticas, se posicionan los sectores de vanguardia en sus distintas

²⁵ Sobre el desarrollo del movimiento feminista de comienzos del siglo XX en Argentina, cfr. Asunción Lavrin, *Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay, 1890-1940*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1995; y Marifran Carlson, *¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina. From its Beginnings to Eva Perón*, Academy Chicago Publishers, Chicago, 1988.

²⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 5ª edición, 1998, pp. 138-139.

articulaciones: la de las revistas que acogen al ultraísmo y al creacionismo poético, como *Martín Fierro* o *Proa*, la de los representantes de la literatura social nucleada en el grupo Boedo o la de ciertas instalaciones menos definidas (o más transversales), como las que proponen Roberto Arlt, Oliverio Girondo o ciertas zonas de la escritura de la propia Alfonsina Storni.

En el marco de esta transición entre el final del modernismo y la emergencia vanguardista, el debate intelectual sobre la identidad nacional es resituado desde perspectivas estéticas: una literatura “arte” (para minorías), producida por escritores que afirman la legitimidad de su palabra en una filiación argentina heredada por linaje, se enfrenta a una escritura con vocación más masiva, de escritores más pobres, con probable origen inmigrante.²⁷ Esto mismo explica la centralidad que adquiere en estas discusiones la problemática de la lengua nacional o, más precisamente, de quiénes pueden hacer un *uso legítimo* de ella.²⁸ En esos años, Jorge Luis

²⁷ Según Sarlo, el público que la vanguardia reivindica se coloca a contrapelo del mercado. Definido por su sensibilidad frente a lo nuevo, en el sentido de Baudelaire, ese público se opone al de Boedo en distintos sentidos: el social (es el público de los barrios frente al centro), el nacional (es un lector inseguro de su “idioma argentino”) y el estético (es consumidor de cuentos y novelas, y aficionado a las compañías nacionales de teatro). Cfr., Beatriz Sarlo, 1997, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en Altamirano y Sarlo, *Ensayos argentinos...*, p. 234.

²⁸ En *¿Qué significa hablar?*, Pierre Bourdieu debate con ciertas corrientes lingüísticas que asumen la lengua desde la *metáfora del tesoro universal*; es decir, como un patrimonio social al cual todos los hablantes podemos acceder libremente (la ilusión del *comunismo lingüístico*, según Comte). Para Bourdieu, en cambio, el lenguaje es un instrumento de acción y poder; por tanto, la comunicación supone una relación de fuerza entre los hablantes y sus respectivos grupos. Así, la clave para analizar producciones discursivas pasa por el problema de la *legitimidad*: por saber quiénes detentan el derecho

Borges y Roberto Arlt publican sus respectivas posturas sobre “El idioma de los argentinos”.²⁹ Los textos de ambos escritores son expresivos de estas tensiones dentro del campo intelectual pues, como dice Adriana Rodríguez Pérsico, ponen en evidencia una disputa que gira en torno al derecho de una lengua para ampliar sus dominios en términos ideológico-culturales.³⁰ En la medida en que toda comunidad necesita de ciertos núcleos de adhesión que ayuden a generar cohesión social y, dado que la lengua es un poderoso factor de unión, no puede extrañar que en este período aquella problemática se constituya en objeto de grandes debates.³¹

3. Alfonsina Storni: trayectoria de una iniciación intelectual.

Preguntémosnos ahora cuál es el lugar que ocupa la figura de Alfonsina Storni en esta configuración particular del campo

de hablar y en qué circunstancias, qué competencias se exigen para que un discurso sea socialmente aceptado y eficiente; en definitiva, qué mecanismos de *violencia simbólica* están inscritos en el funcionamiento de la lengua, en un momento y un lugar determinado. Cfr. Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar?*, Akal, Madrid, 1985, cap. 1.

²⁹ Jorge Luis Borges, “El idioma de los argentinos”, en Jorge Luis Borges y José E. Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 7ma. Edición, 1984. Roberto Arlt, “El idioma de los argentinos”, en *El jorobadillo. Aguafuertes porteñas. El criador de gorilas*, Buenos Aires, Cohihue, 1993.

³⁰ Adriana Rodríguez Pérsico, “Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Los complementarios 11, julio 1993, Madrid, p. 8.

³¹ En otro estudio, a partir de la lectura de los textos de Victoria Ocampo, he desarrollado una argumentación acerca de cómo la “lengua nacional” también es interpelada desde la posibilidad de inscribir una diferencia sexogenérica femenina. Al respecto, cfr. Alicia N. Salomone, “Testimonios de una búsqueda de expresión: la escritura de Victoria Ocampo”, *Universum*, Revista de la Universidad de Talca, Año 14, 1999.

intelectual latinoamericano y argentino de las primeras décadas del siglo XX. Si comenzamos por considerar ciertos aspectos de su biografía, ella puede inscribirse de manera cabal en la evolución que hemos delineado: Alfonsina Storni es una más entre esos/as sujetos intelectuales *nuevos/as*, por su origen social y por su compromiso con la creación literaria, en busca de un espacio propio dentro de un territorio cultural y literario que se está reconfigurando en un sentido moderno. En este proceso, Storni irá definiendo una serie de afinidades y ciertas tomas de posición literarias y estéticas con las que se identifica sucesivamente; las que tienen que ver, por una parte, con las opciones que ofrece un campo literario que transita desde el modernismo y postmodernismo a las vanguardias, y, por otra parte, con una cierta política de escritura que ella adopta, en la que el posicionamiento crítico de la hablante frente al contexto sociocultural en que se inscribe su discurso se revela crucial.

Alfonsina Storni llegó a Buenos Aires en 1912, con veinte años de edad y acarreando ya una serie de traslados entre Europa y América: nacida en 1892 en Sala Capriasca, un pequeño pueblo del Cantón Ticino en la Suiza italiana, a los cuatro años se trasladó con sus padres a la ciudad de San Juan, en la región cordillerana de Cuyo. En 1900, junto con los suyos se mudó a Rosario, la ciudad más importante de la provincia de Santa Fe, ubicada frente a las orillas del

río Paraná. La infancia de Storni transcurrió en el entorno de una familia de la pequeña burguesía sanjuanina que sufrió los avatares de la crisis económica de 1890; una situación que, sumada a la inestabilidad emocional de Alfonso Storni, un hombre con tendencia a la depresión y al alcoholismo que murió en 1906, provocó la debacle familiar. Como explica Josefina Delgado en su estudio biográfico sobre la poeta, después del fallecimiento del padre, la niña traviesa y dada a las fabulaciones que había sido Alfonsina, experimentó un cambio radical: desde ese momento se interrumpieron las mentiras que habían enredado su vida en la infancia e inició el camino de la escritura, quizás buscando una forma de sublimar un presente que avizoraba confuso, difícil y cada vez más cercano a la miseria. De hecho, tras el último fracaso económico paterno, la clausura del “Café Suizo” en la estación norte del ferrocarril de Rosario en 1904, que precedió al probable suicidio de Alfonso Storni³², la madre y las hijas comenzaron a hacer trabajos de costura para mantener el hogar y Alfonsina, con catorce años, debió emplearse en una fábrica de gorras. Ella misma reconstruye su biografía temprana y la relación

³² Josefina Delgado, una de las biógrafas de Storni, sugiere la idea del suicidio del padre, aunque no lo dice explícitamente. En un reportaje televisivo, sin embargo, aclaró el fundamento de su sospecha: el cuerpo de Alfonso Storni no fue enterrado dentro de los límites del cementerio local, como se estilaba entonces con las personas que se quitaban la vida. Cfr. Josefina Delgado, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Planeta, Buenos Aires, 2001, p. 33.

que tiene con la emergencia de su escritura en una conferencia de 1938:

“El hecho es que, como en otros despierta tarde, y no por tal circunstancia menos acosadora, la afición por la palabra escrita se reveló en mí madrugante. [...]

A los ocho, nueve y diez [años] miento desaforadamente: crímenes, incendios, robos, que no aparecen jamás en las noticias policiales. Soy una bomba cargada de noticias espeluznates. [...] A los doce escribo mi primer verso. Es de noche, mis familiares ausentes. Hablo en él de cementerios, de mi muerte. Lo doblo cuidadosamente y lo dejo debajo del velador para que mi madre lo lea antes de acostarse. El resultado es esencialmente doloroso: a la mañana siguiente tras una contestación levantisca unos coscorriones frenéticos pretenden enseñarme que la vida es dulce.

Desde entonces los bolsillos de mi delantal, los corpiños de mis enaguas, están llenos de papeluchos borroneados que se me van muriendo como migas de pan.

Desde esa edad hasta los quince, trabajo para vivir y ayudar a vivir. De los quince a los dieciocho, estudio de maestra y me recibo Dios sabe cómo. La cultura literaria que en la Normal absorbo para en Andrade, Echeverría, Campoamor...”³³

Si bien muchas veces la poesía de Storni recurre a una articulación de tipo autobiográfica, el recuerdo de las experiencias familiares no son frecuentes en su escritura, aunque sí son significativas. La figura de su padre, por ejemplo, aparece pocas veces de manera explícita en su poesía. En “De mi padre se cuenta” (*Ocre*), la hablante lo describe como un ser solitario y distante, del que

parecer saber poco de forma directa (“De mi padre se cuenta...”), y a quien caracteriza como un hombre irascible y cruel que vive inmerso en un mundo propio, en medio de una naturaleza salvaje a la que le gusta desafiar (“que andaba por las selvas buscando una serpiente/procaz...”). El retrato que se construye en el poema entrega una serie de imágenes que hablan de su agresividad y de su melancolía, las que van configurando un sujeto anómalo, cuyo desasimiento de todo vínculo humano parece poner en entredicho el ordenamiento sociocultural imperante. También son numerosas las alusiones a la locura paterna que recorren el poema y que culminan significativamente, hacia el final, con una referencia al canto que conecta con la expresión poética:

“De mi padre se cuenta que de caza partía,
Cuando rayaba el alba, seguido de su galgo,
Y en el largo camino, por divertirse en algo,
Lo miraba a los ojos, y su perro gemía.

Que andaba por las selvas buscando una serpiente
Procaz y, al encontrarla, sobre la cola erguida,
Al asalto dispuesta, de un balazo insolente
Se gozaba en dejarle la cabeza partida.

Que por días enteros, vagabundo y huraño,
No volvía a la casa y, como un ermitaño,
Se alimentaba de aves, dormía sobre el suelo.

³³ Alfonsina Storni, *Obras. Prosa. Narraciones, periodismo, ensayo, teatro*. Tomo 2, Delfina Muschietti (editora), Buenos Aires, Losada, 2002, pp. 1076-1077. En adelante, los textos de Storni se citan en el cuerpo del texto.

Y sólo cuando el Zonda, grandes masas ardientes
De arena y de insectos levanta en los calientes
Desiertos sanjuaninos, cantaba bajo el cielo.” (Storni, *Obras.
Poesía*, p. 282)

Esta asociación entre la figura paterna y la propia escritura vuelve a aparecer en diversas ocasiones en la poesía de Storni. En “Peso ancestral”, de *Irremediablemente* (1919), si bien el padre no aparece mencionado, la ausencia de marcas sexogénicas femeninas en el texto hace pensar que es él el interlocutor a quien la poeta dirige su discurso. Desde una enunciación que no llega a ser recriminatoria pero que, sin embargo, expresa una reflexión crítica frente a la conducta del padre, que al mismo tiempo incluye una recriminación irónica más amplia frente al llamado “sexo fuerte”, la hablante pone en evidencia la contradicción entre su palabra explícita (“no hay llorado los hombres de mi raza / eran de acero”) y el gesto del dolor que expresa su cuerpo (“Así diciendo te brotó una lágrima”). Un dolor silencioso e inmenso que ella, entre la supuesta debilidad femenina y la fortaleza que encuentra en el ejercicio racional (“débil mujer, pobre mujer que entiende”), recoge como la herencia pesada e inevitable de su genealogía:

“Tú me dijiste: no lloró mi padre;
Tú me dijiste: no lloró mi abuelo;
No han llorado los hombres de mi raza.

Eran de acero.

Así diciendo te brotó una lágrima
Y me cayó en la boca... más veneno:
Yo no he bebido nunca en otro vaso
Así pequeño.

Débil mujer, pobre mujer que entiende,
Dolor de siglos conocí al beberlo:
Oh, el alma mía soportar no puede
Todo su peso.” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 180)

En “Ultrateléfono” (*Mascarilla y trébol*), Storni vuelve a convocar a su padre, en este caso en asociación con la figura de Horacio [Quiroga], su pareja y amigo de muchos años³⁴, en un texto donde la hablante construye un discurso dialógico y suprarreal, en la medida que se trata de una conversación de ultratumba, entre una sujeto que se percibe próxima a la muerte y esas dos figuras masculinas que han sido centrales en su vida y que ahora resultan significativamente vinculadas. Por un lado está Horacio, quien al igual que Alfonso se sentía atraído por naturalezas salvajes que parecían sobrepasar las fuerzas humanas, pero que ahora aparece liberado de los dolores corporales (“... Ya sé que en la vejiga / tienes ahora un nido de palomas”), y transformado en un feliz viajero celestial (“y tu motocicleta de cristales / vuela sin hacer ruido por el cielo”). Por otro

³⁴ La relación amorosa entre Alfonsina y Horacio Quiroga, a pesar de que no fue pública en sus tiempos, es objeto de gran interés en los estudios biográficos más recientes. Al respecto, cfr. Josefina Delgado, *Alfonsina Storni...* y Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, *La otra Alfonsina*, Buenos

lado está Alfonso quien, al igual que Quiroga estaba acosado por la locura y el desencuentro y/o relación trágica con el mundo humano, y cuyo dolor y desvarío, simbolizados en esa damajuana gigantesca y peligrosa como el volcán andino con el que se la compara, todavía están en la base de la escritura de la poeta. Un hombre a quien la hablante, sin embargo, entrega un tributo que es al mismo tiempo un gesto de reconciliación (“Echa una gota. Gracias. Ya estoy buena”).

“¿Con Horacio? –Ya sé que en la vejiga
tienes ahora un nido de palomas
y tu motocicleta de cristales
vuela sin hacer ruido por el cielo.

-¿Papá?- He soñado que tu damajuana
está crecida como el Tupungato:
aún contiene tu cólera y mis versos.
Echa una gota. Gracias. Ya estoy buena.

Iré a veros muy pronto; recibidme
con aquel sapo que maté en la quinta
de San Juan ¡pobre sapo! y a pedradas

Miraba como un buey y mis dos primos
lo remataron; luego con sartenes
funeral tuvo; y rosas lo seguían.” (Storni, *Obras. Poesía*,
pp. 411-412)

Ahora bien, más allá de estas referencias particulares, la presencia del padre en la obra de Alfonsina Storni es más constante

Aires, Aguilar, 2002. Por otra parte, también ha sido objeto de ficcionalización, con la novela de Ana Torresi, *Un amor a la deriva. Horacio Quiroga y Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Solaris, 1997.

de lo que a primera vista pudiera pensarse, si la observamos desde esa perspectiva que Grínor Rojo propone en su estudio sobre la escritura de Gabriela Mistral.³⁵ Como dice Rojo, en la poesía mistraliana, y lo mismo vale para la de Storni, la escasez referencial de la figura paterna es proporcional a su importancia en la escritura pues precisamente es en el espacio textual como la poeta accede al legado paterno. De hecho, la gravitación de la imagen del padre es tan marcada ni siquiera es necesario nombrarla trópicamente: la misma enunciación del discurso es testimonio de la vigencia innegable de El Padre, de la entrada de la hablante al Orden Simbólico mediante su acceso al lenguaje.³⁶ En el caso de Storni la herencia paterna se actualiza en el acto de la escritura, lo que se textualiza en las referencias apuntadas anteriormente, y también en las múltiples identificaciones entre los rasgos paternos y las características con que la hablante se autorrepresenta. Ella también

³⁵ Grínor Rojo, *Dirán que está en la gloria (Mistral)*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1997, pp. 24-25.

³⁶ En otro texto, a partir de las ideas de Jacques Lacan, Grínor Rojo desarrolla con mayor amplitud la relación entre universo simbólico (lenguaje) y voz femenina, explicando que las posibilidades que la mujer tiene de ponerse de manifiesto en esta sociedad y en esta cultura parecen reducirse a tres caminos discernibles. Su obligación de hablar con la lengua de El Padre, la única que se encuentra disponible a primera vista, incurriendo de este modo en los “simulacros” de que habla Luce Irigaray en sus textos (los cuales se pagan con la “histeria”); la posibilidad de revolucionar radicalmente la teoría del lenguaje, desechando cualquier concepción unidimensional o monológica del mismo (proyecto en el que se involucró el feminismo francés de la diferencia); o la expectativa a actuar en el escenario del mundo, destruyendo y construyendo a la vez: es decir, destruyendo el orden simbólico (el del lenguaje, la cultura y la sociedad), tal como él existe, y apuntando a construir en su lugar un simbolismo nuevo, el de *otra* sociedad y *otra* cultura (posición adoptada, entre otras teóricas por Juliet Mitchell y que constituye una promesa incumplida o, más precisamente hasta ahora, a medio cumplir). Cfr. Grínor

puede ser cruel, agresiva, huraña y, en muchos de sus textos más valiosos, su dicción poética es producto de la ira, la pena y el conflicto con el Otro. La relación de la hija con la lengua del Padre, sin embargo, es contradictoria y compleja. Para Alfonsina, el ejercicio de la escritura y la exploración (siempre dificultosa) en posibilidades de enunciación alternativas desde la experiencia de una sujeto femenina, si por un lado establece algún tipo de complicidad con la herencia paterna en tanto lenguaje, por otra parte será el camino elegido para contradecirla, mediante la articulación de una voz crítica sexogénicamente demarcada.³⁷

En cuanto a su formación intelectual, como surge de sus propias palabras, Storni no tuvo una educación sistemática ni estable en su infancia y tampoco tenemos referencias claras acerca de las lecturas que podría haber frecuentado su familia. Josefina Delgado sugiere una serie de pistas en este sentido: libros en italiano que los Storni podrían haber llevado consigo en sus múltiples desplazamientos; quizás algunos textos de las poetisas Grazia Deledda (Premio Nóbel en 1926) o Adda Negri; probablemente algunos libros de autores

Rojo, "Prólogo" a: Graciela Ravetti y Rojo Sara, *Antología bilingüe de dramaturgia de mujeres latinoamericanas*, Belo Horizonte, Armazem de ideáis – Cenex/Fale, 1996, pp. 7 y 8.

³⁷ En este sentido, Storni opera frente al lenguaje al modo del Caliban, de *La Tempestad* shakespeariana, apropiándose del lenguaje del Otro con el objeto de renegar de su dominación. Lo que asimismo pone de manifiesto cómo, para los/las sujetos subordinados/as en términos de sexogénero, de raza o de clase, con las particularidades que competen a cada una de estas diferencias, el acceso a un lenguaje se revela crucial pues es la herramienta que permite disputar el poder interpretativo.

argentinos, como *Las montañas de oro* de Leopoldo Lugones o *Las misas herejes* de Evaristo Carriego; y también algo de los románticos españoles: Campoamor y Núñez de Arce. Sin embargo, según afirma Delgado, es probable que no conocieran la obra de Rubén Darío pues, a pesar de su estancia en Buenos Aires, en esos años todavía sus textos no eran una lectura accesible para las clases medias empobrecidas del interior del país.³⁸

Paulina Martignoni, la madre de Alfonsina, una mujer culta que poseía un título de maestra obtenido en Suiza y que instaló una escuela particular en Rosario fue sin duda una influencia importante en la formación intelectual de la escritora. Es ella quien la introdujo en el gusto por el teatro y la música clásica, particularmente el canto lírico y popular que más tarde practicaría la propia Alfonsina, y quien la acercó en 1908 a la compañía del empresario español José Tallaví, con la que la joven recorrió la Argentina como parte del elenco de actores durante una temporada. Paulina Martignoni no sólo fue una mujer ilustrada que brilló en la pequeña sociedad sanjuanina en los tiempos de bonanza, sino que fue una persona tenaz que logró sostener a su familia en las sucesivas crisis, y que apoyó a su hija en las difíciles circunstancias de su embarazo y protegió su memoria después de su muerte. Su perfil en la poesía de Alfonsina, sin

³⁸ Cfr. Delgado, Josefina, *Alfonsina Storni...*, pp. 30-31 y 50.

embargo, no aparece marcado por la fuerza o la lucha sino por el sufrimiento profundo y silencioso (“... se le subió a los ojos / una honda amargura, y en la sombra lloró”): un sentimiento tras el que puede descubrirse la frustración de una mujer inteligente y con formación intelectual que no sólo debió afrontar la decadencia económica sino que se vio inmersa en un ambiente sociocultural más tradicional del que le tocó experimentar a su hija. Así, la imagen materna suele contrastar en la escritura de Storni con la figura de una niña prematuramente lúcida (“sin blancura”) que, templada en el dolor temprano, se vuelve una mujer capaz de hacerse cargo de la resignación callada y del llanto maternos, transformándolos en una palabra rebelde que impugna el orden social y sexogenérico. Como se dice en “Bien pudiera ser...”, el poema-conclusión que cierra el libro *Irremediablemente* (1919):

“Dicen que silenciosas las mujeres han sido
De mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...

A veces en mi madre apuntaron antojos
De liberarse, pero, se le subió a los ojos
Una honda amargura, y en la sombra lloró.

Y todo eso mordiente, vencido, mutilado.
Todo eso que se hallaba en su alma encerrado,
Pienso que sin quererlo lo he libertado yo.”

(Storni, *Obras. Poesía*, pp.
209-210).

Y más tarde en “Van pasando mujeres”, de *Languidez* (1920):

“Nací yo sin blancura; pequeña todavía
El pequeño cerebro se puso a combinar;
Cuenta mi pobre madre que, como comprendía,
Yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar.

Y el llanto fue la llama que secó mi blancura
En las raíces mismas del árbol sin brotar,
Y el alma está candente de aquella quemadura.
¡Hierro al rojo mi vida! ¿Cómo pude durar?”

(Storni,
Obras. Poesía, p. 242)

En 1909, mientras Paulina Martignoni se trasladaba a vivir al pueblo santafecino de Bustinza con su segundo esposo, Alfonsina obtenía una beca que le permitió realizar estudios en la Escuela Normal de Coronda, donde se recibió de Maestra Rural en 1910. En 1911 Storni inició en Rosario una carrera docente que sería su principal sostén económico de allí en adelante, y publicó sus primeros poemas en dos revistas literarias: *Monos y Monadas* y *Mundo Rosarino*. Sus experiencias en el plano amoroso, por otra parte, no se presentaban simples ni convencionales, pues también en Rosario inició una relación con un hombre casado, a quien nunca identificó (pero de quien se sabe que fue diputado y miembro de la sociedad rosarina); un vínculo del que ella se deshizo al tener noticias de que estaba embarazada. Como dice Beatriz Sarlo, Alfonsina a sus dieciocho años ya era una mujer libre que optó por no convertir ese

amor una intolerable situación de mancebía que la hubiera marcado para siempre. Así, decidió tener un hijo sin padre, trabajar para mantenerlo en una ciudad desconocida y, a la vez, luchar por aproximarse a las formas profesionalizadas del oficio literario.³⁹

Con este escaso capital material y simbólico, aunque llevando ya en su maleta “unos libros de Darío y sus versos”⁴⁰, en 1912 Storni se instaló en Buenos Aires con el objetivo de trabajar y escribir. También retomó allí su vinculación con el movimiento feminista, al que se había acercado en Santa Fe, y empezó a participar en actos culturales y políticos organizados por el Partido Socialista.⁴¹ Sobre esos años formativos, dice Alfonsina:

“A los 12, escribo mi primer verso. [...] Desde esa edad hasta los 15, trabajo para vivir y ayudar a vivir. De los 15 a los 18, estudio de maestra y me recibo Dios sabe cómo. La cultura literaria que en la Normal absorbo para en Andrade, Echeverría, Campoamor... A los 19 estoy encerrada en una oficina; me acuna una canción de teclas [...] Clavada en mi

³⁹ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, p. 80.

⁴⁰ Alejandro Storni, “Prólogo” a: Alfonsina Storni, *Poesías*, Eudeba, Buenos Aires, 1961, página sin número.

⁴¹ En Buenos Aires Storni se vincula activamente con sectores feministas de orientación socialista y liberal, los cuales desplegaban conjuntamente campañas a favor de los derechos civiles y políticos de las mujeres. En 1918 es una de las líderes de la Asociación Pro Derechos de la Mujeres, dirigida por la médica Elvira Rawson de Dellepiane, y desde 1919 participa en actos organizados por la publicación mensual de las socialistas: *Nuestra Causa*, que dirige la Dra. Alicia Moreau de Justo. En su edición de abril de 1921, este periódico registra un homenaje que le realiza a Storni la Unión Feminista Nacional en ocasión de recibir el premio municipal de poesía por su poemario *Languidez*. Como se analizará más adelante, en estos mismos años, Alfonsina publica numerosos artículos relativos a las demandas sociales, culturales y políticas que levantaban las feministas de Argentina. Cfr. Gwen Kirkpatrick, “The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women’s History in Argentina”, en *Women, Culture, and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Oxford, 1990, pp. 114-115 y 129.

sillón, al lado de un horrible aparato para imprimir discos, dictando órdenes y correspondencia a la mecanógrafa, escribo mi primer libro de versos, un pésimo libro de versos. ¡Dios te libre, amigo mío, de *La Inquietud del Rosal!*... Pero lo escribí para no morir.” (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 1077-1078)⁴²

Este relato retrospectivo de 1938 ilustra de manera sucinta las etapas que marcan la iniciación personal y literaria de Storni, en el tránsito existencial que va desde una infancia provinciana y carente, y una juventud no menos sacrificada, hasta el momento en que se produce esa ruptura de la que surge la escritura como un deseo y una necesidad que tiene que ver con la supervivencia personal (“...lo escribí para no morir”). Y, si bien en su última época Storni reniega de ese primer poemario que hoy podemos releer con otros ojos, lo cierto es que ese texto le abre las puertas de un mundo intelectual que la incorpora con relativa facilidad y donde ella se revelará capaz de construirse un lugar de acogida y reconocimiento intelectual.

Gwen Kirkpatrick, quien ha estudiado la obra de Alfonsina Storni a la luz de su biografía y de la historia de las mujeres del período, sostiene que la trayectoria seguida por la poeta en su acercamiento a los círculos letrados ilustra algo más que una carrera individual. Para Kirkpatrick, su historia personal de Storni puede

⁴² Este fragmento forma parte del ensayo “Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj”, leído en Montevideo a comienzos de 1938, durante el encuentro de poesía en el que Storni

ponerse en relación con otras experiencias semejantes vividas por conjunto amplio de mujeres, quienes en las primeras décadas del siglo XX iniciaban el tránsito hacia la profesionalización.⁴³ Muchas de ellas eran inmigrantes o hijas de inmigrantes, como la médica socialista Alicia Moreau de Justo, cuyos padres habían llegado a la Argentina tras la derrota de la Comuna de París. En general provenían de la clase media (o media baja) y se integraron a la esfera pública a través del magisterio, el periodismo, ciertas profesiones como la medicina y la abogacía, o mediante el trabajo en los servicios urbanos. De estas mujeres surgieron también buena parte de las líderes de un movimiento feminista que se expandió progresivamente entre los años 1890 y 1940. Como afirma Kirkpatrick, el talento y la energía excepcionales de Alfonsina Storni, así como el reconocimiento popular que alcanzó con su trabajo escritural, hacen de ella una figura poco común. Sin embargo, al observar su biografía desde una perspectiva más colectiva, es posible advertir los nexos que evidencia con las trayectorias de otras mujeres de este tipo.⁴⁴

Con la publicación de *La inquietud del rosal* Alfonsina Storni se da a conocer en el ambiente intelectual argentino, apoyándose en el reconocimiento que le otorga el grupo *Nosotros* a esta escritora que es

participó junto a Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou.

⁴³ Kirkpatrick, "The Journalism of...", p. 110.

la primera mujer que participa en sus banquetes. Dadas las condiciones bajo las cuales Alfonsina había llegado a Buenos Aires, como una maestra de provincia, soltera y con un hijo (condiciones que no podían sino despertar amplias sospechas en esa época), su acercamiento al mundo literario no debió ser fácil. Sin embargo, como comenta Beatriz Sarlo, Alfonsina no sólo no oculta la serie de decisiones transgresoras que asume desde joven sino que, además, las esgrime como un valor que la singulariza, delineando una subjetividad distinta que con el tiempo llegaría a convertirse en paradigmática para muchas mujeres. De este modo, ella despliega su impulso básico: cuestionar la doble moral establecida y producir una resignificación de los papeles sexogenéricos y de las relaciones establecidas entre los géneros. En palabras de Sarlo:

“[...] imponerse, con todas estas cargas morales y materiales, en un campo intelectual regido por hombres; hacerse amiga de ellos sin renunciar a su independencia y a la libertad de sus elecciones morales; escribir una poesía claramente autobiográfica y, en consecuencia, hacer públicos los avatares, alegrías y desdichas de relaciones consideradas irregulares. Todo esto lo realiza Alfonsina. Su impulso básico es la refutación de la hipocresía y el doble discurso como forma de relación entre hombres y mujeres, en especial respecto de cuestiones morales básicas”.⁴⁵

⁴⁴ Kirkpatrick, “The Journalism of...”, p. 110.

⁴⁵ Sarlo, *Una modernidad periférica...*, p. 80.

Roberto Giusti, uno de los directores de *Nosotros*, recuerda en sus memorias la llegada de Alfonsina Storni a los círculos literarios porteños, dejando testimonio del modo como es visualizada por el elenco intelectual masculino:

“Vimos aparecer a Alfonsina Storni en nuestros círculos literarios en 1916 cuando publicó La Inquietud del rosal. Festejábamos una noche a Manuel Gálvez por el éxito de su segunda novela, El mal metafísico. Tres personajes de esa novela de clave estaban presentes en el banquete: José Ingenieros, Alberto Gerchunoff [...] y el librero Balder Moen. A la mesa se sentaba también Alfonsina Storni, por primera vez que yo recuerde en nuestros banquetes. [...] Desde aquella noche de mayo de 1916 esa maestría cordial, que todavía después de su primer libro de aprendiz, era una vaga promesa, una esperanza que se nos hacía necesaria en un tiempo en que las mujeres que escribían versos -muy pocas- pertenecían generalmente a la subliteratura, fue camarada honesta de nuestras tertulias y a poco, insensiblemente, fue creciendo la estimación intelectual que teníamos de ella, hasta descubrir un día que nos hallábamos ante un auténtico poeta.”⁴⁶.

La figura de Alfonsina Storni se recorta en su relato en un cruce de imágenes que, si bien no son abiertamente descalificadoras, conllevan una carga de ambigüedad y sospecha respecto de su persona y escritura. Así, por una parte, ella aparece como la *maestría* provinciana, la “vaga promesa”, la “poetisa” que casi roza la

⁴⁶ Roberto Giusti, , “Alfonsina Storni”, *Nosotros* 32, Año III, Tomo VIII, 1938, pp. 372-373.

subliteratura⁴⁷ y, por otra, es la mujer sola/madre soltera que, aún así, “honesta”, se convierte en “camarada” del grupo de *Nosotros*. En este sentido, las palabras de Giusti son reveladoras pues, si por un lado, confirman la aceptación que Storni obtiene en una comunidad letrada que no registraba antecedentes de presencias femeninas, por otro, delatan la subalternidad de género y clase que se pone en juego en esa misma apertura integradora.⁴⁸ El crítico debe admitir que con el tiempo Alfonsina Storni logró convertirse en “un auténtico poeta”, superando aparentemente el estadio escritural y sexogenérico propio de las “poetisas-del-amor”. Sin embargo, incluso en este texto de 1938, que es posterior a la muerte de Storni y que se propone como una evaluación global de su escritura, el discurso de Giusti no puede disimular esas huellas que ponen de manifiesto la posición de autoridad que él asume frente a la escritora y que parece estar sobredeterminando la evaluación estética.

⁴⁷ Con esta caracterización Giusti aludía a las poetisas que hacían poemas de amor, espacio más o menos estereotipado que el sistema literario destinaba a las mujeres a comienzos del siglo XX, y que solía interpretarse como un discurso reiterativo, banal e intrascendente, encerrado en la temática sentimental.

⁴⁸ Un testimonio de H. Soulignac, relatado por Manuel Ugarte, retrata la imagen de Alfonsina en el mismo sentido: “Una noche, para mí memorable, apareció en el círculo una chica casi adolescente, acompañada de una figura familiar en el cenáculo. Previas las presentaciones de estilo, tomó asiento en torno a la mesa y allí permaneció callada, sin pronunciar una palabra durante toda la velada. Apareció una noche y otra más, siempre silenciosa, pero atenta a las conversaciones y al ambiente. Sus ojos pequeños, de un color esmeralda diluida, iban de un extremo a otro del salón, inquietos, escrutadores, para retornar, impasibles, al núcleo circundante, donde se debatían los temas más

4. La recepción contemporánea de la escritura de Alfonsina: 1916-

1940

A lo largo de la década del veinte, y luego de la publicación de varios poemarios: *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920), y de la obtención del Primer Premio Municipal de Poesía y del Segundo Premio Nacional de Literatura por este último libro, la escritura de Alfonsina Storni alcanza legitimidad progresivamente dentro del campo intelectual argentino. Se constituye ella también en uno de sus miembros más activos entre mediados de los años veinte y finales de los treinta, participando en la creación de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Sin embargo, pese al reconocimiento que alcanza tanto en el círculo de lo literario e incluso más allá de él, la escritura de Storni, al igual que la de muchas escritoras que son sus contemporáneas, como Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou o Magda Portal, choca con el horizonte de expectativas literario que define en esos años aquéllo que es deseable y esperable en la escritura de mujeres⁴⁹.

variados". Fragmento citado en: Helena Percas, *La poesía femenina argentina (1810-1950)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1958, p. 88.

⁴⁹ Como sostiene Hans Robert Jauss, reconstituir el *horizonte de expectativas* epocales en que estos textos se producen y reciben, permite establecer las preguntas a que ellos responden y describir la manera en que el lector las contesta y comprende. Cfr. Hans Robert Jauss, "Historia de la literatura como una

Desde la perspectiva androcéntrica que prevalecía en el campo intelectual de comienzos del siglo XX, se pensaba que la producción discursiva de mujeres se enmarcaba dentro de un tipo de literatura “femenina” que remitía de modo inmediato a lo privado y sentimental; o bien como evidencia la opinión de José Gabriel (1921), un crítico cercano a la vanguardia, una textualidad que da cuenta de una palabra ensimismada, reiterativa y ajena a las complejidades del mundo social.

“las poetisas sudamericanas [...] obedientes únicamente a su infantil imaginación y a esa actitud espiritual primitiva de lo subjetivo puro en que la complejidad de la vida real cede el puesto al simbolismo de la ficción, todas imaginan lo mismo, todas expresan lo mismo y todas, por lo tanto, vienen a converger en motivos, en formas, hasta en frases y locuciones y términos. [...] Después de la iniciadora Agustini, Alfonsina Storni era la que más cumplidamente representaba ese grado espiritual primitivo.”⁵⁰

Se desconocía de este modo la heterogeneidad propia de las producciones de mujeres, en las que coexistían subjetividades, discursos y géneros discursivos diversos, y en las que solía problematizarse o tensionarse la relación entre las esferas pública, privada e íntima; entendiendo a esta última como esa sección del mundo privado que permite la autoconstrucción de un yo, es decir, de

provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (editor), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 57.

un individuo que se recorta de forma autónoma frente a su entorno⁵¹. Hasta hace muy poco, la historiografía literaria tendió a reproducir acríticamente esas caracterizaciones epocales que identificaban a las poetisas de la primera mitad del siglo con la imagen de esas “poetisas” que cantaban “el amor, el yo íntimo y todos los sentimientos de la mujer, con amplitud y efectiva libertad”⁵². Ubicadas estas escrituras en una suerte de subcategoría dentro de las corrientes modernista y/o postmodernista, que poco o nada aportaba a las estéticas y figuras (masculinas) dominantes del período, y escindidas de cualquier relación con las propuestas artísticas de las vanguardias, su producción literaria en general fue estereotipada, desvalorizada o literalmente invisibilizada por la crítica.

Considerando esta caracterización, estimo necesario, sin embargo, detectar los matices y oscilaciones que se pusieron de manifiesto en la recepción crítica de Alfonsina Storni que es contemporánea a ella, dentro de la cual es posible distinguir al menos tres tendencias. La primera, ligada a la emergente crítica literaria, toma forma en la escritura de Roberto Giusti y de otros comentaristas

⁵⁰ José Gabriel, “La literatura femenina en Sud América”, *El Hogar*, Nro. 588, 1921, (Fotocopia del sobre “Alfonsina Storni”, archivo del Diario *La Nación*, Buenos Aires).

⁵¹ Celia Amorós, “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”, en *Participación, cultura política y Estado*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1990.

⁵² Orlando Gómez-Gil, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, NY, Holt, Rinehart & Wilson, 1968, pp. 479-480, citado por George Yúdice, “La vanguardia a partir de sus exclusiones”, en

que hacen aproximaciones críticas y biográficas en sintonía con las de aquél, como Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, Manuel Ugarte, Nicolás Coronado, José María Jordán, entre otros. Una segunda línea interpretativa se perfila en la lectura que proponen los críticos y poetas cercanos a la vanguardia, como Jorge Luis Borges, Córdoba Iturburu o Eduardo González Lanuza, quienes formulan valoraciones (por lo general negativas) sobre la escritura de Alfonsina. Por último, una tercera tendencia se advierte en ciertos textos críticos producidos por mujeres, como Graciela Peyró de Martínez Ferrer y María Teresa Orozco, en el medio académico, y María Luz Morales o Gabriela Mistral en la crítica pública; los que revelan un visión que difiere de las interpretaciones dominantes tanto en sus apreciaciones sobre la obra de Storni tanto como en la forma de representar la figura de la escritora.

La primera tendencia, que en buena medida se expresa en las páginas de *Nosotros*, es portadora de un gesto innovador al acoger en 1916 la escritura de Alfonsina en el espacio de lo literario. Es la primera mujer cuyo libro se comenta y ello establece una demarcación significativa: por un lado, se autoriza una voz que había sido descalificada por sectores conservadores que cuestionaban su

Ana Pizarro (editora), *Modernidad, postmodernidad y vanguardias*, Santiago de Chile, Fundación Vicente Huidobro, 1993, p. 129.

modo de exponer públicamente la subjetividad femenina⁵³. Por otro lado, en términos más amplios, con este gesto la revista legitima la presencia de mujeres en el espacio de la escritura literaria, asumiendo una postura aperturista ante a un debate que se venía desarrollando desde el inicio de la publicación y que tenía por eje la relación entre mujer, cultura y literatura. Este intercambio de ideas, que se expresa en diversos artículos, comentarios editoriales y en una extensa polémica nacional e internacional promovida en 1912 bajo el título “¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”, da cuenta de la posición de la crítica frente al desafío de configurar un objeto nuevo, como era la escritura de mujeres, al que debían otorgar características y a su vez juzgar desde ciertos parámetros de valoración estética.⁵⁴

Las primeras reflexiones que aparecen en la revista sobre el tema de la escritura de mujeres hablan de ella en términos de mera

⁵³ Este primer comentario es una breve reseña de Nicolás Coronado. El crítico defiende el texto por su “sinceridad”, “emoción” y cierto “atrevimiento poético” que habría provocado comentarios negativos, aunque también advierte sobre ciertas debilidades en la forma poética: asperezas, incorrecciones, puerilidades. “En definitiva: *La inquietud del rosal* es el libro de un poeta joven [sic: elude la caracterización de poetisa], que no ha logrado todavía la integridad de sus cualidades, pero que en lo futuro ha de darnos más de una valiosa producción literaria.”. Cfr. Nicolás Coronado, “*La inquietud del rosal*, por Alfonsina Storni”, *Nosotros*, Año X, Tomo XXI, Buenos Aires Aires, 1916, pp. 406-407.

⁵⁴ Al respecto, cfr. Ida Baroffio Bertolotti, “Cuando la mujer escribe”, *Nosotros*, Año II, Tomo II, 1908, pp. 174-177; “[Encuesta:] ¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”, *Nosotros*, Año IV, Tomo IV, 1912, pp. 61, 184-198, 278-287, 423-432; Luis Ipiña, “Pequeño comentario de ideas sobre la pasión” (fotocopia, sin referencia); Fanny Pouchan, “Crónicas

consecuencia de una sociabilidad nueva, es decir, la tratan como un producto no mediado de esos cambios que transformaban a las mujeres en sujetos sociales activos y también en sujetos de escritura: producción refleja, con escasa elaboración estética, trabajo de aprendices. El artículo “Cuando la mujer escribe” (1908) de Ida Baroffio se hace eco, en su primera parte, de estos diseños de la oficialidad discursiva:

“La añeja sentencia que manda a la mujer a hacer calceta, ha hecho ciertamente su tiempo, y ya todos admiten la participación femenina en las profesiones antes reservadas exclusivamente para el hombre [...] Naturalmente la multitud de las valerosas no se amedrentó tampoco ante la pluma y las carrillas blancas del escritor; antes bien, numerosas manos femeninas corrieron veloces sobre las páginas cándidas. Tal vez, demasiado veloces. Tal vez, demasiadas páginas, ay! no ya cándidas, sino cuajadas de líneas, palabras e ideas, razonamientos y fantasías, una abundancia, una superabundancia de producción, que adquirió bien pronto proporciones alarmantes.”⁵⁵

Posteriormente, la categoría de *literatura femenina* se instala en los comentarios críticos como un concepto rector y normativo que, por un lado, alude a una escritura producida por un sujeto biológicamente mujer y, por otro lado, alude a una textualidad que posee ciertos rasgos que se asumen de forma naturalizada como propios: entre

femeninas”, *Nosotros*, Año IV, Tomo IX, 1912, pp. 331-336; y Lilia Lacoste, “Crónicas femeninas”, *Nosotros*, Año VII, Tomo XI, 1913, pp. 180-183.

⁵⁵ Baroffio Bertolotti, “Cuando la mujer...”, p. 174.

ellos, la emocionalidad, el sentimentalismo, el enclaustramiento en el propio yo, la enajenación frente al mundo exterior, la transparencia entre vivencia y escritura, la carencia de elaboraciones ideológicas y de creación de lenguajes, la dificultad para articular un discurso propositivo y racional. A ello que se agregan, en muchas ocasiones, otras características que patologizan el discurso de mujeres, ligándolo con manifestaciones de histeria, epilepsia, convulsiones, nervios: en definitiva, con síntomas psicofísicos que se asocian mecánicamente con la fisiología genital femenina. Como dice Giusti sobre Storni:

“Su despreocupación era sólo aparente. Sin duda trabajaba en su espíritu la inquietud que da título a su primer libro. La conocisteis: no era hermosa, aunque la transfiguraba el don de simpatía que de ella irradiaba. Lo sabía, y como también sabía qué es lo que más se precia en la mujer, lloraba íntimamente la ausencia del hada que había faltado en su nacimiento. Otra desventura la afligió: sus nervios enfermos que le daban escasos períodos de tregua y reposo.”⁵⁶

Finalmente dentro de las manifestaciones en cierto modo anómalas que la crítica observa en la escritura de algunas mujeres (una anomalía que hay que interpretar tanto en el sentido del desplazamiento sexogenérico que implica, como desde la infrecuencia de este rasgo en la producción literaria de mujeres de comienzos del siglo XX), no puede dejar de mencionarse la virilización del discurso.

Un rasgo que suele aparecer no sólo en la crítica sobre Alfonsina Storni sino también en la de Gabriela Mistral o Marta Brunet, y que da cuenta de la tensión que estas escrituras y estas sujetos representaban para el horizonte de expectativas epocales sobre la escritura de mujeres. Desde esta mirada precisamente se articula el comentario que realiza Luis María Jordán, desde las páginas de *Nosotros*, acerca del tercer libro de Storni, *Irremediabilmente*.

“Con la señorita Storni puede hablarse sin eufemismos, ya que ella misma nos da ejemplos de claridad en el decir, en las viriles y armoniosas estrofas de su verso, en las que la autora pone y dice de todo, sin importársele un comino de la entrelínea o del comentario malicioso y miserable del público asustadizo. Bien es cierto que este poeta no escribe para ser leídos por las *jeunes filles* en largos hastíos de las medias tardes sino para hombres apasionados y violentos que hayan mordido la vida, alguna vez, con la misma ansia con que se muerde el corazón de una fruta madura. [...] Se ofrece con la ruda camaradería de un marino, que con el cuello desnudo y la pipa en la boca se nos entrega sin reatos en el cordial apretón de manos de los arribos.”⁵⁷

Bernardo Subercaseaux, en su análisis del discurso de la crítica literaria chilena de esta época, descubre la presencia de dicotomías sexogenéricas en las valoraciones críticas, las que se ponen de manifiesto en la asignación de connotaciones femeninas o masculinas a la escritura de los diversos autores y autoras de la época. A las

⁵⁶ Giusti, “Alfonsina Storni”, pp. 373-374.

llamadas estéticas femeninas suele vinculárselas con lo europeizante, extranjero, degenerado y cobarde; a las masculinas, en cambio, se las liga con lo productivo, nacional, propio y vigoroso. Desde estos códigos, Julio Molina en *Selva lírica*, una antología poética de 1917, rescata la obra de Gabriela Mistral, apuntando justamente a la virilidad de estilo de la poeta chilena.⁵⁸ Por su parte, Luis María Jordán destaca la misma característica en la escritura de Storni, la que en su opinión se relaciona con el tipo de lenguaje que emplea Storni: un castellano despojado de toda reminiscencia francesa, inglesa, italiana o latina, que otorgaría una claridad masculina a su discurso tanto en la expresión como en el contenido.

“[Storni] Escribe en castellano, en nuestra sonora y armoniosa lengua peninsular, sin torturarla con afeites prestados y postizos. De ahí, sin duda, la diáfana claridad de la escritora que no da margen jamás a que el lector se detenga a adivinar o a traducir su pensamiento. Llama a las cosas por su nombre y de la única manera en que podrían ser dichas”⁵⁹

Ahora bien, para analizar la constitución de una tradición de lecturas acerca de la obra de Alfonsina Storni es ineludible consultar la crítica de Roberto Giusti, quien realizó varios trabajos sobre la

⁵⁷ Luis María Jordán, “Irremediablemente, por Alfonsina Storni”, *Nosotros*, Año XIII, Tomo XXXII, Buenos Aires, 1919, pp. 37-38.

⁵⁸ Bernardo Subercaseaux, “Masculino y femenino al comenzar el siglo”, *Mapocho* N° 33, 1993, pp. 57-61.

⁵⁹ Jordán, “Irremediablemente...,” p. 40.

poeta, instalando una perspectiva que alcanzó amplia receptividad dentro del campo literario. En un primer artículo de 1918, relativo al poemario *El dulce daño*, Giusti sostiene que la textualidad de Alfonsina, articulada en un lenguaje que le resulta inatrapable, no acomoda en el modelo analítico que suele aplicar al análisis de los textos: “en la pequeña estética que para mi uso personal he compuesto”, dice el crítico⁶⁰; un modelo que supone que la calidad poética se asienta en el ponderado equilibrio de conceptos, fantasías y sentimientos. El desborde emocional y la sintaxis desarticulada de Storni –es decir, la forma del contenido como la forma de expresión de su escritura– le resultan incomprensibles, pero un pudor que no queda claro si es estético o moral le impide seguir ahondando en las significaciones del texto:

“En verdad ese canto nos llega de la región del sueño. Son frases vagas, ahora dichas, ahora sólo balbucidas; nos hablan de magníficos éxtasis, de delirantes arrebatos, de hondos desconsuelos, una sed de amor que consume, una pena extraña e infinita. ¿*El dulce daño*? ¿Dulces ardorosas espinas clavadas en la carne? ¿Dulce esa llaga de los pies que corren sin esperanza tras la quimérica felicidad? Pero si son dulces los sollozos que exhala esa boca clamante, porque si el daño es cruel, es muy tierno el corazón herido, y aún sus propias imprecaciones se resuelven en las lastimeras lágrimas. ¿Preguntaremos a esta mujer qué sentido tienen por momentos sus palabras? ¿Qué cuál es la razón de su angustia? Yo no me atrevo. Ella misma acaso

⁶⁰ Roberto F. Giusti, “*El dulce daño* por Alfonsina Storni”, Buenos Aires. Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1918”. En *Nosotros*, Año XII, Tomo XXIX, Buenos Aires, 1918, pp. 549.

sólo podría respondernos: ‘Mi angustia no tiene razonable porqué, es cosa de mi alma inquieta y debió de nacer bajo un infausto signo; mis palabras son los entrecortados sollozos de esa alma desbordada en llanto’. Y meneando la atrevida cabecita: ‘No me hagan caso. Soy una oveja descarriada. Lo he dicho en mi libro’ [...]. Así, más o menos, supongo que podría contestarnos, y yo me doy por satisfecho. La poetisa, con la deliciosa música verbal de sus canciones, me ha enternecido profundamente. ¿Qué más he de pedirle? ¿Aclaraciones, rigor lógico? Desvaneceríamos el encanto”.⁶¹

Las dudas y dificultades interpretativas del crítico, no obstante, encuentran una salida en la hipótesis que afirma que, desde la clave biográfica, se puede descifrar esa textualidad que se le presenta como opaca. Operando desde esa premisa analítica, la escritura se le vuelve comprensible –se transparenta– como expresión de un discurso confesional donde es posible constatar una relación no mediada entre escritura y vida, un rasgo que se naturaliza como específicamente femenino.⁶² La aplicación de ese enfoque determinista permite explicar, por otra parte, el motivo que lleva al crítico a rescribir en su comentario dos versos de un poema del libro que reseña: “Soy una oveja descarriada / lo he dicho en mi libro”. En ellos el crítico borra la ironía de la hablante sobre el discurso social (“Oveja descarriada,

⁶¹ *Ibid.*, pp. 549-550.

⁶² Esta misma visión se explicita en un comentario de Enrique Díez Canedo relativo a la obra de Alfonsina, aparecido en *Repertorio Americano* en 1930: “Detrás de su poesía hallamos siempre a la mujer, a la Mujer, hallazgo menos frecuente de lo que se supone”. Cfr. Enrique Díez-Canedo, “Alfonsina Storni, poetisa argentina”,

dijeron por ahí”), articulando un yo que asume la calificación que le es asignada por el Otro, y por otra parte, establece una identificación entre la hablante, la sujeto-autora y texto-libro que no estaba en el original, pero que el crítico deduce de su premisa analítica.⁶³ De este modo, Giusti no sólo clausura su perplejidad inicial sino que encuentra un punto de anclaje, una causalidad entre escritura y vida, desde la cual interpreta y valora la obra de Alfonsina.

Otro texto crítico, publicado en 1938, veinte años después del que acabo de comentar, vuelve a dar testimonio de su fidelidad a la interpretación por la vía biográfica. En ese texto el crítico deplora los caminos vanguardistas por los que se había aventurado la última poesía de Storni, los que en su opinión la extraviaban de su modo más propio:

“[...] rechazo como verdadera poesía este cansado juego de alusiones (adviento que alusión deriva de ludo, juego) y lamento que la querida poetisa de *Ocre* [...] se extraviara por esos caminos estériles.”⁶⁴

Asimismo, a la luz de la muerte de Alfonsina, agrega un suplemento a su hipótesis biografista, mediante la construcción de un discurso

Repertorio Americano, Tomo XX, Nro. 21, 7 de junio de 1930, San José de Costa Rica, pp. 329-330.

⁶³ El poema “Oveja descarriada” forma parte de la sección “Hielo” de *El dulce daño* y no incluye significantes tales como “yo” o “libro”, mediante los cuales el crítico procura establecer la causalidad a que aludí arriba. Cfr. Storni, *Obras. Poesía*, p. 154.

⁶⁴ Giusti, “Alfonsina Storni”, p. 390.

melodramático acerca del suicidio de la poeta, el que desde su perspectiva aparecería premonitoriamente anunciado en toda la obra de Storni:

“Quienes piensen que Alfonsina [...] se confesó o se traicionó en cada uno de sus poemas, entiendan, si lo desean, que al hablar de éstos lo hago de su propio ser vivo, palpitante, desgarrado. Sus confidencias líricas han quedado en siete libros de versos y uno de prosa poética, que no agrega nada a aquéllos.”⁶⁵

“Extraordinario valor el de esta mujer pequeñita que con los nervios rotos por la neurastenia y la certidumbre – dicen – de estar condenada por una enfermedad incurable, dispone su ajuar para el sueño eterno con una serenidad que parece sobrehumana. Verdad que su corazón se había ensayado a morir desde nacido, arte duro del cual había dicho: ‘se ensaya mucho y no se aprende bien’ [...] la obsesión obraba sin duda en la subconsciencia hasta que afloró y se impuso, el tema de la muerte se entrelazaba en sus versos con el del mar. Había soñado dormir en su fondo y un día convirtió el sueño en acto [...] Los anuncios se sucedían fatídicos [...] En la última [poesía] dispuso su ajuar de desposada.”⁶⁶

Las lecturas críticas que sobre la obra de Storni se produce en el contexto de las tendencias de vanguardia presentan un perfil diferente. Si bien no desechan la interpretación de índole biografista, hace eje en las diferencias estéticas frente a escritura de la poeta, a la que interpretan como expresión de un epigonismo modernista que rechazan, obviando en esa producción cualquier cercanía con el

⁶⁵ Giusti, *Ibid.*, p. 375.

experimentalismo que los propios vanguardistas estaban proponiendo en su literatura. Por otra parte, juzgan la poesía de Storni acusándola de un “mal gusto” que no esconde bien ciertos prejuicios de clase, etnia y género-sexual, característicos de buena parte de la vanguardia argentina: esa vanguardia “moderada” y “bienpensante”, en palabras de Beatriz Sarlo, cuyas rupturas en el plano estético, centradas en el principio de la novedad como valor y en la defensa de la metáfora como instrumento óptimo de la escritura poética, en general no iban acompañadas de un cuestionamiento igualmente radical a las instituciones y discursos ideológicos de la sociedad nacional.⁶⁷

George Yúdice ha llamado la atención sobre la actitud recelosa que evidencian muchos vanguardistas latinoamericanos frente a la renovación literaria que ciertas escritoras como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral o Magda Portal estaban produciendo contemporáneamente. En este sentido, Yúdice señala que Jorge Luis Borges, a pesar de celebrar a su ciudad natal en *Fervor de Buenos Aires* (1923) y ostentar su orgullo patrio en *Luna de enfrente* (1925), se siente irritado por el aburrimiento que expresa la poesía de Alfonsina Storni ante ese mismo escenario nacional.⁶⁸ Borges identifica ese sentimiento con una sensibilidad modernista que le

⁶⁶ Giusti, *Ibid.*, p. 595.

⁶⁷ Sarlo, “Vanguardia y criollismo...”, pp. 248 y 250.

disgusta, sin advertir cómo las imágenes urbanas y las sensaciones que la ciudad provoca en la hablante, particularmente las que aparecen en su libro *Ocre* y en los que le siguen después, se acercan mucho a las vivencias que notorios vanguardistas, como el mismo Oliverio Girondo, estaban recreando en su escritura.⁶⁹

“De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudad de calles derechas, sólo diré que el aburrimiento es quizás la única emoción impoética... y es también, la que con preferencia ensalzan sus plumas. Son rubenistas vergonzantes, miedosos.”⁷⁰

Una apreciación del poeta y crítico argentino-español Eduardo González Lanuza, de 1938, explicita de manera más clara que otras la base ideológica que subyace a la serie de comentarios críticos que se suceden desde mediados de los años veinte, aludiendo a las “borrosidades” y “chillonerías de comadrita” de Storni, en palabras de Borges⁷¹, o a la “medio-ocridad” de su libro de 1925 (*Ocre*), según el

⁶⁸ Yúdice, “La vanguardia a partir de...”, p. 130.

⁶⁹ Al respecto, es sumamente sugerente el cruce que intenta Tamara Kamenszain entre la prosa periodística de Storni, y a través de ella con su poesía de los años treinta, a la que califica de narrativa, con los poemas en prosa que contemporáneamente escribe Oliverio Girondo. Desde esa perspectiva, Kamenszain instala (con más ambigüedad de la necesaria) a ambos escritores en el terreno de una vanguardia que no puede reconocerse en las tradiciones que suelen demarcarse en la historia literaria argentina. Cfr. Tamara Kamenszain, “La soltera como madre póstuma”, en *Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 31 y ss.

⁷⁰, Jorge Luis Borges, “Prólogo (III)” a *Índice de la nueva poesía americana*, Alberto Hidalgo et al. (editores), Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones del Inca, 1926, p. 15, citado por: Yúdice, “La vanguardia a partir de...”, p. 130.

⁷¹, Jorge Luis Borges, “Nydia Lamarque”, *Proa* 2, 14, diciembre de 1925, p. 52, citado por: Delfina Muschietti, “Mujeres: feminismo y literatura”, en David Viñas (editor), *Historia social de la literatura argentina*. Tomo VII: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1960), Contrapunto, Buenos Aires, 1986, p. 140.

comentario publicado en “El Parnaso satírico” de *Martín Fierro*.⁷² En

1938 dice González Lanuza:

“Sacrificó la poesía en aras de su personalidad [...] Y la Poesía se vengó con crueldad [...] Mujer inteligente y fuerte, no logró realizarse como poeta por no haber sabido superarse a sí misma. En sus mejores poemas aparece con regularidad fatal un elemento de impureza estética, un residuo inorgánico no asimilado, un prosaísmo que se enquistaba y resta vitalidad a sus versos. [...] Quizás pueda explicarse teniendo en cuenta que Alfonsina empezó a escribir en un medio adverso, erizado de obstáculos para toda mujer que pretendiera ser intelectual. Su sexo constituía una traba. Aun teniendo genio, las dificultades de Alfonsina hubieran sido inmensas. Tratándose de una escritora inteligente y batalladora como ella, el peligro adquiriría aspectos más solapados. Aceptó el reto, y ese fue su mayor mérito y su irreparable error. Su mérito como mujer que supo tomarse los derechos que se le negaban. Su error como poeta, porque la poesía no puede servir para nada ajeno a sus propios fines. Menos aun puede servir de válvula de escape para resentimientos personales: y en cada poema de la primera época de Alfonsina alienta, apenas reprimido, el resentimiento contra el hombre y la obsesión del eterno masculino. [...]

Se ha repetido hasta el cansancio que la obra de cada artista es su autobiografía. [...] Conviene insistir en que la obra, si lo es de arte, tiene que ser una superación de la propia biografía. [...] En la música de Bach nadie advertirá las dificultades inherentes a su vida de pequeño burgués [...] Cuando un artista cumple con sus deberes de artista, lo demás viene por añadidura. [...]

Alfonsina encontró gran resonancia entre nosotros porque su situación era comprendida por millares de mujeres que se hallaban en su caso y carecían de su valor para afrontar los prejuicios del ambiente, y porque es inmensamente superior el número de los capacitados para sentir el resquemor de una injusticia – en especial cuando se experimenta en carne propia – que el de los llamados a gozar

⁷² M.N., “Parnaso satírico”, *Martín Fierro*, Año III, Nros. 27 y 28, Buenos Aires, 10 de mayo de 1926.

de la Poesía. [...] Rodeada de la admiración fervorosa de un vasto sector del público, atraído por las mieles de sus rimas y de sus ritmos algo plebeyos, tuvo el coraje de despreciar esa gloria fácil y, a sabiendas de que se alejaba de sus admiradores, afrontó la certidumbre de su soledad, y recommenzó su poesía en una torturada búsqueda de expresiones inéditas, cerebrales la mayoría de las veces, durísimas de ritmo casi siempre, ingratas, en todo caso, para el inocente gusto de sus anteriores amigos. En ellas comenzaba laboriosamente a despuntar, ya demasiado tarde, la auténtica expresión de la gran poetisa que Alfonsina Storni pudo haber sido. Ese gesto, más que su obra, merece mi admiración y mi respeto.”⁷³

Este comentario hace evidentes los supuestos de la particular visión del arte que tomó forma en cierto sector de la crítica de los años treinta y, particularmente a través de la revista *Sur*, visión que afirmaba la existencia de una escisión tajante entre goce estético y práctica social: el primero, sólo accesible a una pequeña élite ilustrada, y lo segundo, como el espacio donde despliegan su cotidiano las mayorías. De manera consecuente, el dominio del arte se configuró como una esfera espiritual autotélica que, por su propia naturaleza, sólo podía desplegarse en tanto permaneciera alejada de las disputas materiales, sociales, políticas o genéricas. Enmarcado en estas concepciones ideológicas, González Lanuza rechaza en los textos de Storni cualquier enunciado atraiga a la escritura elementos que involucren confrontaciones entre los sujetos y mundo que los rodea;

⁷³ Eduardo González Lanuza, “Ubicación de Alfonsina”, *Sur* 50, Año VIII, noviembre de 1938, pp.

en particular, las confrontaciones que aluden al conflicto sexogenérico individual o colectivo. Para el crítico, la obra de Storni no puede justificarse estéticamente –si bien hace la salvedad de que una escritura distinta parecía esbozarse, aunque no concretarse, en la versificación compleja de sus últimos poemarios; ésa, a la que califica de ingrata para el gusto de un público masivo– en razón de la presencia de una serie de rasgos que detecta como prosaísmos, como rastros de impureza, como residuos no asimilados: en definitiva, como esas huellas de un discurso sexogenérico crítico que no pueden ser admitido dentro del canon de la alta cultura.

Como sugiere George Yúdice respecto del mismo comentario de González Lanuza, el problema no reside en el hecho de que la escritura de Storni haga explícito su anclaje en la identidad genérico-sexual sino que ello sea interpretado como un impedimento poético. Para Yúdice, el prejuicio masculinista se hace aún más palmario cuando se observa el caso de muchos escritores varones que contemporáneamente poetizaban desde su particular dilema genérico sexual. El Neruda de los *Veinte poemas de amor* es un ejemplo de ello, y en su caso la crítica no estimó necesario abandonar el criterio autonomista para apreciar la poeticidad. En opinión de Yúdice, sólo puede comprenderse la actitud discriminadora que muchos

vanguardistas asumen frente a los textos de mujeres si se consideran aspectos extraliterarios: en particular, la carencia de legitimidad que tenían en ese espacio cultural tanto la escritura de mujeres como la problemática sexogenérica. Así, al marginar a las mujeres, en tanto sujetos con menor poder de intervención y reconocimiento en la esfera pública, las vanguardias latinoamericanas reproducían acríticamente las jerarquías sexogenéricas tradicionales.⁷⁴

Una perspectiva diferente dentro de la crítica contemporánea a Alfonsina Storni se perfila en ciertos textos críticos producidos por mujeres, ya sea en el marco de la naciente crítica universitaria, como en el espacio de una crítica pública que circulaba en diarios, revistas y publicaciones culturales argentinas y latinoamericanas de difusión más amplia. Estos textos iluminan ciertas zonas de la obra de Storni que habían pasado desapercibidos en otras apreciaciones críticas o que siendo advertidos habían sido desvalorizados; y, entre sus rasgos característicos, tres de ellos me parecen relevantes. Por una parte, la atención prestada al tipo de sujeto que enuncia en los textos de Storni; por otra, el modo en que se reinscribe la relación entre escritura y biografía de la autora; y finalmente, los parámetros de valoración estética que sostienen este enfoque crítico. A mi entender, todo ello nos permite descubrir una perspectiva de lectura que, si

⁷⁴ Yúdice, “La vanguardia a partir de...”, pp. 131 y 142

bien no llega a constituir un contradiscurso crítico abiertamente disidente, evidencia tensiones y posicionamientos que se distancian de la crítica hegemónica, constituyendo un antecedente genealógico de ciertas interpretaciones de la crítica feminista actual.

Uno de los elementos que detecta esta crítica de mujeres, a mi juicio crucial, es la instalación decididamente urbana y moderna de la hablante en la poesía de Storni. María Luz Morales, en un artículo publicado en Madrid en 1930, que recoge *Repertorio Americano* de Costa Rica, se hace cargo de esta dimensión, rescatando la modernidad de una sujeto cuyo discurso se centra en la observación de la ciudad y sus dinámicas.⁷⁵ De manera consecuente, al revisar la poesía amorosa de Alfonsina, se detiene Morales en el acento irónico que la preside y que también es un rasgo definitorio de su modernidad:

“Fuera del motivo amoroso, cuyo matiz irónico –mezcla siempre de risa burlona y mueca amarga- alcanza su cumbre en una composición bien conocida: *Tú me quieres blanca...*; la cortante ironía de Alfonsina Storni capta todo aspecto mezquino de la vida en torno y generosa –se burla de él y lo eleva transformándolo [...]. Con ironía o sin ella, Alfonsina Storni, mujer esencialmente moderna, siente la ciudad, ama la ciudad, canta la ciudad. Es esta acaso la más nueva faceta de su don de poesía y uno de los mejores valores de su obra poética. Hija dilecta, o amante, o novia, de una de las enormes metrópolis del mundo -Buenos Aires-, cada luz de la ciudad le ha ensanchado las pupilas hondas, cada grito de la ciudad le ha encontrado eco en la sonora garganta. [...]. Ah Buenos Aires, Buenos Aires! Ciudad compleja y múltiple, monstruosa y cordial:

⁷⁵ El propio Borges había advertido la instalación urbana de la poesía de Storni pero su juicio, a diferencia del de Morales, descalifica la escritura de Alfonsina.

buen eco hallaste en esta cantora de la fuerza y la delicadeza, que a sí misma se retrata cuando dice '*A una mujer que hace versos*'. ”⁷⁶

Por su parte, Gabriela Mistral registra a Alfonsina desde una sintonía afin a la de Morales, en un *recado* que le dedica en 1926 después de una visita a su casa de Buenos Aires. El texto de Mistral delinea a la poeta desde una serie de trazos donde destacan los juegos de su inteligencia (que se manifiestan en su escritura como en la personalidad de la artista), su conocimiento del mundo, su afectividad poco sentimental. Lo que le permite definirla como una “mujer de gran ciudad que ha pasado tocándolo todo e incorporándose”, es decir, como una sujeto que a pesar de su juventud – Alfonsina tenía entonces treinta y cuatro años - había vivido mucho, lo que le había otorgado esa visión aguda e irónica que era propia de ella:

“Mi Alfonsina de las cartas era egoísta, burlona y alguna vez voluntariamente banal. En mi temor del encuentro había no poco de miedo inconfesado [...] El apuro duró poco [...] Muy atenta a quien está a su lado, con una atención hecha de pura inteligencia, pero que es una forma de afecto. Informada como pocas criaturas de la vida [...] mujer de gran ciudad que ha pasado tocándolo todo e incorporándose. Alfonsina es de los que se conocen tanto por la mente como por la sensibilidad.”⁷⁷

⁷⁶ María Luz Morales, “¡Bienvenida, Poesía!”, *Repertorio Americano*, Tomo XX, Nro. 9, 1 de marzo de 1930, pp. 129-130. Énfasis en el original.

⁷⁷ Gabriela Mistral, “Algunos semblantes: Alfonsina Storni”, en Roque Esteban Scarpa (editor), *Gabriela piensa en...*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1978, pp. 37-38.

Dos textos producidos con posterioridad a la muerte de la poeta, de Graciela Peyró de Martínez Ferrer (1938) y María Teresa Orozco (1940), provenientes ambos de la naciente crítica académica, evidencian una lúcida reinscripción de la dimensión biográfica y de su relación con la escritura. Si la crítica consagrada insistía en una lectura melodramática que buscaba en la poesía de Alfonsina no sólo la explicación de su vida sino también la de su muerte, las autoras desconstruyen esa configuración. Peyró, quien escribe una de las notas que publica *Nosotros* en recordación de Storni en 1938, lleva a cabo un estudio centrado en su “obra lírica” y prácticamente no hace mención a su muerte, mucho menos estableciendo relaciones de causalidad respecto de la escritura. Orozco, en un extenso trabajo publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1940, se refiere sobriamente al tema del suicidio, agregando testimonios que apuntan a justificar la racionalidad de la decisión tomada por la escritora. Sin las dudas o zozobras con que Giusti se había referido al tema en su estudio de 1938⁷⁸, la autora justifica una decisión que habría obedecido al temor del dolor provocado por su enfermedad.

⁷⁸ “Extraordinario valor el de esta mujer pequeñita que con los nervios rotos por la neurastenia y la certidumbre – dicen - de estar condenada por una enfermedad incurable, dispone su ajuar para el sueño eterno con una serenidad que parece sobrehumana.” Cfr.: Giusti, “Alfonsina Storni”, p. 595.

En cuanto a la evaluación de los textos de Storni, tanto Peyró como Orozco despliegan lecturas que tienden a ser comprensivas de esa textualidad y la valoran positivamente en términos estéticos. Peyró, por ejemplo, describe los distintos movimientos de la hablante en la poesía de Storni, desde un discurso femenino más o menos estereotipado al de una mujer con amplio conocimiento del mundo y de la condición subordinada de las mujeres, frente a la cual alza su protesta. De esta manera, su expresión muestra una subjetividad femenina múltiple, en la que se perciben huellas de una experiencia transubjetiva, la que en su escritura logra hacerse palabra y gesto, prestando la voz para la enunciación de un discurso históricamente silenciado:

“Suave feminidad en el alborear de esta vida literaria. Luego, a andar por el mundo, por todos sus caminos; a levantarse con la aurora y hablar con los pájaros; a escuchar de la luna las tres viejas palabras; a arrojarse en silencio y extenderse en los grises de la quietud del otoño. Y siempre la mirada alta, la mano pródiga, la palabra franca y el gesto valiente. Ese gesto valiente de Alfonsina que la hace decir en su verso lo que muchas mujeres sentimos y callamos. Ese gesto valiente que tantos ataques del pseudo-puritanismo le valiera.”⁷⁹

Si bien señala a *Ocre* como el libro fundamental en la producción storniana, coincidiendo en esto con el conjunto de la crítica de su

época, no por ello descalifica las búsquedas formales de la poesía posterior de Alfonsina, aventurándose a hacer una interpretación de estos textos que habían sido descalificados en bloque por la crítica tradicional dominante aunque menos por la vanguardista. Por otra parte, Peyró sostiene una hipótesis original y productiva, según la cual la evolución de Storni hacia la vanguardia debería entenderse, más que como el impulso imitativo de nuevas tendencias literarias, como el devenir lógico de las búsquedas expresivas de la poeta en confluencia con el movimiento principal de la poesía moderna, desde Rubén Darío y Mallarmé a la Generación del 27 en España, cuyas relaciones con la escritura de Alfonsina se le hacen evidentes:

“Este nuevo libro de Alfonsina Storni [*Mascarilla y trébol*] es como un desafío contra ella misma. El alma es el centro de ‘los círculos imantados’.⁸⁰ Estos círculos son retos, apóstrofes, recuerdos impregnados de tristeza, verdades. La autora escala las alturas. Y todo expresado con una fiesta de imágenes que declaran su destreza en la confección de expresiones modernas, bellas, ajustadas, lógicas.”⁸¹

5. La crítica de los años 50 y 60: el enfoque estilístico y fenomenológico.

⁷⁹ Graciela Peyró de Martínez Ferrer, “[Alfonsina Storni] Su obra lírica”, *Nosotros*, octubre de 1938, p. 256.

⁸⁰ “Círculos imantados” era el subtítulo que originalmente tuvo el poemario y que en ediciones posteriores se perdió. Sin duda esta referencia, como bien demuestra Peyró, permiten iluminar el sentido de un libro que la crítica contemporánea mayoritariamente desestimó por críptico.

⁸¹ Peyró de Martínez Ferrer, “Su obra lírica”, p. 264.

Desde mediados de los años cuarenta con la figura de Alfonsina Storni tiene lugar una suerte de internacionalización, que se expresa en el creciente interés que despierta su obra poética en espacios académicos fuera de la Argentina y particularmente en los Estados Unidos. Paralelamente, se produce un cambio en la orientación de la crítica, con la incorporación de miradas más claramente literarias que priorizan el análisis de los textos por sobre la dimensión biográfica; orientación que había primado hasta entonces, particularmente en la crítica argentina. Estos estudios suelen realizarse desde la referencia teórico-metodológica que proporciona el enfoque de la estilística o de corrientes afines como el *new criticism* norteamericano, las que proponen llevar a cabo un estudio intrínseco (inmanente) de las obras literarias, centrado en el análisis de las características composicionales del texto como del “estilo” específico de cada autor/a: un concepto con el que Amado Alonso busca caracterizar el particular uso artístico del lenguaje que desarrolla cada escritor/a en tanto conciencia creadora.⁸²

⁸² Amado Alonso, uno de los teóricos de la corriente estilística, define este enfoque como el interés en el estudio de la obra literaria en tanto construcción poética. Para Alonso, el estudioso del estilo debe apuntar a desentrañar la operatoria de fuerzas psíquicas que concurren en la composición de una obra y, por otra parte, debe profundizar en el placer estético que emana de la contemplación y experimentación de la estructura poética. Ello supone concentrarse en el sistema expresivo de una obra, autor o serie de autores, observando tanto el conjunto como sus elementos

En un trabajo de 1997, dedicado a la recepción crítica de Alfonsina Storni en el período 1945 a 1980, Jaime Martínez Tolentino reseña una serie de artículos breves pero con visiones críticas renovadas, producidos entre 1945 y 1957 por tres académicas de los Estados Unidos: Sidonia Carmen Rosenbaum (1945), Gabriele Punk Benton (1950) y Edna Lue Furness (1957)⁸³. Estos textos, más allá de sus matices particulares, coinciden en destacar ciertos temas dentro de la poesía de Storni que no habían sido observados en profundidad en la crítica precedente; en particular, su enfoque sobre las mujeres y el feminismo, su mirada cosmopolita y la conciencia tensionada de la sujeto lírica frente a un mundo materialista y deshumanizado que había caído en un hondo vacío espiritual.

Sidonia Carmen Rosenbaum destaca la importancia general de la obra poética de Storni, a quien califica como “one of the poets who have best expressed and mirrored in their verses the spirit of the city of Buenos Aires”⁸⁴, relevando el mismo perfil urbano que María Luz Morales ya había percibido en los años treinta. Insiste también en su

particulares: es decir, desde la constitución y estructura interna de la/s obra/s al poder sugestivo de las palabras o a la eficacia de sus juegos rítmicos. Cfr. Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 110-111.

⁸³ Jaime Martínez Tolentino, *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1945-1980)*, Kassel, Reichenberger, 1997. Lamentablemente no he tenido acceso los textos referidos por este autor, de modo que mi análisis de forma inevitable debe basarse en la reseña que él mismo hace de los artículos.

⁸⁴ Sidonia Carmen Rosenbaum, “Alfonsina Storni”, *Modern Women Poets of Spanish America*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1945, p. 205, citada por Martínez Tolentino, *La crítica literaria sobre...*, p. 13.

calidad poética, señalando a Alfonsina como la escritora que había apartado a la poesía femenina argentina de su condición subliteraria, mediante la exhibición de una gama de temas y tonos no observados antes entre las poetas. Rosenbaum hace una lectura de los primeros poemarios de Alfonsina (1916 a 1925) centrándose en su contenido, a los que interpreta como la expresión de un tránsito vital/textual cruzado por el tormento del amor no correspondido y por la devastación que ello genera en la hablante. Los dos últimos libros, en cambio, reciben un tratamiento más centrado en la forma: en las búsquedas de la poeta en torno a la estructura del “antisoneto” y en la incorporación de imágenes inusuales que reflejarían el estado mental alterado y triste de la hablante. En cuanto a los temas de la poesía de Storni, se recogen la presencia de la relación muerte/vida, la creación poética, el amor, el hombre, el feminismo y el intelecto. Respecto de esto último, Rosenbaum retrata a Storni como “the most intellectual, the most objective and the most social-minded of [... the] modernist Spanish American poetess”⁸⁵, cualidad que le habría permitido, por una parte, trascender la problemática meramente personal y alcanzar una dimensión colectiva, en particular en lo relativo a la situación de las mujeres; y, por otra parte, evolucionar de la emocionalidad al intelecto, posibilitándole el despliegue de una

⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

conciencia artística que la impulsaba constantemente a evaluar y mejorar su obra.

El segundo texto reseñado por Martínez Tolentino pertenece a Gabriele Munk Benton y, en opinión del autor, su objetivo fundamental es descentrar la figura de Alfonsina Storni del estereotipo que la identificaba como una poeta obsesionada con su propia vida y con la condición de las mujeres, resituándola desde la perspectiva de su cosmopolitismo, modernidad y universalidad.⁸⁶ Al respecto, es interesante cómo Munk Benton discute el carácter pretendidamente confesional de la escritura de Storni, argumentando que el uso del yo en sus textos, a semejanza de lo que acontece con Walt Whitman, no representa personalmente a la autora sino que indicaría una dimensión más universal: la expresión de la mente y alma de todo ser humano que el poeta transmite a sus lectores, con la inmediatez y asertividad que sólo ese pronombre permite lograr.⁸⁷ En términos de las preocupaciones que manifiesta la escritura de Storni, Munk Benton las desterritorializa del contexto inmediato de la poeta, la sociedad argentina de las décadas de 1920 a 1930, para proyectarlas hacia un espacio mayor, como parte de la reflexión general del siglo XX en torno a la dialéctica entre el ser humano y la

⁸⁶ Munk Benton, Gabriele, "Recurring Themes in Alfonsina Storni's Poetry", *Hispania* 33. 2, 1950, pp. 151-153, citada por Martínez Tolentino, *La crítica literaria sobre...*, p. 19.

máquina, el sentimiento y la racionalidad, la deshumanización de la especie, etc. En este sentido, continúa Munk Benton, la ciudad y la naturaleza que emergen en la textualidad de Alfonsina podrían encontrarse en cualquier parte, en tanto la poeta observa el mundo “not from the standpoint of any particular country or continent but as the land of reality seen through a poet’s imagination and vision, anywhere on this planet”⁸⁸. Si bien esta afirmación tomada literalmente no me parece sostenible, encuentro rescatable la propuesta de Munk Benton de observar la escritura de Storni en su vínculo conflictivo con el referente que representa la sociedad moderna (y patriarcal), descubriendo a la vez esa sensibilidad tensionada frente a su entorno que permite relacionarla con toda una tradición poética de la modernidad, tanto en América Latina como fuera de ella. En este mismo sentido, es lúcida la apreciación de Munk Benton sobre el modo en que la poesía, entendiendo la creación poética como un proceso cercano al alumbramiento, representa para Storni la única posibilidad de tolerar la vida dentro de un mundo hostil y frío que se representa paradigmáticamente en el símbolo de la ciudad. Frente a esta imagen que remite a catacumbas, a falta de color, a multitudes que transitan con rostros impenetrables y

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

agresivos, se alza la figura cambiante y misteriosa del mar, que supone la quietud y la contemplación, una imagen que llega a convertirse en el símbolo de una liberación frente el hastío vital que experimenta la poeta.

Finalmente, el trabajo de Edna Lue Furness comentado por Martínez Tolentino, discute el binarismo femenino/masculino en el cual se encasilla a Storni, junto con otras escritoras latinoamericanas, cuestionando en el caso de Alfonsina cierta caracterización de la crítica que sostenía que ella era “the least feminine of the major poets of Spanish America”, en razón de su tendencia a considerar problemas sociales, políticos y urbanos mediante un punto de vista racional que frecuentemente se identifica con el polo de lo viril.⁸⁹ Para Furness, en cambio, Storni debe ser entendida como una mujer excepcional, aunque desdichada, que mediante el conocimiento se enfrenta a la agonía de la existencia humana, una condición de las cual las mujeres habían quedado al margen debido al lugar de subordinación en que fueron históricamente colocadas. Desde una perspectiva que parece nutrirse tanto del feminismo como del existencialismo, la autora sostiene que el gran secreto que descubre Storni, mediante el uso de estrategias

⁸⁹ Furnes, Edna Lue, “A Woman and the World”, *Western Humanities Review* 11.1, 1957, p. 97, citada por Martínez Tolentino, *La crítica literaria sobre...*, p. 24.

racionales, es la conciencia acerca del materialismo y la deshumanización del mundo contemporáneo, y por esa vía también crece su desesperanza frente a una humanidad que parece preferir el camino de una ignorancia anestésica.

Fuera de los textos que acabo de comentar, y que señalan caminos fructíferos para futuros acercamientos a la obra de Storni, dentro de la crítica de los años cincuenta hay que mencionar el trabajo de la profesora Helena Percas, publicado en Madrid en 1958 bajo el título *La poesía femenina argentina: 1810-1950*. Este estudio encara la poesía de Storni con una profundidad inédita hasta ese momento, la contextualiza dentro de una discursividad femenina que la autora denomina como “la generación (femenina) del 16” y, como sucede con otros estudios críticos de mujeres dentro y fuera de Argentina, también pone la mira sobre la dimensión urbana de la lírica de Storni. Para Helena Percas, aunque la escritura de mujeres ya constituía un hecho definitivo para la historia literaria, todavía no había recibido la necesaria atención por parte de la crítica, una situación que se traducía en la carencia de análisis sistemáticos y valoraciones de conjunto. Haciéndose cargo de esa falta, su trabajo lleva a cabo un estudio histórico-crítico del desarrollo de la poesía de mujeres en Argentina, a partir de su relación (estrecha o lejana) con las principales corrientes poéticas desde el romanticismo al

postmodernismo. Helena Percas afirma que con esta última tendencia, la lírica de mujeres adquiere conciencia de sí, se orienta con claro sentido poético e inaugura una fase creadora que aporta una temática y una estilística propias a la poesía de su época. En este contexto, junto a otras escritoras de Hispanomérica, emerge Alfonsina Storni quién, a juicio de la autora, funde con gran habilidad dos herencias al parecer incompatibles: la sensibilidad modernista, rica en colorido metafórico, y el espíritu rebelde de una mujer moderna de su país. De allí surge una escritura que, en opinión de la autora, es la expresión de sus aspiraciones, sueños y desencantos, y en la que se pone de manifiesto toda la atmósfera de profundos cambios sociales que afectaban entonces la posición social de las mujeres como su vida íntima.⁹⁰

Percas hace su análisis orientada por la perspectiva estilística, desplegando asimismo un diálogo con la crítica precedente: en particular, con los estudios de Roberto Giusti y, significativamente, con las de las hoy poco recordadas Graciela Peyró de Martínez y María Teresa Orozco. El estudio se inicia con una aproximación biográfico-literaria, en la cual la autora da cuenta de lo que considera son los principales antecedentes estilísticos de Alfonsina Storni, entre ellos, la poesía femenina uruguaya de comienzos de siglo XX (Delmira Agustini

⁹⁰ Percas, *La poesía femenina...*, p. 7.

y María Eugenia Vaz Ferreira), Rubén Darío, Amado Nervo, Baldomero Fernández Moreno, Leopoldo Lugones, entre las influencias locales, así como Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Federico García Lorca y la Generación del 27, entre las europeas. Por otra parte, tomando la caracterización ya clásica establecida por Federico de Onís, ubica a Alfonsina dentro de las coordenadas poéticas del postmodernismo, y se refiere a ella como una mujer inteligente, aunque no culta, cuya irrupción en el espacio literario genera la sensación de algo nuevo y desconcertante, debido a las temáticas que aborda y a su temperamento independiente.

En cuanto a la obra de Storni, consecuente con su perspectiva teórica, Percas advierte una continuidad de tono que daría unidad y carácter a la escritura pero, a la vez, lúcidamente advierte que, si se abandonase esa visión globalizante, emergerían en ella la contradicción y el fragmentarismo. Al igual que la mayor parte de la crítica de su época, Percas sostiene que *Ocre* marca el punto de inflexión y la culminación de la obra de Storni, la que ella articula alrededor de cuatro momentos. El primero, que abarcaría sus cuatro primeros poemarios (1916-1920), aparece como predominantemente subjetivo; un segundo momento, donde se sitúa *Ocre* (1925) estaría marcado por un posicionamiento crecientemente irónico; el tercer momento se evidenciaría en la dramaturgia de Storni, donde en

opinión de Percas se desarrolla y explicita la actitud asumida en el poemario de 1925; finalmente, el cuarto momento, que comprende sus dos últimos poemarios, estaría caracterizado por una mayor preocupación estética y un decrecimiento de la capacidad emotiva. En lo relativo a los temas presentes en la obra de Storni, la hipótesis de Percas sostiene que estamos ante una lírica predominantemente autobiográfica pero donde se rebasan los límites personales para dar cuenta de la experiencia de la mujer del período de entreguerras, una etapa que observa marcada por la transición entre un modo de vida patriarcal y otro moderno. En este sentido, es aguda la manera en que Percas percibe las contradicciones del discurso de Storni al abordar temas como el amor, la posición de las mujeres en la sociedad o el concepto de varón, interpretando que esa oscilación entre lo “femenil y [lo] feminista” tiene sus raíces en ese contexto cambiante que aún arrastraba mucho del peso de una cultura tradicional.⁹¹

Un aspecto que destaca especialmente esta crítica, y que define como uno de los dos ejes de la escritura de Storni (el otro es el amor), es su orientación urbana, donde encuentra la raíz del pesimismo, con frecuencia observado pero poco interpretado, que trasluce la poesía de Alfonsina. Junto con Federico de Onís, caracteriza a Storni como un

⁹¹ *Ibid.*, p. 155.

producto típico de la ciudad moderna y populosa que era Buenos Aires y se pregunta por las causas del hechizo que ella ejercía sobre la poeta. Polemizando con María Luz Morales y otros autores que sostienen que Alfonsina mantiene con la urbe una vinculación amorosa, para Percas, ese amor no existe o al menos es dudoso. Sin advertir, como en su momento explicitaría Marshall Berman, que la experiencia de la modernidad es esencialmente contradictoria, Percas concluye que Alfonsina no logra sentir por Buenos Aires ternura alguna y que al recordar sus calles y sus plazas sólo vienen a su memoria los momentos amargos vividos en ella. Al respecto, dice la autora:

“La ciudad de Buenos Aires aparece como fondo a los conflictos entre el hombre y la mujer, y a la soledad del ser humano. Porque Alfonsina vivió y luchó en ella, la ciudad porteña es el paisaje más frecuente de su poesía, unas veces descrito, otras implícito en sus preocupaciones. La ciudad surge de la visión pesimista de Alfonsina con toda la monotonía de sus bloques de casas, con toda su indiferencia frente a las tragedias individuales, deshumanizada cada vez más por la contemplación de la poesía que, desde su destierro espiritual, olvida las nociones sociales y la ve como un gran sepulcro de los vivos. Cuando no la tiene delante con sus bancos, sus parques, sus calles, sus zaguanes y sus chimeneas, cuando la piensa sin verla de frente, entonces vuelve Buenos Aires a adquirir su rango de ciudad cosmopolita y primordial. Más que ningún otro poeta, quizás, expresó Alfonsina el creciente aislamiento del hombre como resultado del progreso industrial.”⁹²

La última parte del trabajo de Percas evalúa el estilo y los aportes de la poesía de Storni. En cuanto al lenguaje, si bien critica cierto descuido y precipitación en la expresión, destaca el uso de un vocabulario cercano a la oralidad y a las expresiones populares, poco escogido y donde no abundan los cultismos modernistas. En sus últimos poemarios estas características se enfatizan aún más, sostiene Percas, al acoger lo bajo y lo feo, en un gesto que percibe afín a la estética que Neruda propone, en esos mismos años, en su *Residencia en la tierra II* (1933-1935). De este modo, dice la autora, lo mejor de la poesía de Storni logra dar otro valor a la expresión corriente y otorgar categoría poética al lugar común, al habla propia de la cultura de esa clase media a la que pertenece la autora, trastocando los significados habituales de las palabras para dotarlos de sentidos nuevos. En cuanto a uso de la metáfora, señala la particular plasticidad que exhibe la poeta, especialmente para lograr representaciones visuales efectivas de elementos a menudo abstractos, como por ejemplo, la muerte. En términos de la forma, Percas descubre en Storni no sólo un hábil manejo de la ironía, rasgo que ya había sido mencionado en la crítica anterior, sino que agrega además una perspectiva original, que lamentablemente no termina de desarrollar, acerca de la factura dramática que exhibe la poesía de

⁹² *Ibid*, pp. 236-237.

Storni. Para la autora, los textos poéticos de Alfonsina están concebidos desde una perspectiva dramática, que se trasluce en una introducción breve, un desarrollo y un desenlace inesperado, para el cual el lector ha sido preparado mediante el suspenso a través de todo el poema.⁹³ En definitiva, concluye Percas, el sentido dramático de los poemas, la acción que los gobierna, la representación plástica de conceptos e ideas, son los elementos que otorgan una personalidad única a la poesía de Storni, dando forma a un estilo “fácil de imitar pero difícil de crear”⁹⁴.

Para concluir esta sección, me detendré ahora en el trabajo de Janice Geasler Titiev, quien en tres artículos sobre la escritora: “Alfonsina Storni’s *Mundo de siete pozos: freedom and fantasy*” (1976), “Alfonsina Storni’s *Poemas de amor: Submissive Women, Liberated Poet*” (1980) y en “The Poetry of Dying in Alfonsina Storni’s Last Book” (1985), establece una reorientación de las lecturas críticas, despojando su análisis de las reiteradas referencias biográficas, la consideración de los temas y la adscripción de los textos a distintas corrientes literarias, para encarar uno de los primeros estudios sistemáticos acerca de la dimensión formal en la poesía de Storni⁹⁵.

⁹³ *Ibid.*, p. 232.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁹⁵ Si bien dos de estos tres textos escapan al marco cronológico que he fijado para este período, pues se publican en 1980 y 1985 respectivamente, no cabe duda de que ellos presentan un encadenamiento lógico y una argumentación que progresa hacia una conclusión dentro de la línea de trabajo que

De este modo, Titiev logra poner de manifiesto por primera vez las relaciones intertextuales que vinculan las innovaciones formales de los dos últimos poemarios de Storni con la experimentación lingüística que ella habría iniciado con *Ocre* y con su texto en prosa poética de 1926, *Poemas de amor*: un libro que casi no registra atención de la crítica y que Geasler Titiev releva como un texto de búsqueda cuyo objetivo es de liberarse de las limitaciones que imponían a la poeta la forma fija, el ritmo clásico y la rima.

En el primero de sus estudios, Geasler Titiev propone una interpretación que afirma la existencia de una ruptura entre la primera poesía de Storni y sus poemarios de los años treinta, desde el entendido de que en los textos tardíos no hay un tema sino una forma predominante.⁹⁶ Esta evolución, que obedecería a una opción estética a partir de la cual el contenido es desplazado del centro del interés por los aspectos formales⁹⁷, también supone un tránsito paulatino entre una tendencia a la libertad en la expresión, que habría

Geasler Titiev inicia en 1976. Por este motivo, me parece más pertinente incluirlos en este período y no en el que se inicia en los años ochenta. Debo aclarar, por otra parte, que no he podido acceder al texto de 1980, por lo que necesariamente debo recurrir en esta reseña a los comentarios que al respecto formula Martínez Tolentino.

⁹⁶ Janice Geasler Titiev, "Alfonsina Storni's *Mundo de 7 pozos*: Form, Freedom, and Fantasy", *Kentucky Romance Quarterly* 23, 1976, Kentucky University, p. 185.

⁹⁷ Como afirma Martínez Tolentino, la hipótesis de Titiev debate también indirectamente con toda una tradición crítica que explicaba la transformación poética de Storni con argumentos biográficos que aludían a las decepciones amorosas y al pesimismo esencial de la poeta. Motivos que, según la crítica, habían empujado a la escritora a componer una poesía más cerebral que emocional y a reemplazar la espontaneidad con una trabajada estructuración formal. Cfr. Martínez Tolentino, *La crítica literaria sobre...*, p. 71.

alcanzado su culminación con el poema en prosa de 1926, y una tendencia opuesta, que impulsa a la poeta hacia una restricción expresiva encuadrada en estructuras fijas. En el curso de esta transición, dice la autora, el poemario *Mundo de siete pozos* (1934) muestra claramente la tensión entre libertad y estructuración, la que se expresa en la convivencia del verso libre, que es dominante dentro del libro, y el soneto, que reaparece en los últimos diez poemas. El verso libre, a juicio de Geasler Titiev, permite enfocar la atención en cada elemento de la oración, creando un mundo de múltiples acciones y objetos, donde cada elemento cobra importancia como parte de un todo y especialmente como individualidad. Otras técnicas aplicadas en los textos contribuyen, por su parte, a enfatizar la fragmentación del poema: el uso del encabalgamiento, de la puntuación y de oraciones incompletas, todo lo cual genera el efecto de coloquialismo que caracteriza a estos poemas. En *Mundo de siete pozos*, las confesiones líricas desinhibidas de los primeros libros prácticamente han desaparecido y en cambio predominan las descripciones en tercera persona: si bien el yo sigue presente en algunos textos, la atmósfera intimista se ha desvanecido casi por completo. De modo consecuente, se observa un desplazamiento del discurso en favor de una mayor objetividad, aunque ello no supone el abandono de un tipo

de enunciación sexogenéricamente demarcada. Así, concluye Geasler Titiev, lo que ha cambiado es el lugar desde donde mira la hablante: ya no se trata de una sujeto que es observada por el ojo del Otro, sino de una mujer que se convierte en observadora, como dirá posteriormente Gwen Kirkpatrick.

El experimentalismo que Storni pone en juego en *Mundo de siete pozos* reaparece en *Mascarilla y trébol* (1938), un texto en el que logra crear una estructura personal: el antisoneto, un tipo de poema en versos endecasílabos que carece de rima. En opinión de Geasler Titiev, la forma del antisoneto resulta una solución de compromiso en la que se combinan ciertos patrones predeterminados con otros elementos que apuntan a la libertad formal. El antisoneto, por otra parte, parece haber brindado a la poeta un medio de expresión adecuado para sus temas y visiones, a tal punto que elige esta forma para redactar su poema póstumo: “Voy a dormir”⁹⁸. En el antisoneto la forma participa en la comunicación del contenido pues, dado que demanda poca atención sobre sí misma, genera escasa interferencia y no implica demandas mayores para el/la lector/a. Por otra parte, la ausencia de rima final otorga espontaneidad a la expresión, aún bajo un patrón preestablecido, lo que da lugar a numerosos juegos

⁹⁸ Janice Geasler Titiev, “The Poetry of Dying in Alfonsina Storni’s Last Book”, *Hispania*, Nro. 3, Vol. 68, septiembre 1985, p. 468.

rítmicos en los poemas que de forma sutil concretizan la tensión implícita en el tema. Los finales agudos, que todavía persistían en el poemario de 1934 como herencia de los anteriores, también han desaparecido. Esta organización minimalista de la forma permite traslucir una visión de mundo en la que incluso las reglas y normas usualmente aceptadas se tornan vacías y carentes de significado. *Mascarilla y trébol*, concluye la autora, es la culminación consciente del trabajo de la poeta y a la vez el reflejo de una experiencia particularmente trágica. La creación del antisoneto en tanto forma da la impresión de ser un objetivo alcanzado y, a pesar de que el contenido de los poemas evidencia una subjetividad en elevado estado de angustia, el control y el oficio que adquiere la poeta en la expresión de los contenidos son una muestra de una madurez artística que no parecía alcanzable a la luz de sus primeros libros.⁹⁹

6. La crítica actual: crítica feminista y modernidad cultural.

Como sucede con otras escritoras latinoamericanas, y en particular con varias de las contemporáneas de Storni: Gabriela Mistral, Delmira Agustini, María Luisa Bombal, Victoria Ocampo, Teresa de la Parra, Marta Brunet, Dulce María Loynaz, entre muchas

⁹⁹ *Ibid.*, p. 473.

otras, el período que se inicia en la década de mil novecientos ochenta y continúa el día de hoy supone un giro sustancial en la crítica de sus respectivas obras. Sin duda, este proceso está ligado a la constitución de una perspectiva crítica feminista sobre la literatura latinoamericana, que se desarrolla tanto en nuestros países como en centros de investigación internacionales, particularmente, en los Estados Unidos. Ejemplo claro de esta tendencia son los nuevos estudios mistralianos que, en los últimos diez o quince años, han posibilitado llevar a cabo una relectura de la obra de la poeta chilena, la que se viene materializando en las investigaciones de Grínor Rojo, Adriana Valdés, Jean Franco, Jorge Guzmán, Ana Pizarro, Kemy Oyarzún, Marcela Prado, Raquel Olea, entre otros/as. Con sus diferencias, relecturas de alcances semejantes se vienen llevando a cabo sobre el resto de las autoras mencionadas, lo que ha dado lugar a la conformación de un significativo *corpus* de crítica, que ha reposicionado el lugar de nuestras escritoras dentro del canon literario nacional y regional. En el caso de Alfonsina Storni, si bien se han producido una serie de estudios importantes, no se ha llevado a cabo todavía una relectura sistemática de su obra, que logre desgajarla de los parámetros valorativos establecidos por la crítica tradicional (la crítica contemporánea a la autora), los que en buena

medida se siguen reiterando en la crítica posterior, con las excepciones que fueron destacadas en los acápites precedentes.

Si esta revisión de conjunto aún está pendiente es preciso reconocer, sin embargo, que en los últimos años se han realizado una serie de esfuerzos por aproximarse a la escritura de Alfonsina Storni con expectativas de lectura renovadas. Estos estudios, aunque por lo general breves y fragmentarios, hacen aportes sustantivos y, en buena medida, dan continuidad a ciertas orientaciones insinuadas por la crítica de inspiración feminista de los años setenta¹⁰⁰. Otros análisis exploran cómo la figura y la obra de Storni se inserta en un contexto de modernidad cultural emergente que posibilita a las mujeres logran instalar y legitimar discursos en un campo intelectual que, hasta entonces, les negaba reconocimiento en tanto sujetos intelectuales autónomos. Me referiré a continuación a aquellos trabajos que considero más significativos en el escenario crítico actual, con los que mi propia investigación está vinculada desde un diálogo crítico en función de los temas que abordan: la configuración del sujeto femenino, la relación entre el discurso literario y los discursos de la cultura de masas y, finalmente, la experiencia de la modernidad urbana en la escritura de Alfonsina Storni.

¹⁰⁰ Al respecto remito a los artículos de Geasler Titiev, comentados antes, los que aparecen mencionados en diversos estudios posteriores. Otro texto de amplia referencia, que lamentablemente

En primer término, debemos considerar los artículos que desde 1989 viene publicando la estudiosa norteamericana Gwen Kirkpatrick. El primero de ellos, “Alfonsina Storni: new visions of the city and the body of poetry”, que forma parte de un capítulo de su libro *The Dissonant Legacy of Modernism. Lugones, Herrera y Reissig, and the voices of Modern Spanish American Poetry* (1989), centra su análisis en los últimos poemarios y en la poesía inédita de Storni, observando el modo en que allí se manifiesta un gesto decidido de independencia por parte de la sujeto, en el tránsito que supone pasar de la posición de observada, dominante en sus primeros libros, a la instalación de una observadora de “mirada lateral y ojo lúcido”. Desde este descentramiento, dice la autora, las perspectivas de la hablante se reacomodan, posibilitando reinscribir de otro modo el propio cuerpo y la experiencia de ciudad en la escritura. Al respecto, explica Kirkpatrick:

“El yo triste de los primeros poemas (a menudo asociados con la bendición y la maldición de la escritura) se mueve desde la posición del cuerpo observado, hacia la observación de las líneas laterales con el ojo atento. Es un proceso de descentramiento (o una posición descentrada), que permite que las perspectivas se acomoden. La voz insistente que enmarca da lugar a la mirada fugaz y al reajuste de las jerarquías visuales. Y finalmente se mueve hacia una nueva constitución del yo. El poema ‘A Eros’ [*Mascarilla y Trébol*],

no he podido consultar, es el de Rachel Phillips, *Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*, London, Tamesis Books, 1975.

con su trivialización del dios todopoderoso, su ‘coro asustado de sirenas’, y el gesto de desprecio y su clausura, señala este nuevo tratamiento de un paisaje que alguna vez se pulsó en respuesta a emociones personales. Su escenificación y teatralidad será desenmascarada, del mismo modo que el escenario urbano se examinará desde todo los ángulos, como si su voracidad y frialdad fueran más un objeto de observación que un espejo de la interioridad personal”.¹⁰¹

Un segundo artículo de Gwen Kirkpatrick, “The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women’s History in Argentina” (1990), publicado en la antología *Women, Culture, and Politics in Latin America*, propone una relectura contextual del trabajo de Storni, integrando en el análisis los propios escritos de la poeta, la recepción crítica de que fue objeto su obra, su biografía y la historia de las mujeres en Argentina a comienzos del siglo XX. Lectura en la cual vuelve a emerger, como ya había sucedido en otros períodos de la crítica, la imagen de una escritora con un perfil moderno y urbano. En este marco, cobra relevancia en el estudio de Kirkpatrick la consideración de un *corpus* textual sobre el cual la crítica apenas había reflexionado: las crónicas periodísticas que Storni publica en la prensa argentina entre los años 1919 y 1921. De hecho, este trabajo constituye el primer abordaje sistemático de estos textos y, si bien la

¹⁰¹ Gwen Kirkpatrick, “Alfonsina Storni: New Visions of the City and the Body of Poetry”, *The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the*

autora prioriza la dimensión del análisis del contenido por sobre las características que asume la forma de la expresión, este último aspecto es retomado en un trabajo de 1995: “Alfonsina Storni as Tao Lao. Journalism’s Roving Eye and Poetry’s Confessional I”, incluido en el libro *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, editado por Doris Meyer. En este texto Kirkpatrick indaga en las características que presenta la enunciación en estas crónicas, particularmente cómo se construye uno de los narradores que allí aparecen (Tao Lao), cuya mirada ve articularse en el cruce de un “ojo vagabundo” afín al de un cronista urbano y un “yo” confesional, próximo al sujeto poético que Storni instala en sus primeros poemarios.

El texto de Kirkpatrick, por otra parte, analiza una dimensión que me parece clave y que no había sido revisada anteriormente, como es la relación que la escritura de Alfonsina Storni establece con los códigos de cultura de masas. Para esta autora, la textualidad de Storni se forja en un contacto estrecho con las modalidades de la escritura periodística (en particular, la que se destinaba a un público femenino), en la que se recurría con frecuencia a la inmediatez del melodrama y el sentimentalismo. Estas convenciones, dice la autora,

voices of Modern Spanish American Poetry, University of California Press, Berkeley – Los Angeles - London, 1989, pp. 231-232.

brindaron a Storni un vehículo para desplegar un amplio espectro temático en sus crónicas, pues ciertos tópicos que hubieran sido inviábiles en publicaciones masivas (v.g.: la independencia de las mujeres por medio del trabajo, el feminismo, la crisis familiar derivada de estos cambios, la experiencia de las muchachas que migraban a las ciudades, etc.), lograban introducirse bajo el formato del melodrama sentimental. Por otra parte, dice Kirkpatrick, esa misma vena melodramática, que además posee elementos autobiográficos marcados, reaparece en su poesía, sobre todo en los poemarios de mayor difusión y aceptación en el público de clase media que se convirtió en seguidor fiel de su escritura. Es precisamente la naturaleza “popular” del trabajo de Storni lo que parece haberla alejado del gusto que comenzaba a predominar en los círculos literarios cercanos a la vanguardia. Desde esta perspectiva, concluye la autora, es posible comprender el contraste que se observa entre la popularidad que alcanzó cierta poesía de Storni y el rechazo que encontró en la mayor parte de los críticos.¹⁰²

Francine Masiello hace, por su parte, un breve estudio sobre la escritura de Storni, que corresponde a una sección del capítulo de su libro *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina Moderna* (1997), donde aborda las políticas del lenguaje

¹⁰² *Ibid.*, pp. 135 y ss.

en la escritura de mujeres de la Argentina entre las décadas de 1920 y 1930. En este texto Masiello se desmarca de lo que entiende son las interpretaciones que han dominado la crítica sobre la escritora: por una parte, las que enfatizaron la base biográfica de su textualidad y, por otra, las que la leyeron como un reflejo no mediado de las restricciones que la sociedad moderna imponía a las mujeres. Frente a ellas, la autora propone que la escritura de Storni, más allá de cuestionar los discursos imperantes sobre el amor y la familia, reflexiona sobre la construcción de la subjetividad femenina desde la perspectiva de su relación con el lenguaje. Para Masiello, Storni concibe al lenguaje desde una perspectiva feminista, revelando la tensión que existe entre el símbolo y la experiencia, entre el texto y las posibilidades de interpretación, entre los signos de la diferencia y de la igualdad. En su búsqueda por ajustar la expresión verbal a la especificidad de una hablante femenina, Storni elabora dos problemáticas diferenciadas pero que se vinculan estrechamente: por una parte, negocia el poder de la expresión verbal en relación con el cuerpo femenino material; y, por otra, pone en discusión la naturaleza de la comunidad nacional imaginada que evoca la voz del escritor. Por esta vía, la escritura de Storni explora en los límites de lo propio y de lo ajeno, poniendo en primer plano un debate que gira en torno a la construcción de las subjetividades individuales y colectivas, y postula

la necesidad de una doble transformación, la que debería apuntar por un lado al contexto social y, por otro, a los modos de su representación lingüística.¹⁰³

En este proceso, afirma Masiello, de forma consciente Storni sitúa al cuerpo como un *topos* de la escritura, configurándolo como una estructura autónoma que permite evidenciar el conflicto de la representación. El cuerpo es el *locus* que posibilita a la poeta reformular la relación entre palabras y referentes, recuperando una voz ligada a una comprensión material del mundo, que se distancia del idealismo de la poesía amatoria más típica. Situado en posición central dentro de la escritura, el cuerpo se convierte en un receptáculo de palabras, especialmente, de las voces del Otro que hablan a través de las mujeres: la tradición literaria, los discursos de la cultura de masas, los discursos normativos, y que dan forma a identidades estereotipadas. Pero, por otra parte, el cuerpo también se constituye en un punto de partida para el diálogo, en la medida en que establece una frontera entre el yo y los otros, posibilitando a la hablante definir un espacio de confrontación frente a ciertos códigos de la cultura moderna.¹⁰⁴ En este sentido, y coincidiendo con el planteo de Masiello, no me parece casual que el cuerpo femenino se

¹⁰³ Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 245.

represente en la escritura de Storni de un modo contradictorio. Si por una parte, puede ser una fuente de creatividad, como se afirma en “Fecundidad” (*La inquietud del rosal*):

“¡Mujeres!... La belleza es una forma
Y el óvulo una idea -,
¡Triunfe el óvulo!” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 90)

también puede aparecer como el signo de un juego paradójico, que opone rebeldía y sumisión, silencio y palabra, centralidad y marginalidad. Como se dice en “Palabras degolladas”, de *Mundo de siete pozos*:

“Palabras degolladas,
caídas de mis labios
sin nacer;
estranguladas vírgenes
sin sol posible;
pesadas de deseos,
hinchidas...

Deformadoras de mi boca
en el impulso de asomar
y el pozo del vacío
al caer...
Desnatadoras de mi miel celeste,
apretada en vosotras
en coronas floridas

Desangrada en vosotras
-no nacidas-
redes del más aquí y el más allá,

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 249.

medialunas,
peces descarnados,
pájaros sin alas,
serpientes desvertebradas...
No perdones,
corazón.”

(Storni, *Obras. Poesía*, p. 327)

Quisiera referirme finalmente a un estudio de Martha Morello-Frosch, “Tradición y modernidad en Alfonsina Storni” (1987), el que desde una perspectiva de crítica feminista que integra los enfoques provenientes del psicoanálisis lacaniano y la desconstrucción, hace una interpretación claramente renovadora de uno de los poemas más conocidos de la escritora, “Tú me quieres blanca” (*El dulce daño*), habitualmente descalificado por la crítica. De este modo, Morello-Frosch también pone en evidencia la necesidad y la productividad de visitar los textos, especialmente aquellos que por distintos motivos han sido identificados con lecturas unívocas o estereotipadas, desde nuevas miradas teórico-críticas.

"Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
Que sea azucena
Sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada.

Ni rayo de luna
filtrado me haya.
Ni una margarita
se diga mi hermana.

Tú me quieres nívea,
Tú me quieres blanca,
Tú me quieres alba.

Tú que hubiste todas
Las copas a mano,
De frutos y mieles
Los labios morados.
Tú que en el banquete
Cubierto de pámpanos
Dejaste las carnes
Festejando a Baco.
Tú que en los jardines
Negros del Engaño
Vestido de rojo
Corriste al Estrago.
Tú que el esqueleto
Conservas intacto
No sé todavía
Por cuáles milagros.
Me pretendes blanca
(Dios te lo perdone)
Me pretendes casta
(Dios te lo perdone)
¡Me pretendes alba!

Huye hacia los bosques;
Vete a la montaña
Límpiate la boca;
Vive en las cabañas;
Toca con tus manos
La tierra mojada;
Alimenta el cuerpo
Con raíz amarga;
Bebe de las rocas;
Duerme sobre escarcha;
Renueva tejidos
Con salitre y agua;
Habla con los pájaros
Y lévate al alba.
Y cuando las carnes
Te sean tornadas,
Y cuando hayas puesto

En ellas el alma
Que por las alcobas
Se quedó enredada,
Entonces, buen hombre,
Preténdeme blanca,
Preténdeme nivea,
Preténdeme casta." (Storni, *Obras. Poesía*, pp. 143-144)

Para Morello-Frosch, este poema de Storni es significativo por la relectura que en él se hace de las propuestas de la poesía amorosa y por su replanteo radical del discurso amoroso en términos de una nueva subjetividad femenina. En este sentido, la hablante del poema no sólo se propone hacer una protesta en calidad de víctima que denuncia a un victimario, como sucede en otros poemas de Alfonsina, sino que sugiere las condiciones para un diálogo amoroso que modifique y cancele los modelos sexogenéricos jerárquicos establecidos por la tradición cultural. La autora distingue tres partes en este poema de cuatro estrofas, la primera de las cuales explicita el binarismo masculino/femenino a partir del cual el sujeto masculino ha creado al otro/femenino, definiéndolo como clausura y pasividad, como página en blanco, como proyecto a ser definido desde un discurso ajeno: "Tú me quieres alba". En una segunda sección, la hablante se apropia del concepto de alteridad pero no lo hace para definir al "otro" en términos excluyentes sino para resignificar el "tú" desde dos sistemas de significación alternativos: frente al "tú me

quieres”, ella erige el “tú que hiciste...”¹⁰⁵. Como dice Morello-Frosch, el uso de reiterado del pretérito en esta sección invoca el carácter histórico y finito del sujeto masculino, contraponiendo en un espejo negativo sus aventuras amorosas, tonalizadas en negros y rojos, a la predeterminada blancura del sujeto femenino. De este modo, Storni no privatiza la diferenciación sexogenérica sino que la extrae de una tradición modernista idealizada para dar cuenta del carácter sociohistórico de la creación del género-sexual. Así, el “tú” pasa de ser el sujeto masculino galante para representar la imagen del libertino que pierde la vitalidad en cada una de sus correrías, y que aún así pretende la blancura de la mujer. En una tercera sección, finalmente, la hablante enuncia desde un aislamiento que ya no representa una exclusión impuesta sino un posicionamiento propio que hará posible articular una visión crítica y equilibrada. De este modo, configura un proyecto de regeneración del sujeto masculino que pasa por una purificación que debe llevarse a cabo mediante el contacto con el medio natural y con el contexto social: proyecto que culmina con la propuesta de un nuevo significado para el amor que logra escapar a la jerarquización sexogenérica. Transformándose a sí misma en productora de signos culturales e históricos, la hablante propone un

¹⁰⁵ “Tú que hubiste todas / Las copas a mano [...]. / Tú que en el banquete [...] / Dejaste las carnes [...] / Tú que en los jardines / Negros del engaño / Vestido de

nuevo tipo de relación entre iguales, que apunta a clausurar los modelos socioculturales obsoletos así como su retórica opresiva. En este sentido, concluye Morello-Frosch:

“En el poema que nos ocupa esta visión autorial masculina y la tradición que la refrenda, quedan ahora substituidas por otra en la cual ella entra a dictar sus condiciones [...] El reajuste discursivo se efectúa con ciertas tensiones que están marcadas retóricamente por ese *tú me quieres* cita de hechos, presente puro desde donde él ha hablado y ha sido culturalmente reconocido, a preténdeme [blaca], último punto de persuasión, notación verbal plena de potencia que connota deseo, postulación, solicitud con posibilidades –entre entes equiparables- pero no certeza de que lo pedido sea acordado. [...] Nueva forma de contrato que subvierte tanto el modelo de la seducción encubierta, como el de la apropiación de bienes presumidos sin dueño”.¹⁰⁶

Si todo este *corpus* de crítica producido en los Estados Unidos a partir de 1980 está informado de manera distinguible por los desarrollos de la teoría crítica feminista y los estudios de género-sexual, otra línea de trabajo, desarrollada por estudiosas argentinas, entre las que se cuentan Beatriz Sarlo, Delfina Muschietti y Tamara Kamenzsain, ha priorizado el estudio de la escritura de Storni a partir de sus relaciones con los procesos de modernidad cultural que

rojo / Corriste al estrago”. Cfr. Storni, *Obras. Poesía*, pp. 143-144.

¹⁰⁶ Marta Morello-Frosch, “Tradición y modernidad en Alfonsina Storni”, en *Río de la Plata. Culturas 4-5-6. Los años veinte*. Actas del Primer Congreso Internacional del Celcrip, Paris, UNESCO, 23-25 de junio de 1987, pp. 149-150.

atraviesa la sociedad de ese país en los años 1920 y 1930, pero sin desplegar una perspectiva teórico-crítica feminista.

El trabajo de Beatriz Sarlo sobre Alfonsina Storni, una sección de un capítulo de su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (1988), donde también se refiere a Victoria Ocampo y a Nora Lange, hace una revisión de su historia “de comienzos”, de su formación, y de su ingreso al campo literario porteño a mediados de la década de mil novecientos diez, para analizar las modalidades de construcción de un espacio para la voz femenina y sus posibilidades de inserción en un espacio público que era poco acogedor para la escritura de mujeres. El estudio de Sarlo se centra en las rupturas ideológicas que produce la poesía de Storni en un ambiente cultural conservador, si bien desestima las innovaciones formales que presenta su escritura, al menos hasta sus poemarios de 1934 y 1938, los que por otra parte no considera en su estudio. Para Sarlo, con un nuevo repertorio temático que invierte los roles sexuales tradicionales, Alfonsina se crea un lugar propio dentro de la literatura, desplegando una poesía que no además de sentimental es erótica, y donde la relación con la figura masculina ya no se establece sólo en términos de sumisión o queja sino de reivindicación de una diferencia femenina:

“los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades aparecen renovados en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. [...] si bien recurre a la retórica del tardorromanticismo, lo hace para contradecir su ideología explícita. Trabaja Alfonsina con los recursos poéticos que conoce pero deformando sus contenidos ideológicos.”¹⁰⁷

Desde esta instalación, dice Sarlo, Alfonsina construye una imagen que logrará gran aceptación en un público que desborda los límites estrechos del campo intelectual. La clave del éxito, concluye la autora, estaría en una doble confluencia temática y formal, pues el cuestionamiento que la poesía de Storni hace de la moral convencional se textualiza mediante una retórica “fácil y conocida”; lo cual posibilita que su discurso sea legible para un público más amplio que el que accedía contemporáneamente a las innovaciones de la vanguardia.¹⁰⁸

Delfina Muschietti, por su parte, publica tres artículos sobre la poeta: “Estrategias de un discurso travesti”, 1990; “Mujeres, feminismo y literatura”, en 1986 y el “Prólogo” a las *Obras Completas* de Alfonsina Storni en 1999. Al igual que los de Sarlo, los trabajos de Muschietti buscan instalar la escritura de mujeres y, en particular, la de Alfonsina en las coordenadas culturales del período 1916-1930. Una coyuntura donde tiene lugar la primera experiencia política

¹⁰⁷ Sarlo, *Una modernidad periférica...*, p. 80.

democratizadora en la Argentina y en la que se configura un escenario cultural moderno. A diferencia de Sarlo, sin embargo, los trabajos de Muschietti sobre Storni amplían el *corpus* textual de análisis con la incorporación de su producción periodística y, por otra parte, profundizan en las relaciones que vinculan su prosa y su poesía, si bien sus estudios se concentran casi exclusivamente en los cinco primeros libros de la poeta.

En todos sus trabajos, con variaciones, Muschietti insiste en un argumento central, que afirma en la escritura de Storni la existencia de una confrontación discursiva entre un discurso rebelde, hegemónico en sus textos periodísticos, y un discurso sumiso, que sería dominante en su poesía. De modo consecuente, para explicar los matices contradiscursivos en la poesía de Storni, la autora recurre al argumento de que ellos suponen la inserción de estructuras discursivas propias del género periodístico (la polémica, el manifiesto, el debate) dentro de un discurso poético que, en términos generales, reitera las codificaciones epocales propias del “poema de amor”, entendido como un dispositivo de encierro de la voz femenina.¹⁰⁹ En

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁹ Dice Muschietti que el “poema-de-amor” clausura el horizonte textual de una intimidad mitificada en la escena amorosa, configurando una voz “mendicante”. Para esta autora, Alfonsina agota y tritura ese decir femenino trivializado y ajeno, llevando a un grado extremo la reproducción del discurso oficial. Pero, frente al discurso del estereotipo, como revés de esta trama, Muschietti advierte una

este sentido, para Muschietti, la poesía de Storni debe ser definida esencialmente como un “discurso travesti”, como una bivocalidad desconcertante, donde tras la voz oficial, disciplinada, puede emerger una palabra disonante: el “chillido”, como dijo en su momento Borges, o la “voz varonil”, en la versión de José María Jordán¹¹⁰. Esta presencia discordante, que marca una ruptura y una ilegalidad dentro del ordenamiento cultural hegemónico, es poco frecuente dentro de la escritura de Storni: en opinión de Muschietti, ella emerge en no más de una docena de poemas en su primera etapa poética, si bien el peso de esa palabra es tal que alcanza para provocar la reacción de los grupos dominantes. Dice finalmente Muschietti que, una vez concluida esta etapa de servidumbre de las “mujeres nacidas para amar” tras la publicación de su libro *Ocre* (1925), los dos últimos poemarios de Storni (1934 y 1938) dan cuenta de una voz nueva, largamente esperada, y de un programa estético nuevo, sustentado en el verso libre y el antisoneto. Lamentablemente, la autora no profundiza en estas consideraciones, si bien en su último trabajo alude a la necesidad de revisar las dimensiones vanguardistas de la

esforzada actitud de resistencia y contrapropuesta. Cfr: Muschietti, “Mujeres: feminismo y...”, pp. 131 y ss.

¹¹⁰ Jorge Luis Borges, *Proa*, Año 2, N° 14, 1925, citado por Muschietti en “Mujeres: feminismo y...”, p. 144; y Jordán, “Irremediablemente...”, pp. 37-41.

escritura de Storni, haciendo referencias a la relación intertextual que la vincularía con textualidades afines, como la de Oliverio Girondo.

Estas últimas dimensiones son desarrollada en un ensayo de Tamara Kamenszain, “La soltera como madre póstuma” (2000), que forma parte de su libro *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Desde el cruce intertextual entre la escritura poética y periodística, Kamenszain revisa las innovaciones formales de la poesía tardía de Storni, particularmente su libro *Mascarilla y trébol* (1938), a la luz de las características de su temprana prosa periodística (1919-1921), y a la vez vincula intertextualmente la producción de Storni con la poesía de Girondo. Para Kamenszain, el último poemario de Storni se localiza en un terreno textual en el que confluyen poesía y prosa, y donde aparecen ciertos recursos propios de la crónica o del novelar (entre ellos, la observación aguda de objetos y detalles), recursos que le habría permitido a Storni escapar de los temas y ritmos característicos de su primera poesía amatoria, codificada irreductiblemente en el campo discursivo de lo “femenino”. Así, dice Kamenszain, adoptando una personalidad nueva, que se metaforiza en el rostro endurecido de la poeta (ése que subyace a la mascarilla derretida de la poetisa: “Máscara tibia de otra más helada”), Alfonsina logra dar forma a un objeto lírico diferente: una forma que, “con una

cara de piedra preparada para recibir golpes”, bautiza como antisoneto.¹¹¹

Por otra parte, estableciendo un cruce entre ciertas crónicas de Storni (v.g.: “Un baile familiar”) y algunos poemas en prosa de Girondo (v.g.: “Exvoto”), Kamenszain llega a la conclusión de que en ambos escritores y escrituras, aún proviniendo de círculos literarios antagónicos, comparten una sensibilidad común. La que arraiga en el rechazo que experimentan frente a un cuerpo femenino que ha muerto a fuerza de tanto aburrimiento y represión. Así, dice la autora:

“A la vuelta de tantas palabras gastadas de tanto sobreentendido, ambos poetas intuyen que la literatura no puede permanecer virgen y que habrá que inaugurar un territorio de promiscuidad donde otro amor se traduzca como ejercicio inesperado. Un territorio en el que el populismo (o lo que se supone el gran público quiere escuchar y el purismo (lo que se supone que quieren escuchar los lectores del culto) disuelvan sus opciones estereotipadas abrevando en un idioma que se resiste a ser pasado en limpio. Escrito y hablado a la vez, el idioma de ambos recicla sus posibilidades coqueteando con el peligro callejero y puede encender su capacidad explosiva desde dentro mismo de una deambulante cartera de mujer.”¹¹²

En este contexto, quizás la propuesta más sugerente del estudio de Kamenszain sea la posibilidad de pensar a Alfonsina Storni y a

¹¹¹ Kamenszain, “La soltera como madre...”, p. 32.

¹¹² Se alude aquí al poema “El lápiz”, de *Mascarilla y trébol*, el que analizamos en el primer capítulo de la segunda parte. Cfr. *Ibid.*, pp. 34-35.

Oliverio Girondo como dos poetas contemporáneos, “vanguardistas de signo encontrado”¹¹³, cuyas escrituras se descentran de las localizaciones habituales de las vanguardias históricas (el grupo de Florida y el de Boedo) y, estableciendo otras localizaciones barriales (quizás Flores o Belgrano), consignan un cambio de domicilio escritural. Una transformación en la que parecen estar implicadas nuevas maneras de representar los cuerpos, tanto en la alcoba como en sus recorridos por la ciudad, lo que supone asimismo dejar asentadas en la escritura las huellas de un deseo erótico que, desde voces masculinas como femeninas, ya no puede (o no quiere) ser borrado o silenciado.

En el contexto de las tradiciones críticas reseñadas en esta primera parte de mi investigación, mi propio se asocia preferentemente con aquellos trabajos que, en distintos momentos de la historia crítica, observaron las dimensiones modernas presentes en la escritura de Storni. Por otra parte, mi propuesta también establece diálogos con esos otros estudios que lograron establecer nexos significantes entre los distintos géneros discursivos que componen la obra de Alfonsina Storni. En este marco, los aportes de una tradición

¹¹³ La idea de calificar a Alfonsina Storni y Oliverio Girondo de “vanguardistas de signo encontrado” me parece muy atractiva, aunque lamentablemente la autora deja en claro el contenido que otorga a esa diferencia entre ellos. Por mi parte, imagino una serie de alternativas, las que podrían pensarse en torno a sus respectivas diferencias sexogénicas, a los géneros discursivos abordados, a sus

crítica de mujeres que se remonta hasta las décadas de mil novecientos veinte y treinta (Gabriela Mistral, Luz María Morales, Graciela Peyró de Martínez Ferrer y María Teresa Orozco) y se prolonga hasta los años setenta en los trabajos de María Elena Percas y Janice Geasler Titiev, entre otros; junto con los estudios más contemporáneos de Gwen Kirkpatrick, Beatriz Sarlo y Tamara Kamenszain, entre otras autoras, me han resultado iluminadores y de alguna manera inspiraron la investigación de la que daré cuenta en la segunda parte de esta tesis.

Mi propio enfoque, por otra parte, tiene por eje el análisis de la experiencia moderna de la sujeto femenina en la escritura de Storni, lo que supone vincular su producción textual con el contexto de producción que la hace posible y que está definido por los procesos de modernización societal y modernidad cultural que afectan intensamente la vida urbana de Buenos Aires en el período de entreguerras. A mi entender, desde este punto de observación, es posible releer la escritura de Storni como una de las diversas respuestas articuladas frente a esa modernidad emergente, la que expresa las vivencias de una sujeto femenina que posee una visión crítica sobre su contexto, donde destaca su particular

instalaciones dentro del campo intelectual, etc., las que aún así no impiden la confluencia sino que, por el contrario, la hacen más rica en posibilidades significantes.

posicionamiento sexogenérico. En este sentido, me distancio de aquellos/as críticos/as que han observado (y observan) la producción de Storni desde la supuesta tradicionalidad de su discurso amoroso. Propongo, en cambio, una lectura desde la modernidad de una escritura heterogénea, en cuyo marco el discurso amoroso debe interpretarse como una parte indisociable (pero no única) de la experiencia de la sujeto femenina. Desde esta perspectiva, hago mía la propuesta de Gwen Kirkpatrick cuando nos sugiere revisar a la escritura de Alfonsina Storni desde un lugar *otro*, deteniéndonos en esas dimensiones poco observadas o subestimadas por la crítica, a la vez que nos estimula a releer los textos más conocidos de la poeta con una mirada nueva. Una perspectiva que también supone hacerse cargo de las contradicciones y puntos ciegos que habitan su discurso.

SEGUNDA PARTE

Capítulo I.

Aproximaciones teórico-críticas

1. Vías de acceso a la escritura de Alfonsina Storni

La primera parte de este trabajo tuvo como centro la figura de Alfonsina Storni y el lugar que ella ocupó en el campo intelectual de su época. Asimismo, hicimos allí una revisión de la recepción crítica de que fue objeto su escritura desde el momento en que ésta se produjo a la actualidad, destacando especialmente aquellos estudios que, en distintos períodos, observaron los rasgos modernos presentes en sus textos, tanto en lo que se refiere a las formas del contenido como a las formas de la expresión. Trabajos que de diversas maneras han iluminado el enfoque de esta investigación y con los cuales intento establecer un diálogo crítico.

En esta segunda parte, inicio mi propio abordaje analítico de los textos de Alfonsina Storni, que desarrollaré a los largo de cuatro capítulos, que se inician con este primero dedicado a formular ciertas aproximaciones teórico-críticas que guiarán mi estudio. Por su parte, éste se sustenta en la idea de que en la escritura de Storni se articula una tensión entre dos polos: ironía y analogía; dimensiones que, como es sabido, Octavio Paz identifica en *Los hijos del limo* (1974) como las

dos corrientes contradictorias que atraviesan el *corpus* de la poesía moderna. Es preciso aclarar, sin embargo, que mi perspectiva pasa por una resignificación previa de estas categorías, al menos en dos sentidos. Por un lado, debido a que las entenderemos aquí como dos cosmovisiones o epistemes desde las cuales es posible leer no sólo la poesía sino el conjunto de la escritura de Alfonsina Storni. Por otro lado, en razón de que Paz elaboró estas conceptualizaciones sin considerar la índole específica de los textos producidos por mujeres, lo que impone la necesidad de asumirlas críticamente, desde una perspectiva teórico-crítica feminista, para calibrar la pertinencia y validez que ellas tienen al interpretar este tipo de textualidad.

2. Ironía y analogía en la literatura moderna.

Voy a comentar en este apartado algunas de las ideas que plantea Octavio Paz en su libro de 1974 sobre la oposición entre analogía e ironía, la que según este autor recorre el *corpus* de la literatura y particularmente de la poesía moderna. En ese texto, Paz hace una revisión crítica de la poesía desde el romanticismo inglés y alemán a las vanguardias del siglo XX, pasando por el simbolismo francés, así como por el modernismo, el postmodernismo y las vanguardias latinoamericanas, proponiendo la hipótesis de que estos

diversos movimientos literarios pueden vincularse en una trayectoria común a la que denomina la “tradicción de la ruptura”. Tradición moderna que se constituye, como todas, a partir de la transferencia de historias, costumbres, formas literarias y artísticas traspasadas de una generación a otra pero que, a diferencia de las anteriores, se instala siempre como una tendencia alternativa, que reniega sistemáticamente de las que la precedieron. Esta nueva concepción de la literatura surge en una sociedad permeada por los principios del racionalismo moderno, la Ilustración dieciochesca y las revoluciones sociales y políticas que le siguieron en América y Europa, en cuyo marco se ha perdido toda confianza no sólo en el valor del pasado sino en cualquier fundamento inamovible, sea éste de índole mítica, religiosa o filosófica. Esta nueva conciencia histórica, autorreflexiva y cuestionadora de su propia trayectoria que caracteriza al sujeto moderno, según Paz, buscó en los últimos dos siglos instaurar una nueva manera de comprender el mundo, desde el único basamento que había quedado en pié tras el derrumbe ideológico operado por la crítica pues, en algún sentido, se asimilaba con ella: el cambio, el devenir histórico.

Para las sociedades premodernas en general, la concepción del tiempo se sustentaba en una idea cíclica y circular, que interpretaba al presente sólo como la reiteración de un pretérito que retornaba

mediante actualizaciones ritualizadas. Por ello, explica Paz, la humanidad premoderna veía con horror las inevitables variaciones que implicaba el devenir: lejos de ser considerados beneficiosos, los cambios suponían una degradación del tiempo original que culminaba con la muerte. Para los modernos, por el contrario, el ideal no puede estar sino en un futuro que, por definición, no se parece ni al pasado ni al presente pues es la región de lo inesperado. La modernidad, heredera de la concepción lineal y progresiva del tiempo que inaugura el cristianismo, al igual que éste se opone a las visiones cíclicas, pero se distancia del modelo cristiano del fin de la historia tras el Juicio para proponer una noción del tiempo caracterizada por la transformación incesante.¹¹⁴ Sin embargo, por su misma lógica, el futuro de los modernos está lejos de ser un lugar de reposo calmo o de culminación; el porvenir es siempre un comienzo, un eterno ir más allá, con la carga de contradicción que eso conlleva, y que hace que lo convirtamos alternativamente en un lugar paradisíaco o infernal: es el paraíso, pues es el ámbito de proyección del deseo, pero a la vez es el infierno por ser el espacio de la insatisfacción inevitable.¹¹⁵

Según Paz, el inicio de esta nueva cosmovisión antropocéntrica y laica, que desplaza la centralidad de Dios para poner en su lugar a la razón humana, se insinúa

¹¹⁴ Al respecto, dice Paz: “Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro”. Cfr.: Paz, *Los hijos...*, pp. 36-37.

en el mundo occidental desde finales de la Edad Media y termina de legitimarse con los grandes paradigmas filosóficos de comienzos de la modernidad, los que instalan a la razón como principio suficiente: como nada la funda sino ella misma, se convierte en el sustento del mundo. Sin embargo, al plegarse sobre sí, la razón no sólo no puede evitar socavar los sistemas que va creando, en su afán de sustituirlos por otros, sino que tampoco deja de ser crítica de sí misma, constituyéndose en su propio objeto de análisis, de duda y de negación. El sujeto moderno, por tanto, es aquél que incesantemente se interroga, se cuestiona y se desarma para renacer una y otra vez en el despliegue de una trayectoria proyectada hacia el futuro. Por eso mismo, él ya no se siente dominado por el principio de identidad sino por la contradicción y la crítica en sus vertiginosas manifestaciones.¹¹⁶

En opinión de Paz, la literatura y el arte, que sólo pueden emerger como espacios autónomos y especializados que se separan del dominio religioso en la era de la crítica, tienen con la modernidad una relación compleja y contradictoria. De hecho, lo que se pone de manifiesto en muchas de las obras más significativas de la literatura de los siglos XIX y XX es la escenificación de su conflicto o tensión frente a los desafíos de la modernidad. Es más, para este autor, la crítica de la sociedad burguesa y sus valores, que es el objeto de la literatura, desde mediados del siglo XIX alcanza un grado tal que lleva a los escritores a interrogarse no sólo acerca de los temas que pueden

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

tratar sino también sobre la propia modalidad de su escritura, explorando los límites del lenguaje, los del significado y, en definitiva, de las posibilidades de la representación.

Dada la centralidad que adquiere la razón en el contexto ideológico que estamos caracterizando, no es casual que sea la prosa el género que adquiere preeminencia, en la medida en que enfatiza la claridad y coherencia del pensamiento, evitando las formas trópicas de la expresión. Género que por eso mismo la retórica ha definido como *prorsus oratio* o “discurso hacia adelante”, aludiendo a su linealidad frente a la reiteración propia de un lenguaje poético sustentado en recurrencias acentuales, rimas y paralelismos.¹¹⁷ En la prosa, en cambio, domina el apego a la crítica y al análisis, y en su arquitectura discursiva imperan las relaciones lógicas basadas en la inferencia, al modo en que opera la implicación “dado A, entonces B”. En *El arco y la lira*, Paz define a la prosa como el género que aspira a lograr significados unívocos para las palabras y, si bien sabe que este ideal siempre es inalcanzable, dada la pluralidad de sentidos que involucra cada vocablo y que le impiden constituirse en mero concepto, no por ello deja de admitir que en la prosa las palabras

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁷ Al respecto, cfr. la entrada “Prosa” en Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 878-880; y en Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 7ª edición, 2000, pp. 330-333.

tienden a identificarse más con ciertas posibilidades significantes que con otras, favoreciendo de este modo el rigor lógico del discurso.¹¹⁸

Si desde el Quijote de Cervantes la prosa parecía haber ganado la partida, hacia finales del Siglo de las Luces se insinúa un cuestionamiento al paradigma ilustrado, que se centra en la revalorización de una potencia que se contrapone a la razón: la sensibilidad; a la que Rousseau y sus seguidores entenderán como la primacía de lo original, de lo que está antes del tiempo, en el origen de una sociedad humana que habría sido igualitaria antes de que irrumpieran en ella las luchas de poder derivadas de la instauración de la propiedad privada. Así, por la vía de la sensibilidad de estos prerrománticos, se llega a la pasión de los románticos, en un tránsito que supone pasar de la necesidad del reencuentro del hombre con el mundo natural, a la urgencia de transgredir un orden social que, incluso tras las revoluciones libertarias, se percibe como crecientemente injusto.

Ahora bien, el espacio textual donde es posible encontrar esta contracorriente que se instala de forma tensionada frente a la racionalidad moderna ya no es, en opinión de Paz, la prosa sino la poesía. Si bien esta idea me parece discutible, en tanto las fronteras

¹¹⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 3ra edición, 1986, pp. 21-22.

entre los géneros no son estrictas y están condicionadas históricamente, y por otra parte la analogía como la ironía, en tanto visiones de mundo, pueden hallar acogida en distintas modalidades genérico-discursivas, también es innegable, como sostiene el autor, que en la poesía moderna se dibuja con mucha claridad la ambivalencia consustancial de la literatura frente a la modernidad.¹¹⁹ Para él, la respuesta que la poesía moderna articula ante los desafíos que le impone su contemporaneidad asume diversas modalidades. Por un lado, puede tomar la forma de la ironía, a la que define, en el sentido de Friedrich von Schlegel, como un amor, una simpatía, por las contradicciones que habitan en el interior de cada uno de nosotros pero, además, por la conciencia de esas contradicciones.¹²⁰ Pero, junto a la ironía, que supone instalar la dualidad, la escisión dentro de la propia conciencia del sujeto, conduciéndolo a la quiebra del principio de identidad por medio del filtro que instala la razón, también emerge la angustia, que pone al sujeto delante de su propio vacío, ante la posibilidad de su propia muerte, en un contexto donde la religión ya no puede ofrecerle una salida salvífica. La angustia, sin embargo, se productiviza en el descubrimiento de la imagen poética, que posibilita al poeta, frente al discurso de la religión o de la filosofía,

¹¹⁹ Paz, *Los hijos...*, pp. 56 y ss.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 67.

afirmar una voz que se legitima como una palabra fundacional, anterior a la historia y vinculada al espíritu.¹²¹ Desde esta perspectiva, la poesía se alza como un nuevo modo de conocimiento que a la vez es acto de creación de una realidad alternativa y autosuficiente mediante el ejercicio de la letra. La poesía emerge entonces como una palabra que es capaz de establecer una coherencia *otra*, que ya no se sustenta en la lógica de la razón sino en la creencia en una armonía universal cuyo ritmo el poeta es capaz de descifrar por medio de la analogía.¹²²

La analogía es una noción propia de las sociedades premodernas, donde las prácticas sociales y culturales no estaban desvinculadas del ciclo vital, lo que permitía establecer relaciones de correspondencia entre los individuos y el mundo. Ahora bien, entendiendo al lenguaje desde esta cosmovisión, entre las palabras y las cosas se entabla una relación indisoluble, donde el signo ya no resulta una conjunción

¹²¹ Situado frente al fenómeno desde otro punto de mira, Grínor Rojo explica la angustia y la nostalgia de los románticos y postrománticos como una expresión de su desengaño frente a las expectativas que se habían creado acerca de su nuevo papel en la sociedad moderna. Si en la sociedad occidental post-revolucionaria el arte parecía convocado a llenar el vacío dejado por *lo sagrado* en las conciencias de los sujetos, la tarea de los artistas parecía ser de la mayor importancia. Georg W. Hegel, en su *Estética*, les asigna nada menos que la función de cerrar esas brechas que antes unía la religión: entre lo particular y lo universal, el fin y los medios, el concepto y el objeto, el espíritu y la naturaleza. En un sentido próximo a éste, Friedrich von Schiller, en su *Educación estética del hombre*, define al arte como es esa herramienta de que dispone el sujeto moderno para reestablecer la vinculación consigo mismo y con el prójimo, más allá de los ordenamientos utilitarios de la cosmovisión burguesa. La frustración de esas expectativas por parte de una sociedad que percibió al arte como una práctica más o menos accesoria frente a aquellas realmente importantes (las involucradas en el despliegue de las fuerzas productivas del mundo industrial), así como el resentimiento derivado del desprecio social a que fueron sometidos los artistas es, a juicio de Rojo, el combustible no tan misterioso que alimentó sus plumas. Buscando vencer su disgusto, trasformándolo por medio de su oficio en expresiones lingüísticas, “ellos se aseguran un domicilio que les permite contrarrestar las desventuras de su inicio desierto”. Cfr.: Grínor Rojo, *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago de Chile, Lom, 2001, pp. 51-55.

arbitraria de significante y significado sino que, al ser portador de su referente, el signo puede devolverlo a su creador y también al lector. El lenguaje así concebido se hace dueño de una potencia ritual, que más allá de imitar la realidad es capaz de construirla.¹²³ Por tanto, frente al rigor de la implicación lógica a que hacíamos referencia con relación a la prosa: “dado A, entonces B”, el pensamiento mágico-poético contesta con una alternativa: “A es como B” (o como C o D), afirmando la posibilidad de conectar por medio de la imagen realidades aparentemente disociadas o incompatibles. Por eso mismo, para la analogía la palabra clave es el “como”, ese puente que establece la mediación entre una cosa y otra, sin anular las diferencias que las distinguen pero haciéndolas armónicas; nexos que a su vez abre paso a la metáfora, esa figura poética donde la *otredad* puede vincularse con la unidad: “A es igual a B”.

Cabe preguntarse, finalmente, con Paz, por qué la perspectiva analógica parece necesaria dentro de un mundo moderno caracterizado por la pluralidad y heterogeneidad de prácticas y discursos. A juicio de este autor, opinión con la que coincido, el gran servicio que la analogía presta a nuestra contemporaneidad consiste en que ella permite experimentar un mundo fragmentado y múltiple como un orden aprehensible e inteligible, o bien como la antesala de un futuro donde las contradicciones del presente pueden encontrar una salida, en un contexto donde esa posibilidad se percibe como cada vez más lejana o incluso irremediablemente

¹²² “La analogía – explica Paz - concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritmo y rima”. Paz, *Los hijos...*, p. 97.

¹²³ “La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal”. Cfr: *Ibid.*, p. 97.

perdida. Quizás por eso, como advierte Paz, lo particular de la reaparición de la analogía en la modernidad sea el hecho de que siempre hay un momento en que la correspondencia no puede seguir sosteniéndose y termina por quebrarse. Y es precisamente por esa fractura, por esa herida expuesta, por donde se cuele la ironía, recordándole al sujeto no sólo la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad y de la verdad, sino la inevitabilidad de su propia muerte. La analogía viene a ser entonces el recurso ideológico que la poesía (o la literatura en general, a nuestro juicio) pone a disposición de los sujetos para [sobre]vivir en una sociedad fundada y socavada por la crítica pero instalando, al mismo tiempo, la conciencia de su imposibilidad.¹²⁴ De este modo, analogía e ironía se encontrarían indefectiblemente unidas, como dos dimensiones irreconciliables, contradictorias, que moldean y cohabitan en el discurso literario y, al igual que lo que acontece con la escritura de Alfonsina Storni, como dos fuerzas que libran una lucha constante por hegemonizar la escritura.

3. Sujeto femenino[a] y experiencia moderna.

En el análisis que formula Octavio Paz y que acabamos de bosquejar brevemente, una categoría se alza como central: la de sujeto moderno, ese ser que echando mano de la autonomía que le provee la razón, una condición que en teoría lo hermana con todos los

¹²⁴ “Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y la historia,

miembros de la especie, es capaz de operar reflexivamente sobre el mundo y sobre sí mismo, transformando creativamente su entorno y su propia persona. Cabe preguntarse, sin embargo, cómo esta categoría abstracta (sujeto) puede asumir connotaciones radicalmente diferentes cuando la interrogamos desde la perspectiva teórica de género, es decir, cuando introducimos en ella el vector de la diferencia jerárquica entre lo que social y culturalmente se considera masculino o femenino.¹²⁵ Esto y no otra cosa ha sido el eje del proyecto desplegado por la teoría crítica feminista, muy en particular desde que Simone De Beauvoir publicara *El segundo sexo* en 1949, un libro que constituye un hito en la reflexión filosófica acerca del sujeto-mujer y que sin duda representa una piedra angular del pensamiento feminista contemporáneo.

Judith Butler, en un texto donde comenta ciertas ideas de De Beauvoir, se explaya sobre el modo en que el sujeto masculino y el

la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora”. Cfr: *Ibid.*, p. 110.

¹²⁵ La categoría género-sexual, inspirada en las ideas de Simone De Beauvoir, se ha instalado en la teoría feminista desde hace unos veinte años con el objeto de deslindar la diferencia sexual biológica, arraigada en los cuerpos como materialidad, de la elaboración cultural que se realiza a partir de ella mediante las asignaciones jerárquicas masculino/femenino. Esta oposición, que da cuenta de formas diferenciadas de estar en el mundo, organiza las formas de conciencia y las relaciones intersubjetivas generando lo que suelen denominarse universos o culturas de lo masculino y lo femenino: modos de percepción estructurantes y estructurados (*habitus*, en la terminología de Pierre Bourdieu), que nos hacen operar bajo el supuesto de que existe una naturaleza o esencia de la femineidad y la masculinidad, las que se asumen como inferior y superior respectivamente. Para un análisis de la definición y usos académicos de la categoría género-sexual (*gender*), cfr. Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en María Cecilia Cangiani y Lindsay DuBois (editoras), *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, pp. 17-50.

sujeto femenino han sido asociados con características disímiles y excluyentes.¹²⁶ Mientras el primero suele expresar una existencia humana desincardinada o trascendente, el rasgo peculiar de las mujeres es su estatuto corpóreo e inmanente, constituyéndose en un *otro* que posibilita al sujeto masculino salvaguardar su propia condición descorporeizada. Por otra parte, al definir a las mujeres de este modo, dice Butler, los varones pueden disponer de los cuerpos de ellas, pero también pueden hacerse distintos de sus propios cuerpos, a la vez que hacen a sus cuerpos distintos de ellos mismos. Desde el supuesto de que el cuerpo es lo *otro*, el “yo” masculino puede autodefinirse como un alma no corpórea, caracterizada por el ejercicio de la razón, la que le permitiría controlar sus pasiones y deseos habilitándolo para desempeñarse libre y paritariamente en el espacio social. Sin embargo, ese cuerpo reprimido o negado retorna, como proyección, en la idea de que los *otros* (en razón de una subordinación derivada de su clase, raza o género) son *sus* cuerpos, lo que se hace particularmente evidente en el caso de las mujeres, quienes representan la corporalidad misma hasta un grado tal que ese rasgo pasa a convertirse en la esencia que las nombra.¹²⁷

¹²⁶ Judith Butler, “Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault”, en Seyla Benhabib y Drucilla Cornella, *Teoría feminista y teoría crítica*, Edicions Alfons El Magnánim – Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, pp. 194 y ss.

¹²⁷ Explica Butler que De Beauvoir, retomando la dimensión anticartesiana del pensamiento de Sartre, propone una alternativa a esta polaridad al sugerir la

Desde una perspectiva lingüística, Patrizia Violi ha puesto la mirada en el modo en que esta diferenciación sexogenérica arraiga en el lenguaje, instituyendo una noción de sujeto trascendente y aparentemente neutro que niega o anula en su interior toda condición diferenciadora. Sin embargo, en la estructura de la lengua esa universalidad se expresa a través del género masculino, el que da cuenta tanto de lo universal como de la especificidad de la experiencia de los varones; por eso mismo, lo femenino siempre queda subsumido en lo universal, identificado en la estructura de sentido como una simple derivación u opuesto de lo masculino, sin lograr distingo propio. Desde estos códigos, explica Violi, lo femenino sólo puede nombrarse como una imagen absolutamente general (la Mujer, la Madre, la Naturaleza) o como una condición inmediatamente particular, pero no puede constituirse nunca en una categoría capaz de dar cuenta de la totalidad, refiriendo a lo común de la experiencia humana. Esta situación genera una enorme contradicción para las mujeres en términos de su ubicación en el lenguaje pues, si para el

noción de “cuerpo como situación”: es decir, como un *locus* donde se proyectan una cantidad de interpretaciones culturales, dado que el cuerpo ya ha sido codificado dentro de un determinado contexto social; pero, a la vez, como un espacio de libertad, donde puede tener lugar un proceso dialéctico de resignificación de las interpretaciones recibidas. Desde esta perspectiva, el cuerpo pasa a constituir un puente o nexo entre determinación y elección, haciendo factible asumir y reinterpretar las normas sexo-genéricas heredadas. La proliferación y variaciones de estilos corporales será entonces una forma material y accesible de politizar la vida personal. Cfr. *Ibid.*, pp. 200-201.

sujeto masculino la identificación con la posición de sujeto es inmediata y ya inscrita en la lengua, para la sujeto femenina el “ser mujer” resulta constantemente antagónico y contradictorio con el estatuto de persona, de sujeto. Por ello, dice Violi, el acceso a la universalidad del discurso siempre supone para las mujeres una separación de sí, un desgarró y una pérdida. En una cultura que ha definido de antemano ciertos lugares y funciones para lo femenino y masculino, ellas deben realizar una continua operación de desplazamiento entre la “persona” y la “mujer”, entre la esfera intelectual-cultural y la afectivo-sexual, lo que es signo de una dicotomía que no tiene parangón en la experiencia masculina.¹²⁸ La consecuencia de esta situación es que para participar en el plano universal del lenguaje y de la historia, las mujeres se vieron forzadas a suprimir la propia singularidad. Esta eliminación, que ya ha tenido lugar, dice Violi, se materializa en el tipo de representación que nuestra cultura ha elaborado acerca de “la mujer”, como forma universal y abstracta, dejando al margen a las mujeres en tanto individuos reales y concretos.¹²⁹

¹²⁸ Patricia Violi, *El infinito singular*, Madrid, Cátedra, 1991, p.153.

¹²⁹ Aquí Violi retoma los planteos de Teresa de Lauretis, quien distingue a “la mujer” como efecto de sentido, esto es, como representación construida y asentada en los discursos, de las mujeres como sujetos reales e históricos, dotadas de una concreta existencia material que puede ser transformada mediante la acción colectiva. Al respecto, cfr. Teresa De Lauretis, *Alicia ya no... Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

Ante este diagnóstico Violi y otras teóricas actuales han insistido en el requerimiento epistemológico de trabajar a partir de una noción de un *sujeto con género*, es decir, desde una concepción de sujeto que no niegue la diferencia genérico-sexual sino que, por el contrario, la incorpore como una configuración material y simbólica que da lugar a la emergencia de dos subjetividades, de dos formas diversas de expresión y de conocimiento, no reductibles la una a la otra. Ahora bien, como explica Grínor Rojo, reflexionando acerca de las propuestas que al respecto formulan Luce Irigaray, Julia Kristeva y Juliet Mitchell, en el contexto de una sociedad y cultura patriarcales las posibilidades que tienen las mujeres de manifestarse a sí mismas parecen circunscribirse sólo a tres alternativas.¹³⁰ Por un lado, y ante la obligación de hablar con la lengua de El Padre (en principio, la única disponible), recurrir a simulacros, ventriloquias y travestimientos masculinizantes, cuya contraparte es la histeria: el discurso de la que parece aceptar el mandato patriarcal pero que al mismo tiempo reniega de él, somáticamente, en el cuerpo, como sugiere Irigaray.¹³¹ Por otro lado, intentar revolucionar radicalmente la teoría del lenguaje, deconstruyendo las nociones logo-falocéntricas (falocéntricas) del mismo, desquiciando la sintaxis, poniendo todo

¹³⁰ Rojo, "Prólogo", p 7.

¹³¹ Luce Irigaray, *Speculum*, Saltés, Barcelona, 1978, p. 157.

sentido patas arriba, como proponen la misma Irigaray, Julia Kristeva o Hélène Cixoux. Y, finalmente, como tercera posibilidad, actuar en la escena del mundo apuntando a la tarea paralela de desarmar el orden simbólico existente y construir un simbolismo nuevo, de *otra* sociedad y de *otra* cultura, proyecto en el que se involucró, entre otras teóricas, Juliet Mitchell en su libro de 1984, *Women: The Longest Revolution*.¹³²

Cercana a esta última perspectiva, Patricia Violi sostiene que para exponer formas de subjetividad femenina diferenciadas, que no se reduzcan a ser un simple reflejo de las masculinas, es preciso que la diferencia no se oculte sino que sea reconocida como el lugar de una especificidad que implica, para varones y mujeres, modos distintos de experiencia, caminos que no son simétricos ni asimilables. “Llegar a ser mujeres” – sostiene Violi, retomando el *dictum* de Simone De Beauvoir - significa elaborar esa experiencia de la diferencia sexual, la que no constituye un *indécible* ontológico sino un discurso que ha sido silenciado por imposición histórico-social y que, como tal, es potencialmente expresable y modificable.¹³³ De hecho, ha sido precisamente la autoconciencia, es decir, el descubrimiento de la particularidad de la propia experiencia, el punto

¹³² Juliet Mitchell, *Women: The Longest Revolution. Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis*, London, Virago, 1984.

¹³³ Dice Violi: "La experiencia de la diferencia no es en este sentido el 'mudo' dato empírico material, la 'realidad' presemiótica, sino el proceso que relaciona la singularidad específica y no-decible de cada

de partida que históricamente hizo posible que las mujeres comenzaran a hablar de sí mismas y de sus experiencias con mayor libertad, convirtiendo a la palabra en un mecanismo productor de nuevas significaciones, capaz de abrir brechas discursivas en el interior del sistema de representaciones dado.

Como dice Rojo¹³⁴, el discurso femenino occidental ha desplegado un recorrido diacrónico (pero que también opera sincrónicamente), transitando desde el simulacro y la histeria, a la búsqueda de un hablar palimpséstico (o de doble voz) y de allí a una acción finalmente revolucionaria. Del mismo modo, como se citó más arriba, la teoría crítica feminista también se ha movido desde la alabanza de un femenino patriarcal, a la recuperación de ese discurso bivocal que se encuentra entre/atrás/debajo del discurso dominante, para desembocar en una convocatoria transformadora que apela al mismo tiempo a la apropiación del texto y del mundo, del lenguaje y del símbolo en su totalidad.

En este curso histórico, un momento que me parece crucial es el que inaugura la modernidad ilustrada, la que estimula la emergencia de una reflexión crítica en torno a la problemática sexogenérica y de una praxis transformadora que ya se hace patente

existencia con la forma general de las representaciones y que como tal puede hacerse palabra, discurso, lenguaje". Cfr. Violi, *El infinito...*, p. 156.

en la Europa de finales del siglo XVIII. En este contexto, como sostiene Celia Amorós, se registran dos hitos que conducen al desarrollo del feminismo moderno. Por un lado, la presencia de una reflexión acerca de la igualdad de los sexos, que inaugura el pensamiento cartesiano a finales del siglo XVII y se proyecta en la reflexión ilustrada del XVIII.¹³⁴ El segundo de los hitos está representado por la emergencia de los movimientos sociales de mujeres que se constituyen al calor de la coyuntura revolucionaria francesa, los que a su vez estimulan y modelan un pensamiento feminista autónomo, que emerge en la pluma de mujeres como Olympe de Gouges, autora en 1791 de la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, o Mary Wollstonecraft, quien tres años más tarde escribe la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1794). Dos textos con los que se inicia un cuestionamiento acerca de la pretendida universalidad del sujeto masculino como representante de toda la humanidad, una reflexión que aún no ha concluido y se proyecta en las diferentes líneas en que se perfila en el pensamiento feminista contemporáneo.

¹³⁴ Rojo, “Prólogo”, pp. 7-8.

¹³⁵ Al respecto, Amorós rescata la obra del filósofo cartesiano Poulain de la Barre, *Sobre la igualdad de los sexos* (1673), la que en su opinión constituye una referencia relevante para una reflexión que, radicalizando y universalizando la lógica de la razón, postula el problema de la igualdad sexual. Cfr. Celia Amorós, “El feminismo como eixis emancipatoria” y “Cartesianismo y feminismo. Olvidos de la razón, razones de los olvidos”, en *Actas del seminario permanente. Feminismo e Ilustración*, Instituto de Investigaciones Feministas - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

4. Subjetividades y discursos *femeninos/feministas*.

La discusión que he venido proponiendo a lo largo de este capítulo derivó desde la relación entre literatura y modernidad, planteada por Octavio Paz, a la problematización de la noción de sujeto (*desincardinado* o descorporeizado), a partir de la cual suele operar el canon literario, reflexión desarrollada en base a los aportes de la teoría crítica feminista. Desde esta última perspectiva, la idea de un Sujeto universal, neutro y trascendental es desconstruida, y se afirma en cambio la existencia de sujetos, masculinos y femeninos, que son codificados desde oposiciones binarias y excluyentes. En este entramado simbólico, se dibuja una sujeto femenina sobre la que pesan ciertos códigos culturales que la arraigan en lo corporal, instintivo y pasional, distanciándola de la racionalidad y la creación de lenguajes y mundos culturales. Esta trama ideológica, que en buena medida sigue gravitando sobre el canon literario, probablemente permita explicar la exclusión que aún padecen allí los textos de mujeres, los que sólo ingresan en ese espacio por la vía de la excepción. Por otra parte, este mismo enfoque es el que se refleja en el libro de Paz, donde el nombre de Gabriela Mistral destaca como una de las muy escasas figuras femeninas (y la única latinoamericana)

que entran en el campo de visión de su estudio sobre la trayectoria moderna de la literatura.

Por mi parte, se me hace necesario retornar ahora al espacio de lo literario para acercarme a la indagación de cómo ciertas mujeres, escritoras latinoamericanas de comienzos del siglo XX, y en nuestro caso Alfonsina Storni, en el contexto de una modernidad emergente, configuran *sujetos con género* en su práctica literaria, desplegando distintas modalidades de construcción de subjetividades e identidades femeninas. Estas sujetos explicitan maneras particulares de experimentar su contemporaneidad y en ellas se perciben ineludiblemente las huellas de una identidad sexuada. Por otra parte, hay que tener en cuenta, como sugiere Aralia López González, que tanto estas subjetividades como las identidades sociales que las articulan emergen en el contexto de una experiencia historizada; en este sentido, ellas se definen como posiciones particulares y relativas frente a un contexto histórico-social siempre cambiante.¹³⁶

Trabajar sobre estas escrituras implica observar el modo en que estas subjetividades subordinadas e invisibilizadas llevan a cabo una serie de operatorias que posibilitan su presenciamiento y, en este marco, es relevante observar la serie de estrategias discursivas que se

ponen en juego en este proceso. Entre ellas, hemos detectado la recurrencia a ciertas modalidades de la enunciación, la apropiación de determinados géneros discursivos (por ejemplo, los llamados “géneros menores” del discurso literario), así como la utilización de configuraciones discursivas analógicas o irónicas. Estrategias retóricas que brindan los serie de medios lingüísticos y simbólicos que hacen posible instalar en la escritura subjetividades femeninas alternativas, si bien inevitablemente tensionadas por los límites impuestos por una cultura de diferencia sexual jerárquica.

La crítica literaria feminista mundial y latinoamericana, especialmente desde hace unos veinte años, viene dedicando muchas páginas al análisis de la escritura de mujeres y particularmente a la reflexión sobre las categorías teóricas desde las cuales esas textualidades revelan mejor sus potencialidades significantes. Si bien no es éste el lugar para desplegar toda la gama de posiciones planteadas en este amplio campo del saber, me parece necesario hacer algunas precisiones que expliciten mi propia perspectiva. Al respecto, una distinción clave es la que diferencia a las corrientes que interpretan la escritura de mujeres desde la atribución de ciertas características que le serían particulares y se derivarían a su vez de la

¹³⁶ Aralia López González, “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”, en Aralia López González (editora), *Sin imágenes falsas. Sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del*

articulación de la diferencia sexual a partir de la entrada en el Orden Simbólico, de las tendencias críticas que enfatizan la dimensión histórico-cultural, reconociendo en el ámbito social el lugar donde se moldean las experiencias y visiones de mundo que se plasman en la escritura.

El primero de estos dos enfoques se expresó de forma cabal en el llamado feminismo *de la diferencia*, que se desarrolló en Francia a partir de la década del setenta bajo el influjo del psicoanálisis lacaniano y la filosofía estructuralista y postestructuralista, en particular desde los planteos de Jacques Derrida, y que ha desplegado una reflexión extensa acerca de la relación entre mujer, lenguaje y literatura. Como explica la teórica Toril Moi, esta tendencia enfatizó la necesidad de poner de manifiesto la *diferencia femenina*, es decir, el derecho de las mujeres a mantener ciertos valores que les serían específicos, rechazando la noción de “igualdad” entre los géneros sexuales, uno de los ejes que había articulado hasta entonces el pensamiento feminista, por considerar que la idea de igualdad involucraba el intento encubierto de hacer que las mujeres se plegaran a un modelo identitario androcéntrico. En este sentido, si bien reconocen en Simone De Beauvoir la figura fundante del feminismo francés, estas teóricas se apartan de su enfoque

siglo XX, México, El Colegio de México, 1995, p 15.

existencialista y marxista para establecer una relación estrecha con el psicoanálisis lacaniano, perspectiva teórica que no había estado presente en los estudios realizados por De Beauvoir.¹³⁷

A modo de ejemplo, y a partir del análisis de Toril Moi, comentaré algunas ideas de Hélène Cixoux quien, junto con Julia Kristeva y Luce Irigaray, es una de las tres figuras destacadas del feminismo de la diferencia, y que por otra parte es quien, a mi juicio, evidencia más claramente el remanente esencialista de que es portador esta corriente. Para Cixoux, inspirada en las ideas de Jacques Derrida, el pensamiento logocéntrico occidental está absolutamente ligado con una visión falocéntrica, lo que conforma una particular estructura de sentido, de carácter falogocéntrico, dentro de la cual el término femenino y los relativos a él son codificados, frente al término masculino, como negativos y débiles. Así es posible articular toda una cadena significativa que opone actividad a pasividad, cultura a naturaleza, día a noche, padre a madre, cabeza a corazón, inteligibilidad a sensibilidad, logos a *pathos*, vida a muerte.

La posición femenina (*fémnine*), que se materializa en una escritura femenina, se define en cambio, según Cixoux, como aquella que es capaz de expresar una diferencia en el lenguaje (*différance*), superando la lógica dominante al desconstruir su articulación

¹³⁷ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 105-106.

fundamental: el dualismo masculino/femenino. Una textualidad tal tiene su sustento en la idea de que es posible afirmar la existencia de una doble economía libidinal, masculina y femenina, caracterizada en el primer caso por el “reino de lo propio”: el de la propia identidad, el autoengrandecimiento y la dominación arrogante; y, en el segundo, por el “reino de lo regalado”, donde reside la generosidad, la aceptación de la diferencia y desaparece el temor a la castración, por ser el lugar del intercambio y el encuentro orgásmico con el otro. Desde esta visión, lo femenino se convierte en el núcleo vital y energético de los seres humanos, en la fuente de poder (*puissance*) y goce (*jouissance*); una pulsión que, en ocasiones, Cixous identifica con un estilo escritural que va más allá del sexo biológico del autor, vinculándose con la presencia simbólica de la Voz de la Madre, esa palabra innombrable arraigada en la fase preedípica, que pervive en un momento anterior a la instauración de la Ley del Padre. La mujer que escribe, por tanto, estaría ubicada más allá del Orden Simbólico y, de este modo, podría situarse fuera del tiempo lineal y de los constreñimientos que imponen la identidad y la sintaxis, habitando un espacio en el que puede ser inmensamente poderosa en razón de la fuerza protectora que se proyecta desde la figura materna.

Un enfoque diferente dentro de la crítica feminista de la literatura, con el que esta investigación se relaciona de manera más

estrecha, es el que se orienta preferentemente por criterios histórico-culturales. Desde allí busca caracterizar, comprender y valorar una producción literaria de mujeres que no es *una* en tanto *femenina* sino diversa, en la medida en que es resultado de la elaboración discursiva y estética de experiencias configuradas en contextos sociales y culturales determinados. En esta corriente confluye buena parte de la crítica feminista latinoamericana, que ha enfatizado un tipo de análisis que no descuida las particularidades que exhiben los textos de nuestras escritoras en términos de clase, etnia, lengua, cultura, ideología, etc. Por otra parte, hay que reconocer que este énfasis culturalista también está presente en cierta crítica anglosajona, en particular la que han desarrollado autoras como Sandra Gilbert, Susan Gubar y Elaine Showalter. Esta última, hace ya unos treinta años, propuso una categoría a mi entender valiosa en términos teóricos y posibilidades analíticas, como es la de ginocrítica.¹³⁸ Con ella, Showalter buscó nombrar un proyecto de crítica feminista que apuntaba a analizar la escritura de mujeres desde su interrelación con el género sexual y la cultura, poniendo especial atención en la

¹³⁸ Al respecto, cfr. Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", en David Lodge, (editor), *Modern Criticism and Theory*, London and New York, Longman, 1988, pp. 330-353; y Elaine Showalter, "Feminism and Literature", en Peter Collier y Helga Geyer-Ryan (editores), *Literary Theory Today*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1990, pp. 179-202. En el primero de estos textos, Showalter enuncia la categoría de ginocrítica; en el segundo, escrito varios años después, contesta una serie de objeciones formuladas a sus propuestas teóricas de los años setenta y ochenta.

manera en que la dimensión sexogenérica incidía en el modelado de las convenciones literarias. Ello implicaba asimismo revisar las relaciones intertextuales que conectan la escritura de mujeres con el canon literario predominantemente masculino, pero a la vez con una tradición literaria femenina que si bien es marginal dentro del canon, suele ser un referente al que apelan las escritoras en sus búsquedas por validar sus prácticas literarias.

El enfoque ginocrítico propuso asimismo, a partir de las ideas de Mijaíl Bajtín, considerar a la escritura de mujeres como una textualidad que, al llevar dentro de sí el discurso patriarcal dominante y la voz dominada o silenciada de la mujer, necesariamente era de doble voz, es decir, bivocal o de palimpsesto.¹³⁹ ¿Se está aquí ante una segunda voz camuflada dentro de la primera, ante un texto ilegible acomodado o sobrevenido en medio de un texto legible?, he aquí la pregunta que se formula la crítica argentina Alicia Genovese. Para esta autora, más allá del grado de intervención inconsciente o intencional por parte de las escritoras, lo que interesar observar en los textos de mujeres es la presencia de ciertos sujetos femeninas que

Para una muy buena reseña de la crítica feminista anglosajona, realizada desde un enfoque cercano al propuesto por Julia Kristeva, cfr. Moi, *Teoría literaria...*, en particular la primera parte.

¹³⁹ La denominación de “escritura de palimpsesto” la aportan Sandra M. Gilbert y Susan Gubar para referirse a las estrategias discursivas que se ponen en juego en ciertos textos, cuyo diseño superficial oculta o disimula un nivel de significación más profundo y menos accesible, a la vez que menos aceptable en términos socioculturales. Cfr. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the*

se ven compelidas a rescribir y sobrescribir el discurso social que las ha marginado del lugar de la persona que habla y es escuchada. La segunda voz, por eso mismo, altera el sentido de la voz primera: si ésta, usualmente más condescendiente con lo que se espera de ella, suele organizar la estructura superficial del texto, la otra resuena allí como una contracorriente que no sigue las notas de la melodía principal, y que por su parte incorpora un elemento extraño que alude a un sujeto/cuerpo *otro* que busca inscribir un posicionamiento alternativo dentro de la cultura.¹⁴⁰

Desde la comprensión de que la escritura de mujeres constituye un espacio textual habitado por una pluralidad de voces o discursos, los que coexisten y/o pugnan entre sí en una suerte de enfrentamiento que produce la hegemonía de alguno de ellos pero sin que ello suponga anular la eficacia de los otros¹⁴¹, es pertinente considerar la proposición que formula Aralia López González en su intento por definir las modalidades de los discursos “de” y “sobre” las mujeres. En este marco,

Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination, New Haven & London, Yale University Press, 1979, p. 73.

¹⁴⁰ Alicia Genovese, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998, p. 16.

¹⁴¹ Este planteo se sustenta en las propuestas que Grínor Rojo formula en sus *Diez tesis sobre la crítica*, quien sostiene que la noción de texto remite al continente que rodea y encierra a la totalidad significativa que se desea comunicar, más allá de la forma semiótica que el mismo adopte. La idea de discurso/s, en cambio, nombra los desarrollos sémicos mayores, unificados y diferenciables, que recorren el cuerpo textual; los cuales pueden establecer relaciones de complicidad, cuando colaboran dentro de un texto, de coexistencia pacífica, cuando sólo se toleran, o bien de contradicción, cuando hay conflicto entre ellos. Los discursos que habitan un texto, finalmente, no sólo se relacionan hacia adentro, entre ellos, sino hacia fuera, con otros discursos presentes en otros textos, mediante relaciones de intertextualidad. Cfr.: Rojo, *Diez tesis...*, pp. 23, 43 y 61.

para la autora, es relevante diferenciar el “discurso de lo femenino”, a través del cual el discurso patriarcal desde tiempos inmemoriales ha abordado el asunto de la mujer, de esa otra palabra múltiple y compleja que nombra como esa voz que representa a “la mujer pensada y hablada por las mujeres mismas”.¹⁴²

Con respecto a lo primero, López González remite a una cierta discursividad normativa que ha configurado a la feminidad con una clara impronta ideológica patriarcal, mostrándola como portadora de fuerzas misteriosas y magnéticas que atraen y repelen, como una energía cósmica ligada con la naturaleza, el cuerpo, los sentimientos, lo interior y lo pasivo. Para esta visión, lo femenino sólo puede constituir la contracara negativa de una masculinidad asociada con la cultura y la sociedad, la razón, el afuera, lo activo, y con la posición de un sujeto hablante y transformador. Estas representaciones ambivalentes o negativas respecto de lo femenino, generalizadas en prácticamente todas las culturas, han justificado la invisibilización que históricamente padecieron las mujeres como colectivo. Pero, por otra parte, como explica la antropóloga Sherry Ortner, al impregnar nuestra cultura, esas imágenes también actúan sobre las mujeres mismas, modelando su subjetividad de un modo que les impide vivir como contradictorio su estatuto social y cultural subordinado.¹⁴³ En el mismo sentido, Pierre Bourdieu, sostiene que el dominio

¹⁴² López González, “Justificación teórica...”, pp. 18 y ss.

¹⁴³ La antropóloga Sherry Ortner, reflexionando sobre la universalidad de la subordinación femenina, propone pensarla a la luz de la oposición naturaleza/cultura. Ella explica que todas las sociedades han afirmado una diferencia entre ambos términos, estableciendo que la supremacía de la cultura respecto de la naturaleza se basa en su capacidad para trascender las condiciones naturales y dirigirlas hacia sus propios fines. En este marco, Ortner sostiene que el status subordinado de las mujeres podría explicarse por el hecho de que, dadas ciertas características de su corporalidad (amantamiento, gestación, menstruación), de su psicología (tendencia relacional en los vínculos) y de sus roles sociales

masculino está tan arraigado que ni siquiera precisa de justificaciones mayores: puede limitarse a ser y manifestarse en costumbres y discursos, contribuyendo a ajustar las palabras a los hechos. Para Bourdieu, el problema es que esta estructuración androcéntrica se [in]corpora en los cuerpos y conciencias de los/las sujetos, mediante categorías de percepción, pensamiento y acción que poseen un alto grado de legitimidad, posibilitando que esa cosmovisión se presente como una forma de organización naturalizada que parece inevitable y cuya condición socialmente construida resulta negada de manera sistemática.¹⁴⁴

Si es evidente que muchas mujeres se autoconstruyen identitariamente desde los patrones del androcentrismo, según se evidencia en muchos de los textos literarios y no literarios que ellas han producido históricamente (y aún producen), también es posible rastrear un pensar alternativo que López González define en un arco de posibilidades que van desde lo *femenino* a lo *feminista*.¹⁴⁵ Para esta autora, al igual que para Patrizia Violi, la emergencia de una discursividad *femenina* implica un quiebre histórico frente al “monólogo patriarcal” sobre lo femenino¹⁴⁶, y está

habituales (crianza de los niños), se las identifica simbólicamente como “más próximas” a la naturaleza que los varones. A la cultura, entonces, no le resulta contradictorio subordinarlas u oprimirlas; y las propias mujeres, en tanto copartícipes del mundo cultural, aceptarían (con mayor o menor capacidad de resistencia) esa subordinación. Cfr. Sherry Ortner, “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”, en O. Harris y K. Young, (editoras), *Antropología y feminismo*, Barcelona, Anagrama, 1979, pp. 108-131.

¹⁴⁴ Para Pierre Bourdieu, la diferencia genérico-sexual jerárquica es una dimensión individual y social que modela y configura la experiencia e identidad de los sujetos, en contextos específicos que determinan, junto con el género, la clase social, la etnia, la nacionalidad, la ideología, la cultura, etc. Pero, por otra parte, por ser la primera diferencia jerárquica que experimentamos en tanto seres humanos, sirve de modelo o estructura para asimilar, como si también fueran naturales e ineluctables, todas las otras formas de división jerárquica entre las personas. Cfr. Pierre Bourdieu, “La dominación masculina”, *La ventana*, N° 3, 1996, pp. 15-16, Universidad de Guadalajara.

¹⁴⁵ López González, “Justificación teórica...”, p.18.

¹⁴⁶ La noción de monólogo masculino se encuentra desarrollada en un ensayo de la escritora argentina Victoria Ocampo, de 1935, titulado “La mujer y su expresión”. En este texto ella reflexiona sobre el

íntimamente ligada con la autoconciencia y el acceso a la palabra por parte de las mujeres; es decir, con la posibilidad de percibir y expresar, en la conciencia y en los discursos, la particularidad de la propia experiencia en tanto sujetos sexogenerizadas. Esta discursividad que, pese a su invisibilización puede ser rastreada a través de las huellas que ha dejado en la historia de nuestra cultura¹⁴⁷, asume nuevos pliegues mediante su concreción en un discurso *feminista* que, desde la autoconciencia sexogénica, termina por erigirse en un contradiscurso o contra-Razón frente a la lógica patriarcal. De forma consecuente, para López González, el discurso feminista que se configura en la modernidad puede ser entendido como una visión que, desde la perspectiva de una *sujeto con género* (sujeto que necesariamente es un sujeto plural: un *nosotras*), instauro un dispositivo analítico desde el cual resulta factible pensar[se], y pensar a la sociedad y la cultura, contradiciendo la supresión histórica operada sobre las mujeres.¹⁴⁸

5. Analogía/ironía y escritura de mujeres.

carácter monológico (unidireccional) del discurso masculino y formula su aspiración a una expresión femenina autónoma, que debería basarse en un modelo dialógico que sea capaz de acoger la palabra ajena dentro del discurso propio. Cfr. Victoria Ocampo, “La mujer y su expresión”, en *La mujer y su expresión*, Buenos Aires, Sur, 1936, pp. 12-14.

¹⁴⁷ La filósofa Fina Birulés frente al borramiento de las huellas de las discursividades de mujeres, y observando particularmente el terreno de la teoría (espacio privilegiado del saber dominante), hace una apuesta por el indicio y el fragmento en su búsqueda por recomponer las piezas que permitirían configurar una genealogía de mujeres en el terreno filosófico. Cfr. Fina Birulés, “Indicios y fragmentos: historia de la filosofía de las mujeres”, en Rosa María Rodríguez Magda (editora) *Mujeres en la historia del pensamiento*, Anthropos, Barcelona, 1997.

¹⁴⁸ López González, “Justificación teórica...”, pp. 21-22.

Al iniciar este capítulo me preguntaba acerca de la pertinencia y validez de las categorías de analogía e ironía para abordar el análisis de textos literarios producidos por mujeres, teniendo en cuenta que el ensayo de Octavio Paz las propone sin considerar este tipo de textualidades. Para concluir esta sección dedicada a las perspectivas teóricas y metodológicas que orientan la parte analítica de esta investigación me parece necesario volver sobre esa interrogación aún pendiente.

Estableciendo un cruce entre las nociones de ironía y analogía, y las propuestas de Aralia López González acerca de los discursos de y sobre las mujeres, se puede afirmar que una visión analógica emerge claramente dentro del discurso patriarcal sobre lo femenino. Para este ordenamiento, la identidad femenina está prefigurada por ciertas características esenciales que, arraigadas en la sexualidad femenina, conllevan ciertas disposiciones fisiológicas y subjetivas determinantes de papeles sociales, que adscriben a las mujeres al contexto doméstico y a las funciones de la maternidad, la crianza de los niños, el cuidado del hogar y el cautelamiento del orden afectivo-sexual y social que allí se construye, sobre la base de la autoridad masculina.¹⁴⁹ En términos literarios, ello se traduce en un tipo de

¹⁴⁹ Como explica Sherry Ortner, retomando ideas de Simone De Beauvoir, la imagen generalizada de que existe una proximidad entre mujer y naturaleza se asienta en el supuesto de que el cuerpo, la psicología y el rol social de las mujeres parecen *más cercanos* a la naturaleza que los de los varones. Con respecto a lo primero: en efecto, durante un período extenso de su vida (y con notable costo personal en términos de salud y estabilidad), el cuerpo femenino se ocupa de los procesos naturales vinculados a la reproducción general de la especie. El cuerpo femenino parece entonces enclaustrarse en la mera reproducción de la vida, mientras que el del varón, al carecer de las funciones de la

escritura que suele alabar las virtudes de la maternidad y el matrimonio, así como en toda una imaginería amorosa caracterizada por la entrega irrestricta y desigual de la mujer al varón, en la que se desecha cualquier alternativa de autonomía y autorrealización por parte de la mujer. Con relación a este último aspecto en particular, la politóloga Anna Jónnasdóttir sostiene que la generalidad con que se observa este tipo de puesta en escena del deseo amoroso se explicaría por el hecho de que, en el contexto patriarcal, la mujer necesita amar y ser amada para habilitarse social y existencialmente, para ser persona, aunque carezca de control efectivo sobre la forma en que legítimamente puede usar de esa capacidad, en tanto no posee la

gestación intrauterina, tiende a afirmar su creatividad en el mundo exterior, transformando el entorno por medio de la tecnología y los símbolos. En cuanto a lo segundo, a partir de Nancy Chodorow, Ortner explica cómo las mujeres suelen representarse como seres donde prima lo concreto, lo sentimental, el inmediatez y personalismo; como seres que poseen menor grado de autonomía y, por ende, con tendencia a lo interpersonal; una serie de características que se derivan del hecho de que las mujeres en gran medida son responsables del cuidado de los niños y de la posterior socialización de las niñas. Finalmente, estas funciones fisiológicas y de socialización han tendido a limitar su movilidad social, reduciéndolas a contextos sociales domésticos que, en todas las culturas, se contraponen jerárquicamente a algún tipo de entidad pública, incluso si ésta es muy rudimentaria. Para Ortner, si bien las mujeres no son percibidas como *mera naturaleza*, pues son copartícipes en el diálogo cultura, sin embargo, son consideradas como menos culturales que los varones. Lo cual explicaría, por una parte, que su posición social se asocie con las tareas de mediación, síntesis o conversión de funciones entre naturaleza y cultura (cocinar, criar, educar, intervenir en asuntos de economía emocional, etc.). Y, por otra parte, que se caracterice universalmente a lo femenino como un territorio de margen o frontera que, a diferencia del lugar central y fijo que detenta lo masculino, está marcado por la polarización o la ambigüedad simbólica. Una situación que se expresa claramente en las imágenes contradictorias (santa/bruja, inocente/puta, buena madre/mala madre, vida/muerte) con que el discurso patriarcal suele significar lo femenino. Cfr.: Ortner, “¿Es la mujer con respecto al hombre...”, pp. 116 y ss.

autoridad necesaria para determinar las condiciones del amor en la sociedad y los resultados que de él se derivan.¹⁵⁰

Si la analogía, en tanto configuración idealizada, puede aparecer en los discursos de mujeres mediante la apropiación acrítica de los significados con que el androcentrismo invistió la feminidad, desde otra perspectiva, podemos encontrar formulaciones analógicas en ciertos textos en los que las escritoras articulan discursos idealizados o utópicos para dar cuenta de visiones que difieren de las dominantes, desde una lógica *otra* de la racional y argumentativa, apelando para ello a formas trópicas diversas o al recurso de la ficcionalización. Como comentamos antes a propósito de las ideas de Hélène Cixoux, en sus proposiciones teórico-literarias lo femenino emerge (esencializadamente) como pilar de una cosmovisión alternativa al orden falogocéntrico de la cultura occidental y como base de una visión utópica de la creatividad femenina en una sociedad no opresora y no sexista. En esta visión, que se sustenta en la recuperación del territorio de lo Imaginario, donde Madre e hijo/a conforman una unidad fundamental, la mujer que escribe encontraría un espacio donde sentirse a salvo del inevitable peligro y culpabilidad

¹⁵⁰ Anna G. Jónasdóttir, *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 34 y ss.

que experimenta dentro del Orden Simbólico a causa de su deseo de acceder al dominio y goce del lenguaje.

Cuando el discurso de las mujeres se instala, por el contrario, desde una visión irónica, lo que suele entrar en juego es el cuestionamiento, por un lado, de esos mundos femeninos idealizados, de origen patriarcal o antipatriarcal. Y, por otro, la desconstrucción crítica de ciertos discursos de poder mediante la apropiación de los conceptos de razón y de sujeto individual, a través de los cuales resulta posible hacer un análisis específico de la situación de la subordinación femenina, considerando también la exclusión de las mujeres del lenguaje y la escritura. Por eso mismo, las figuraciones críticas y/o irónicas en sus más variadas formas, desde la ironía sutil a la parodia o la sátira, suelen ser indisociables en el discurso de las mujeres cuando éstas adoptan una posición crítica como sujetos frente al mandato sociocultural del silencio y la subordinación. Ello supone en muchos casos, aunque no en todos por cierto, un posicionamiento feminista, el que si bien suele sustentarse en la promesa emancipatoria inscrita en el proyecto moderno, radicaliza y desafía a la vez a ese mismo proyecto desde la exigencia de que el sentido igualitarista y democratizador expresado en términos

universales tenga efecto real tanto sobre varones como sobre mujeres.¹⁵¹

Centrándonos ahora en la textualidad de Alfonsina Storni, lo que observamos es que la perspectiva analógica aparece en ella como la representación literaria de la aspiración de la hablante en pos de un mundo armónico, pasado o futuro, donde es posible conciliar las diferencias genérico-sexuales, así como también sociales, culturales o políticas, que dividen y enfrentan a los seres humanos; discursividad que se expresa en términos de una comprensión *otra* de la realidad, que sostenida en la intuición poética o en la espiritualidad, no asume las características de una construcción lógico-racional. La perspectiva analógica se evidencia en sus textos al menos en dos sentidos: por un lado, en la manifestación de un discurso que, orientado por la lógica patriarcal, idealiza el lugar de lo femenino, remitiéndolo a una esencialidad que liga a las mujeres con la naturaleza, el cuerpo, la pasión y el sentimiento, pero que, por otra parte, no asume la idea de la maternidad como el destino natural para todas las mujeres. Pero la analogía no sólo existe en su obra en este sentido más bien tradicional, sino que también suele ser el vehículo que da forma a un

¹⁵¹ Al respecto, Cristina Molina Petit sostiene que, desde este feminismo de raíz ilustrada, la demanda de igualdad entre varones y mujeres implica la exigencia del imperio de la racionalidad en todos los órdenes del discurso, desterrando toda apelación a lo “natural” o a la autoridad masculina respecto de lo femenino, así como universalización del conjunto de los derechos ciudadanos al colectivo de las

discurso utópico que, lanzado hacia el futuro, ilumina otras alternativas vitales para la sujeto femenina en un mundo al que ella imagina liberado de las ataduras y jerarquías de poder imperantes, aquellas que limitan la libertad de los/las sujetos y les impiden concretar entre ellos un encuentro amoroso, entendido como un vínculo paritario entre sujetos social y sexogenéricamente diferentes.

Junto con la visión analógica también aparece en la textualidad de Alfonsina una perspectiva distinta: la instalación irónica, que muchas veces coexiste con la primera. Posicionamiento que surge como expresión del pliegue de una conciencia crítica de la hablante que, mediante el ejercicio de la razón, permanentemente cuestiona la realidad social y cultural de su época, el referente en su escritura. Y que, por otra parte, también desconstruye esas visiones analógicas sobre lo femenino a que hacíamos referencia antes, evidenciando las contradicciones e injusticias en que se fundan los sistemas sociales y discursivos de la modernidad. Observada desde este otro ángulo, la sujeto que aquí se dibuja aparece aferrada a una conciencia laica, buscando desterrar de sí todo rastro de trascendencia y fundamento; una sujeto que a la vez se muestra empeñada en reflexionar y

mujeres. Cfr. Cristina Molina Petit, "Ilustración", en Celia Amorós (editora), *10 palabras clave sobre mujer*, EDV, Estella (Navarra), 1995, pp. 191-194.

encontrar respuestas socioculturales a los conflictos individuales y colectivos.

Esta tensión irónica, que la hablante pone en juego mediante estrategias discursivas que abarcan una multiplicidad de formas irónicas: desde las intratextuales a las intertextuales, como las de la parodia, o a las más claramente extratextuales, mediante el humor y la sátira, expresa un intenso deseo de cambio individual y social, donde subyace claramente la promesa liberadora del discurso moderno.¹⁵² Desde ese lugar de enunciación, la hablante asume un discurso feminista, en el que también se perciben huellas de una mirada socialista, que cuestiona las desigualdades sociales y sexogenéricas presentes en su contexto. Desigualdades a las que interpreta como el resultado de una herencia histórica que debe ser dejada atrás y a cuya desconstrucción ella quiere contribuir mediante

¹⁵² Linda Hutcheon en su texto “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, procura distinguir estos tres términos, estableciendo en el primer caso la necesidad de un abordaje que no sea sólo semántico, es decir, centrado en el análisis de la antífrasis o inversión semántica, sino también pragmático, lo cual involucra la intencionalidad del autor y cierta capacidad receptiva por parte de un lector-decodificador. Desde esta mirada pragmática, la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo, que se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que, por el contrario, suponen un juicio negativo. Si la ironía, desde este punto de vista, puede ser definida como un tropo o fenómeno intratextual, la parodia en cambio es un fenómeno eminentemente intertextual que consiste en superponer al menos dos textos en una suerte de contracanto, uno en calidad de texto parodiado y otro como texto parodiante, con el objetivo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. En el caso de la sátira, en cambio, el “blanco” a atacar ya no es un texto o convención literaria sino la sociedad misma y, en este sentido, su finalidad es hacer crítica con miras a corregir ciertos vicios o incapacidades del comportamiento humano. La sátira, por tanto, es una forma literaria que apunta a fenómenos extratextuales y cuya intención correctiva se centra en una evaluación abiertamente negativa del fenómeno a que se hace referencia. Cfr. Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalaca, México, 1992, pp. 173-193.

el ejercicio irónico que despliega en su escritura. La crítica y la ironía llevadas al límite, sin embargo, conducen a la hablante a la duda y al descreimiento frente a esa misma posibilidad transformadora que la impulsaba en otros momentos. Así, llevada por el dolor y la angustia que provoca en ella el desencuentro con un mundo que una y otra vez se experimenta como inmodificable, más allá de los discursos y de las acciones, se instala en la hablante una postura nihilista, impregnada de un deseo tanático, donde la crisis y la muerte aparecen como el final casi inevitable de un proyecto liberador individual y colectivo que, desde esta mirada, se visualiza como imposible.

Los géneros literarios que dan cauce a la escritura de Storni ofrecen posibilidades diversas para la articulación de la polaridad analogía/ironía. De este modo, la trama plural de configuraciones discursivas suele aparecer en los textos de manera diferencial, predominando una dimensión por sobre otra o estableciéndose una suerte de equilibrio entre ambas. La prosa de Storni, en especial sus artículos y crónicas periodísticas de comienzos de la década del veinte, ofrece un terreno particularmente propicio para el despliegue de un discurso crítico y polémico. Por ende, ciertas estrategias irónicas como la parodia y el humor encontrarán allí amplio cauce para su expresión, si bien la aspiración utópica no deja de hacerse presente también en esos textos. La ironía, por otra parte, se hace

clara en su dramaturgia, género de por sí dúctil para este tipo de figuraciones discursivas¹⁵³, y que Storni potencia en alto grado, particularmente en el teatro experimental que produce en la década del treinta, si bien, tal como ocurre en su prosa, en su dramaturgia cohabita lo irónico con lo analógico. La poesía, por último, es un espacio textual en el que reina habitualmente la analogía, y ella aparece en la poesía de Storni, según se comentó antes, articulando visiones idealizadas sobre lo femenino o bien construyendo proyecciones utópicas de distinto tipo. El posicionamiento irónico, sin embargo, suele interferir con frecuencia, interrumpiendo aquel discurrir analógico con una mirada crítica que, de manera rupturista, coloca en la palabra poética la conciencia de la contradicción, de la crisis, y aún de la muerte, como conciencia de la imposibilidad última de la materialización de ese deseo emancipatorio en el que se encuentra comprometida existencialmente la sujeto.

Capítulo II.

Subjetividad femenina y escritura poética

1. Etapas y modalidades de una trayectoria de escritura

¹⁵³ Como explica Péré Ballart con relación al teatro, el espectáculo de unos seres que por convención son observados sin que sean conscientes de ello genera *per se* una ironía latente que el autor puede

En este primer capítulo de la segunda parte de esta tesis nos hacemos cargo del análisis de la configuración de la sujeto femenina en la escritura poética de Alfonsina Storni, considerando como *corpus* textual los siete poemarios y el texto en prosa poética que ella publica entre 1916 y 1938. La indagación en estos textos apunta, por una parte, a dilucidar los diversos tipos de representaciones acerca de la subjetividad femenina que la autora registra en su escritura y el modo en que la hablante lírica se posiciona frente a ellas. Por otro lado, en términos más formales, nos interesa observar cómo esas construcciones de subjetividad se van plasmando, en los distintos momentos por los que atraviesa el proceso creativo de la poeta, en una diversidad de modalidades escriturarias a través de las cuales problematiza y complejiza de forma progresiva su relación con el lenguaje y con la tradición canónica de la poesía. Con respecto a la hipótesis que guía el análisis en esta parte del trabajo, y teniendo en cuenta las ideas expuestas en el capítulo precedente, sostengo que en los textos poéticos de Alfonsina Storni se pone en juego una particular tensión entre configuraciones discursivas analógicas e irónicas, las que asumiendo una serie de variaciones y gradaciones entre un extremo y otro va dando forma al entramado conflictivo que exhibe su poesía.

En el contexto de esta propuesta de análisis, me parece pertinente ingresar a la producción poética de Storni a través de un libro intermedio: *Ocre*, de 1925, el que muchas veces fue identificado por la crítica como un libro transicional o articulador

potenciar a voluntad. Cfr. Pere Ballart, Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario*,

en la producción de la poeta. Desde mi punto de vista ello efectivamente es así, en la medida en que este texto da por finalizado un primer período en el desarrollo poético de Storni, el que abarca sus cuatro primeros poemarios y acusa la influencia de las corrientes modernista y postmodernista: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918) *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920) Y, al mismo tiempo, abre paso a una escritura nueva, que se manifiesta en los poemarios de los años treinta: *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938), pero que se anuncia con un libro en prosa poética: *Poemas de amor* (1926). Una producción caracterizada por el experimentalismo en las formas de representación, modalidad que acerca a la poeta al tipo de escritura que proponía contemporáneamente la vanguardia, y que representa el momento último y culminante de su lírica.

En el marco de esta trayectoria, el poemario *Ocre*, representa un momento de pasaje ideológico y escritural, que está marcado por el predominio creciente de las configuraciones discursivas irónicas, las que suelen poner en cuestión ciertas visiones tradicionales de lo femenino habitualmente articuladas mediante modalidades discursivas analógicas. Por eso mismo, nos parece productivo y atrayente ingresar a la poesía de Alfonsina Storni a través de este poemario, como si se tratara de un mirador o faro desde el cual es posible dirigir la mirada tanto hacia su iniciación poética como hacia su producción tardía, en busca de ciertas claves que nos permitan ofrecer algunas hipótesis interpretativas sobre el conjunto de su obra.

2. Analogía e ironía en la poesía de Alfonsina Storni.

El poema “Olvido”, de *Ocre*, me parece un texto particularmente interesante para asumirlo como vía de entrada a la resignificación de la producción discursiva de Alfonsina Storni. En este texto la contraposición interdiscursiva entre analogía e ironía, que hemos propuesto como característica de la escritura de Storni, se evidencia de manera clara a través de la escenificación de una serie de voces que aparecen en disputa dentro del espacio textual que se define dentro de poema.

“Lidia Rosa: hoy es martes y hace frío. En tu casa,
De piedra gris, tú duermes tu sueño en un costado
De la ciudad. ¿Aún guardas tu pecho enamorado
Ya que de amor moriste? Te diré lo que pasa:

El hombre que adorabas, de grises ojos crueles,
En la tarde de otoño fuma su cigarrillo,
Detrás de los cristales mira el cielo amarillo
Y la calle en que vuelan desteñidos papeles.

Toma un libro, se acerca a la apagada estufa,
En el toma corriente al sentarse la enchufa
Y sólo se oye un ruido de papel desgarrado.

Las cinco. Tú caías a esa hora en su pecho,
Y acaso te recuerda... Pero su blando lecho
Ya tiene el hueco tibio de otro cuerpo rosado.”

(Storni, *Obras. Poesía*, pp.
287-288)

Este texto presenta a una hablante que se desdobra entre el yo que enuncia y una *otra* que es interpelada por la primera: Lidia Rosa,

un nombre que sugiere una cadena de asociaciones que remiten al estereotipo de la joven trabajadora de los suburbios porteños a comienzos del siglo XX, una figura que usualmente era identificada como la víctima típica de la ilusión del amor romántico.¹⁵⁴ En el final del primer cuarteto, la hablante produce el quiebre anunciado desde la invocación inicial: “te diré lo que pasa”, una frase que clausura toda identificación posible entre el yo lírico y esa *otra* de la que la hablante se separa. A la vez, ello le permite establecer el distanciamiento necesario para desconstruir racionalmente la escena narrada, develando la trampa que allí se oculta. Ese engaño que en el poema “A Eros”, de *Mascarilla y trébol*, termina por transparentarse como la frecuente confusión femenina entre amor y sexo:

“Como a un muñeco destripé tu vientre
y examiné sus ruedas engañosas
y muy envuelta en sus poleas de oro
hallé una trampa que decía: sexo.” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 395)

En el segundo terceto, la hablante se dedica a describir la figura que complementa al personaje de Lidia Rosa: la del varón que la engañó,

¹⁵⁴ El nombre Rosa era la denominación prototípica de la figura femenina popular de esa época, especialmente en la imagería pseudopoética y en la folletinesca. Sin embargo, es interesante observar que con la inclusión del nombre Lidia la identidad de la sujeto *puede* verse alterada por la particular connotación simbólica de éste último. Etimológicamente el vocablo “lidia” remite al sustantivo latino *lis-litis*, que alude a disputa o pleito, y por derivación, al verbo *litigare*: disputar o pelear con palabras. En este sentido, el nombre compuesto Lidia-Rosa, puede ser interpretado como la

ironizando sobre la idealización montada en torno a la figura masculina y a los atributos que habitualmente le son asignados (“El hombre que adorabas, de grises ojos crueles...”), para proceder de inmediato a su desconstrucción. Un rápido bosquejo entrega los rasgos esenciales del seductor de ojos fríos, que fuma su cigarrillo mientras observa un cielo significativamente cálido y espera lo que ha de acontecer en breve. La situación que se anuncia en el primer terceto, se consuma en el segundo: el símbolo fálico del enchufe penetrando en el toma corriente, la temperatura que se eleva, el desgarrar de algo fino, un papel, anticipan el encuentro sexual que se concretará a las cinco de la tarde, cuando un nuevo cuerpo (“otro cuerpo rosado”), ocupe el lugar vacío dejado por Lidia Rosa. No está demás recordar que la misma confrontación entre una hablante crítica y una mujer-cuerpo había aparecido en un poema anterior, “La ronda de las muchachas”, de *Languidez*:

“Nos crían muy rosadas
para el buen gavilán” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 254)

En el marco de la situación que se relata, el olvido a que refiere el título del poema puede tener varios significados: el del hombre respecto de la primera muchacha, el que con toda probabilidad

representación nominal de la lucha discursiva que se libra a lo largo del poema. Cfr. Joan Corominas,

ocurrirá con la segunda, el borramiento que el discurso opera sobre la subjetividad de la mujer al nombrarla sólo como cuerpo, la denegación social que impone la compulsión a repetir estas escenas. La descripción estereotipada del inicio, la de Lidia Rosa y su circunstancia, y las imágenes prosaicas que se desparraman a lo largo del texto, acompañadas por un tipo de rima que incomoda y entrapa, destacan la ironía de la hablante y funcionan como elementos que refuerzan la rutinización subyacente en esta historia. Un relato que actualiza un guión sin originalidad, donde varones y mujeres aparecen ligados por impulsos primarios y fantasmagorías románticas; estas últimas probablemente aprendidas en esa literatura de rápido consumo, folletines o poemas de amor, que parece doblemente aludida: en esos papeles usados y desechados que vuelan por la calle y en la hoja desgarrada de ese libro sin título que el hombre toma entre sus manos.

En términos generales, puede afirmarse que el poema se sustenta en la voz crítica de una hablante que, “mujer que vive alerta” como escribe Storni en otro texto (“Tú que nunca serás...”, *Ocre*¹⁵⁵), se afirma en la crítica racional y en una capacidad subjetiva que apuesta por la posibilidad de transformación individual y colectiva. La voz de

Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Madrid, Gredos, 3ra edición, 2000, p. 360.

¹⁵⁵ Storni, *Obras. Poesía*, p. 280.

la otra, la silenciosa, sin embargo, sigue latente en el poema y es ella la que, instalada en esa identidad femenina gestada bajo el alero patriarcal, opera como el referente ante el cual se construye la voz crítica. Situada en un espacio diferenciado, la hablante logra escindirse de esa otra sujeto que *sólo sabe amar*, como ella misma dice en “Oye” de *Irremediablemente*¹⁵⁶, y así intenta develar el entramado ideológico – el dulce olvido – que sirve para ocultar las condiciones que hacen posible perpetuar la subordinación de las mujeres. De este modo, las dos visiones, la analógica y la irónica, cohabitan dentro del poema instalando una tensión irreductible en la que, si bien parece tener preeminencia la voz crítica, no por ello queda cancelada la vigencia del discurso tradicional.

3. El peso de la tradición y la pulsión de lo nuevo: los poemarios iniciales

El texto que elegimos como vía de entrada a la reinterpretación de la escritura de Alfonsina Storni no sólo explicita esa tensión o conflicto entre analogía e ironía a que nos hemos venido refiriendo.

¹⁵⁶ En este poema se dibuja con claridad esa sujeto que, tanáticamente, renuncia a toda posibilidad de independencia y autodeterminación en función de asumir el lugar que tiene prefijado dentro de la escena amorosa: “Yo seré a tu lado silencio, silencio [...] No tendré palabras, no tendré deseos, / Solo sabré amar [...] Y una noche triste, cuando no me quieras / Secaré los ojos y me iré a bogar, / Por los mares negros que tiene la muerte, / Para nunca más”. Cfr. Storni, *Obras. Poesía*, p. 175.

Como adelantamos antes, está ubicado en un poemario donde la ironía se hace visible de manera consistente, si bien en la mayoría de los textos analogía e ironía coexisten en distintos registros. Ahora bien, observados desde el punto de mira que nos propone *Ocre*, los poemarios anteriores pueden ser interpretados como la manifestación textual del recorrido de una sujeto que progresivamente va dejando atrás una identidad femenina tradicional; y, junto con ello, su afinidad con los patrones retóricos modernistas, en función de afirmar una subjetividad alternativa que de la mano de la ironía se acerca a los lenguajes que contemporáneamente están creando las vanguardias. Hay que considerar, sin embargo, que incluso en los primeros poemarios de Storni, la instalación irónica y crítica no deja de estar presente junto al deseo de encontrar un acomodo dentro del calce sexogenérico.

Las dos primeras secciones que componen el segundo poemario de Storni, *El dulce daño*: “Ligeras” y “Los dulces motivos”, contienen textos donde el discurso analógico sobre lo femenino aparece claramente representado. “Sábado”, “Primavera”, “Dime”, “Capricho”, “En silencio”, “Dulce tortura”, “Dos palabras”, “Bajo tus miradas”, son poemas donde el yo lírico aparece constreñido en el espacio doméstico, ya sea en los límites de la casa, en el encierro nocturno de un cuarto o en un jardín cercado (un *hortus conclusus* cuyas rejas

establecen una frontera con un mundo exterior que sólo puede mirarse desde dentro¹⁵⁷). Así, la sujeto se construye en la expectativa del amor del Otro, en una espera que está determinada tanto por el deseo de su presencia como por el anhelo de su mirada y de su palabra, a través de cuyos reflejos ella puede acceder a cierta imagen de sí misma, en tanto que objeto de deseo del varón.

En “Sábado”, por ejemplo, esta representación aparece sin fisuras, y desde una dicción fluida y homogénea, plagada de imágenes sensoriales de filiación modernista, la hablante despliega ese ensueño femenino, de definido perfil analógico, que idealiza el amor romántico en el contexto familiar. Ello se expresa en la imagen de una joven que, aguardando al amado, se desplaza entre el interior de la casa y la verja del jardín, configurando un yo marcado por la idealización de esa figura viril que, aunque ausente, es portadora del sentido. La figura femenina, por su parte, es presentada de manera complementaria a la anterior, en estrecha relación con el mundo natural que la rodea; es decir, con el agua, con la tierra, con las plantas y aves, lo que hace evidente la relación transitiva o de

¹⁵⁷ Dentro del simbolismo cristiano, la imagen del jardín cercado (*hortus conclusus*) está ligada a la virginidad de María y a la Inmaculada Concepción. Esa imagen, sin embargo, ya está presente en el “Cantar de los cantares” (“Un jardín cercado es mi hermana, mi novia, / huerto cerrado y manantial bien guardado”), lo que indica un origen muy anterior para esta configuración ideológica patriarcal acerca de lo femenino. Cfr. “El Cantar de los Cantares”, *La Biblia*, traducida y comentada para las comunidades cristianas de Latinoamérica y para los que buscan a Dios, Barcelona, Ediciones Paulinas, Editorial Verbo Divino y Editorial Alfredo Ortells, 1972, p. 809.

correspondencia que se establece en el texto entre los signos mujer y naturaleza. No puedo pasar por alto, sin embargo, el hecho de que este discurso que en buena medida reitera las convenciones sexogenéricas también parece acoger, por otra parte, ciertas referencias que dan cuenta de una incipiente conciencia de sí por parte de la sujeto. Esa percepción, que comienza a configurarse en torno al reconocimiento y goce del propio cuerpo, se materializa en una serie de imágenes ligadas a lo táctil (“anduve descalza”, “me bañé en la fuente”, “mojados de agua, peiné mis cabellos”), lo olfativo (“perfumé las manos”, “Absorbí los vahos limpios de la tierra”) y lo auditivo (“un sonido de loza y cristales”). Sensaciones que, de algún modo, contrarrestan o compensan la perspectiva androcéntrica dependiente con que la hablante se dibuja a sí misma desde la oposición entre imagen de su mirada anhelante frente al Otro (“Fijos en la verja siguieron mis ojos / Fijos. Te esperaba”):

“Levanté temprano y anduve descalza
Por los corredores; bajé a los jardines
Y besé las plantas;
Absorbí los vahos limpios de la tierra,
Tirada en la grama;
Me bañé en la fuente que verdes achiras
Circundaban. Más tarde, mojados de agua,
Peiné mis cabellos. Perfumé las manos
Con zumo oloroso de diamelas. Garzas
Quisquillosas, finas,

De mi falda hurtaron doradas migajas.
Luego puse traje de clarín más leve
Que la misma gasa.
De un salto ligero llevé hasta el vestíbulo
Mi sillón de paja.
Fijos en la verja mis ojos quedaron,
Fijos en la verja.
El reloj me dijo: diez de la mañana.
Adentro, un sonido de loza y cristales:
Comedor en sombra; manos que aprestaban
Manteles.

Afuera el sol como no he visto
Sobre el mármol blanco de la escalinata.
Fijos en la verja siguieron mis ojos
Fijos. Te esperaba.”

(Storni, *Obras. Poesía*, p.

110)

En “Dime”, otro poema de *El dulce daño*, el discurso de la hablante anaforiza el título del poemario, en su ruego por la palabra amorosa del Otro, demanda que se articula desde una postura de sumisión mendicante, que reitera en otro tono los patrones sexogenéricos tradicionales:

“Dime al oído la palabra dulce [...]
Dime al oído la palabra tenue [...]
Música, de tu boca a mis oídos,
Todas palabras son.”

(Storni, *Obras. Poesía*,

p. 112)

La enunciación esperada por la hablante se concreta en otro texto: “Dos palabras”, donde ella sugiere, aunque nunca explicita, esos vocablos que aluden al amor del Otro. Estas palabras finalmente dichas desencadenan en su mente y en su cuerpo un goce intenso,

una deseada sensación de plenitud y de existencia; sensaciones que están radicadas en esa necesidad que la hablante experimenta de ser confirmada en esa identidad-mujer que se afinca y depende de la continuidad del deseo del varón respecto de ella:

“Esta noche al oído me has dicho dos palabras
Comunes. Dos palabras cansadas
De ser dichas.
Que de viejas son nuevas. [...]
Tan dulces dos palabras
Que digo sin quererlo -¡oh!, qué bella, la vida!-
Tan dulces y tan mansas
Que aceites olorosos sobre el cuerpo derraman”. (Storni, *Obras. Poesía*, p. 121)

En “Bajo tus miradas”, del mismo poemario, la hablante se construye a partir de la imagen de sí que ve reflejada en los ojos del Otro, instituyendo esa figura que será característica en estos primeros libros de Alfonsina, pero que, sin embargo, en los poemarios posteriores resultará desconstruida: la de la sujeto que se describe a sí misma desde el lugar de “la mujer observada”, de quien está determinada por la visión que desde afuera se proyecta sobre ella. En este poema, la hablante anhela la mirada de esos ojos varoniles, que le brindan una confianza que parece no poder referenciar sino fuera de sí misma, y en la que se deposita la seguridad de obtener todas las certezas y todos los gozos. Sin embargo, en el marco de esa vinculación clásicamente jerárquica, parece emerger,

contradictoriamente, un deseo que podría desmarcarse del juego de sumisión en que la hablante se encuentra enredada frente al Otro. Deseo que se insinúa en la alusión al descubrimiento de “sueños nuevos”, esos lugares aún desconocidos, donde se gesta una capacidad creadora que parece localizarse en torno a las posibilidades y juegos deseantes de la boca; ese signo que, como metáfora de un deseo supremo, el de la palabra, todavía no emerge articulado pero sí sugerido en las imágenes de esa boca que ríe, que habla, que es bella, fuerte y, además, bermeja; es decir, una boca que, por su asociación con el rojo y con la sangre, se vincula al principio de la creatividad y también se carga de erotismo¹⁵⁸:

“Es bajo tus miradas donde nunca zozobro;
Es bajo tus miradas tranquilas donde cobro
Propiedades de agua; donde río, parlera,
Cubriéndome de flores como la enredadera.

Es bajo tus miradas azules donde
Sobro para el duelo; despierto sueños nuevos y obro
Con tales esperanzas, que parece me hubiera
Un deseo exquisito dictado Primavera:

Tener el alma fresca, limpia; ser como el lino
Que es blanco y huele a hierbas. Poseer el divino

¹⁵⁸ En su etimología, bermejo/a proviene de *vermicūlus* (gusanillo o cochinilla) y ya a finales del Imperio Romano se lo utilizó como adjetivo con el significado de “encarnado”. Según Joan Corominas, es una palabra que permaneció particularmente viva en las lenguas romances y en especial en el catalán (*vermello* o rojo), de cuyo derivado *vermelló* en el siglo XIII pasó al castellano como *bermellón*. Cfr. Corominas, *Breve diccionario...*, p. 93. Como veremos más adelante, Storni retoma la figura de la boca o lengua roja en un poema *Ocre*: “Palabras a Delmira Agustini”, pero en este caso con el objeto de deconstruir la relación que, en los primeros poemarios, había articulado con el discurso erótico.

Secreto de la risa; que la boca bermeja
Persista hasta el silencio postrero, bella, fuerte
¡Y libe en la corola suprema de la Muerte
Con su última abeja!” (Storni, *Obras. Poesía*, p.
128)

Si bien, como señala Ivette López Jiménez, los primeros libros de Storni suelen adoptar los estatutos culturalmente asignados a la feminidad: el amor como sujeción, la aceptación de la debilidad, los llantos y los suspiros, en esos mismos poemarios, otros textos dan muestra del rechazo de las posiciones consabidas, instaurando la posibilidad de otro modo de ser.¹⁵⁹ Es decir, en ellos se van sentando las bases de una nueva ideología y de una nueva retórica que, con *Ocre*, ya se hace hegemónica. En el mismo sentido, Delfina Muschietti dictamina que en estos textos ideológicamente disidentes se apunta a desenmascarar la voz oficial desde el interior de su propia trama, instalando irrupciones más o menos ruidosas de resistencia en la superficie lisa y opaca del estereotipado *poema-de-amor*. Una estructura que la autora define como un dispositivo discursivo que imponía a la poeta-mujer un doble encierro: el temático, al enclaustrar su palabra en el plano de lo amoroso y la efusión confesional; y el retórico, al imponerle la reiteración casi obsesiva de ciertas imágenes emblemáticas: la de la doncella lánguida a la que se

le escamotea el cuerpo y el deseo, y la del varón amado, construido como el bien supremo o como su contrapartida, la pura crueldad.¹⁶⁰

Por mi parte, considero que los poemas “Fugitiva”, “Desolación”, “Fecundidad”, “Rebeldía”, “La loba”, en *La inquietud del rosal*, “Tú me quieres blanca”, “¿Qué diría?”, “Aspecto”, en *El dulce daño*, “Me atreveré a besarte...”, “Moderna”, “Hombre pequeñito”, “Veinte siglos”, “Bien pudiera ser”, en *Irremediablemente*, “Carta lírica a otra mujer”, “Han venido...”, “El obrero”, “Van pasando mujeres”, “Pecho blanco”, “La armadura”, “La ronda de las muchachas”, “Siglo XX”, en *Languidez*, son algunos de los textos que mejor evidencian la contradicción que emerge frente a esa feminidad patriarcal que domina en el discurso de la hablante en los primeros poemarios de Storni. Ese proceso de transformación de su discurso y de su autorrepresentación se observa en distintos planos, en los que progresiva (aunque no linealmente) se evidencia la adopción de una postura crítica, tanto frente al ordenamiento cultural androcéntrico, como a una retórica modernista que no cuestiona sino que refuerza esos códigos al situar como eje de la construcción textual al cuerpo femenino configurado como objeto del deseo masculino.

¹⁵⁹ Ivette López Jiménez, *Julia de Burgos. La canción y el silencio*, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, San Juan, 2002, p. 37.

¹⁶⁰ Delfina Muschietti, “Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)”, *Dispositio*, Vol. XV, Nro. 39, 1990, p. 92.

Esta visión crítica se manifestará en una nueva representación del cuerpo, el que comienza a ser descentrado del lugar de la “sujeto observada” y dependiente del deseo del Otro, proyectándose hacia la asunción de un posicionamiento de mayor autoconciencia y autodomínio, tal como ocurre en el poema “Van pasando mujeres”, de *Languidez*:

“Cada día que pasa, más dueña de mí misma,
Sobre mí misma cierro mi morada interior;
En medio de los seres la soledad me abisma.
Ya ni domino esclavos, ni tolero señor.

Ahora van pasando mujeres a mi lado
Cuyos ojos trascienden la divina ilusión.
El fácil paso llevan de un cuerpo aligerado:
Se ve que poco o nada les pesa el corazón.

Algunas tienen ojos azules e inocentes;
Van soñando embriagadas, los pasos al azar;
La claridad del cielo se aposenta en sus frentes
Y como son muy finas se las oye soñar.

Sonríó a su belleza, tiemblo por sus ensueños
El fino tul de su alma ¿quién lo recogerá?
Son pequeñas criaturas, mañana tendrán dueños
Y ella pedirá flores... y él no comprenderá.

Les llevo una ventaja que place a mi conciencia:
Los sueños que ellas tejen no los supe tejer,
En manos ignorantes no perdí mi inocencia.
Como nunca la tuve, no la pude perder.

Nací yo sin blancura; pequeña todavía
El pequeño cerebro se puso a combinar;
Cuenta mi pobre madre que, como comprendía,
Yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar.

Y el llanto fue la llama que secó mi blancura
En las raíces mismas del árbol sin brotar,
Y el alma está candente de aquella quemadura.
¡Hierro al rojo mi vida! ¿Cómo pude durar?

Alma mía, la sola; tu limpieza, escondida
Con orgullo sombrío, nadie la arrullará;
Si en música divina fuera el alma adormida
El alma, comprendiendo, no despertará ya.

Tengo sueño mujeres, tengo un sueño profundo.
Oh humanos, en puntillas el paso deslizad;
Mi corazón susurra: me haga silencio el mundo,
Y mi alma musita fatigada: ¡callad!” (Storni, *Obras. Poesía*,
pp. 242-243)

En este texto, la hablante se posiciona de manera distanciada frente al colectivo sexo-genérico femenino, percibiendo la evolución que la ha llevado a diferenciarse de esas mujeres cuya percepción del mundo está mediada (y velada) por la ideología patriarcal (“El fino tul de su alma...”). En ese tránsito resulta determinante en ella la presencia de una conciencia crítica a través de la cual la hablante desconstruye cierta “inocencia” (o falsa conciencia) femenina, ésa que en el texto se disemina metonímicamente en las figuras femeninas traslúcidas, ligeras, embriagadas, soñadoras. De este modo también puede abrirse paso una sujeto *otra*, que mediante la ironía o el razonamiento se sitúa reflexivamente en el marco de las condiciones reales de existencia en que le toca vivir. Ubicada en ese lugar aislado y expuesto (“Alma mía, la sola”), donde ya no es posible ampararse en

los recursos habituales del desconocimiento o la pseudoinocencia (“En manos ignorantes no perdí mi inocencia / como nunca la tuve, no la pude perder”), sin embargo, ella logra encontrarse consigo misma y con su deseo de gestar una subjetividad nueva. Un tipo de articulación subjetiva que, afirmándose en una aspiración claramente utópica, aspira poder constituir más allá de los patrones de dominación/subordinación que normalmente rigen las relaciones sociales y personales: “Ya ni domino esclavos, ni tolero señor”.

De manera consecuente, junto con la autoafirmación y empoderamiento de la sujeto femenina, emerge en el discurso de la hablante la denuncia abierta (o encubierta en el recurso irónico) del encierro femenino dentro del hogar, y también del enclaustramiento de su palabra en el discurso amoroso, en otro momento idealizados por ella. Sobre esto ironiza ahora a través de la metáfora de la jaula, como en el poema “Hombre pequeñito” (*Irremediablemente*), un texto donde la hablante se ve a si misma atrapada por un hombre mediocre, por una figura empobrecida cuya pequeñez simbólica contrasta con la magnificencia del referente masculino que aparecía en otros textos. Una figura que aparece tradicionalmente significada como la dadora de todos los sentidos y la portadora de las respuestas para todos los enigmas y anhelos femeninos.

“Hombre pequeñito, hombre pequeñito,
Suelta a tu canario que quiere volar...
Yo soy el canario, hombre pequeñito,
Déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,
Hombre pequeñito que jaula me das.
Digo pequeñito porque no me entiendes,
Ni me entenderás.

Tampoco te entiendo, pero mientras tanto
Ábreme la jaula que quiero escapar;
Hombre pequeñito, te amé media hora,
No me pidas más.” (Storni, *Obras. Poesía*,
p. 189)

Ese mismo cuestionamiento de los patrones sexo-genéricos se hace visible en otros textos mediante una serie de juegos de inversión que propone la hablante entre las actuaciones habituales de varones (activos) y mujeres (pasivas)¹⁶¹. Juegos que en su plasmación textual suelen involucrar no sólo la presencia de modulaciones irónicas verbales sino incluso situacionales, al instalar en la escritura un conflicto o choque entre lo representado y lo que es culturalmente aceptable, en especial en una emisora femenina.¹⁶² Esto último es lo

¹⁶¹ La idea de actuación que aquí adopto está tomada de los planteos de Judith Butler, quien entiende el género-sexual como el resultado de un juego performativo, es decir, como el resultado de una serie de *actuaciones* que la sanción social y el tabú compelen a dar. Actos performativos que, en sus diferentes maneras posibles de repetición, abren la posibilidad de su propia transformación. Cfr. Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, 1998, p. 297.

¹⁶² Pere Ballart, retomando planteos de Norman Knox y Douglas Muecke, distingue entre ironías verbales y situacionales y al respecto afirma que, mientras las primeras demandan un trato eminentemente retórico y estilístico, las segundas suelen conllevar un tipo de cuestión más filosófica, es decir, a la necesidad de argumentar acerca de las razones de esa instalación irónica. Cfr. Ballart, *Eironeia*, p. 311.

que se evidencia, por ejemplo, en el poema “Veinte siglos” (*Irremediablemente*), donde renegando de una tradición milenaria impuesta a las mujeres por la moral católica, la hablante se reapropia de su cuerpo y su deseo, asumiendo el derecho de exponerlos públicamente como evidencia de su autodefinición como sujeto deseante:

“Para decirte, amor, que te deseo,
Sin los rubores falsos del instinto,
Estuve atada como Prometeo,
Pero una tarde me salí del cinto.” (Storni, *Obras. Poesía*,
p. 193)

Una imagen y un efecto transgresores semejantes, reaparecen en un poema posterior, “Palabras de una virgen moderna” (*Ocre*), donde la emisora, una joven en pleno dominio de sí, le formula a un otro-varón, del que ya no la separa una distancia jerárquica infranqueable, una propuesta erótica que no sólo es moderna sino radical en su demanda de redefinición del contrato sexual androcéntrico. Desde esa postura, la hablante explicita otro tipo de vínculo, basado en el mutuo consentimiento y en la liberación de las amarras culturales, morales y religiosas que sostenían el contrato anterior; una posibilidad que pasa por la recuperación de esa alternativa vital que el entramado sociocultural parece haber excluido para siempre: la del encuentro gozoso de los cuerpos. Así, ella dice en el texto:

“Dame tu cuerpo bello, joven de sangre pura,
No moderno en el arte de amar, como en la hora
Que fue clara la entrega, en mi boca demora
Tu boca, de otra boca negada a la dulzura.

Si tu sabiduría no me obliga a malicia,
Ni tu mente cristiana me despierta rubores,
Ni huellas de hetáiras enturbian tus amores
En mi franqueza blanca todo será delicia.

Y así como a la Eva, cuando, cándida y fiera,
Las verdades supremas le fueron reveladas,
Me quedará en las manos, a tu forma entregadas,
La embriagante dulzura de la fruta primera.” (Storni,
Obras. Poesía, p. 318)

Asumir esta posición crítica y crecientemente autónoma, que cada vez más recurre a la forma de la ironía o incluso de la denuncia para explicitarse significa, sin embargo, ubicarse en tensión frente a un entorno sociocultural que no parece aceptar amigablemente esa voluntad de cambio de la hablante, imponiéndole la necesidad de apelar a máscaras-disfraces-armaduras. Conceptos todos que tienen en común el aludir al ocultamiento del propio yo, al disimulo, al borrado de las huellas de la propia subjetividad, siempre con fines de autodefensa espiritual. Apelar a esta estrategia supone, asimismo, echar mano de distintas instalaciones o posicionamientos de la sujeto que enuncia, los que pueden abarcar desde el humor y el disimulo irónico en el ejercicio de la palabra, hasta la reconfiguración del

cuerpo por medio de caretas o arneses simbólicos.¹⁶³ La densidad y productividad que alcanzan estas figuras en la escritura de Storni es muy alta y, por lo tanto, también son múltiples las significaciones de que son portadoras en sus textos, al punto que podría hipotetizarse que ellas constituyen imágenes matrices que vertebran el conjunto de su obra. De hecho, la poeta elige un derivado de máscara para titular su más valorado libro: *Mascarilla y trébol*, un nombre que en el contexto trágico que domina en el poemario es necesario vincular con la mascarilla mortuoria, ese vaciado de cera que se saca sobre el rostro de un cadáver para preservar su último gesto.

Advirtiendo acerca de estas complejidades es evidente, sin embargo, que el concepto de máscara funciona en los textos, en primera instancia, como ese personaje artificialmente construido que, protegiendo la interioridad de la sujeto femenina, le brinda el resguardo requerido para insertarse en el espacio público desde el papel de una sujeto activa, que además aspira a legitimar sus demandas de participación igualitaria dentro de esa esfera. Pero, por

¹⁶³ Etimológicamente, el vocablo “máscara” se vincula a careta (1495) y a persona disfrazada (1605). A su vez deriva del árabe *máshara*: bufón, payaso, personaje risible, palabra que habría sido influida por otra del italiano dialectal: *masca* o bruja (643), que a su vez posee un antiguo origen germánico o celta. El disfraz, por su parte, se asocia al enmascaramiento y al disimulo, al despistar y borrar las huellas. Cfr. Corominas, *Breve diccionario...* pp. 384-385 y 217. En cuanto a la simbología de la armadura, Juan E. Cirlot comenta que mediante esta imagen de protección física del cuerpo suele aludirse a su defensa espiritual. La armadura, junto con ser una defensa, es una transfiguración del cuerpo, que hay que explicar a través del simbolismo asociado a los metales: la idea de dureza, brillo, duración, esplendor, etc. Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985, p. 82.

otra parte, la máscara también es un recurso imprescindible para las actuaciones de la hablante en el plano de lo privado, particularmente en la relación íntima varón/mujer, la que se sabe atravesada por una desigualdad persistente. Es así como, una vez caídos los velos que la ideología interponía sobre la propia experiencia sexogenérica, en lo público como en lo privado, los desdoblamientos, la multiplicación de rostros e identidades, el ocultamiento y el disfraz, estrategias todas vinculadas con la instalación irónica en sus variadas formas, se constituyen en alternativas de las cuales parece depender la supervivencia de la hablante. Desde esta perspectiva, sin embargo, la máscara también se vincula ineludiblemente con la muerte, como símbolo de la falsedad y de aquello que al ocultar y constreñir el rostro/identidad de la sujeto, también le impone los límites dentro de los cuales ella puede desplegar su *performance* existencial.

La imagen de la armadura ya aparece en un texto de su primer poemario, “Desolación”, en el que la hablante se desdobla entre la sujeto enunciante y una otra: esa “mimosa que en mi pecho palpita”, la poeta que se oculta tras la “coraza altiva” de la voz que enuncia. Pero, si con su armadura esa sujeto que se escinde intenta poner atajo al agujijoneo de que la hace objeto el mundo, esa misma protección se transformará en una defensa letal, en un castigo que

ella asocia con la sed o esterilidad, una imagen que está ligada en su poesía al deseo (imposible) de la escritura:

“Se agostará en el hielo de mi coraza altiva,
se morirá en mi pecho castigada de sed.

Y cuando su cadáver me traiga mucho frío
Me iré serenamente del país del hastío
Al país del Misterio que nos tiende su red...” (Storni, *Obras. Poesía*, pp. 74-75)

En “La armadura”, de *Languidez*, esta figura ya aparece ampliamente desplegada. No obstante, a diferencia del poema anterior, en el que la hablante deploraba la necesidad de recurrir a la coraza, en este nuevo texto, que se abre con una apelación cómplice al colectivo femenino, ella recurre a otra estrategia. Haciendo una supuesta defensa de ese aparejo “feroz”, que demanda acomodar el cuerpo y el espíritu a una forma socialmente aceptable, logra poner de manifiesto los recubrimientos que se ocultan tras la supuesta transparencia femenina y que en verdad tienen por objeto ocultar la propia subjetividad. Por un lado, al hacer visible cómo la generalidad de las mujeres apela activamente al enmascaramiento, al punto de transformarlo en una herramienta que les resulta imprescindible, la emisora parece situarse críticamente frente a las destinatarias de su mensaje. Sin embargo, por otra parte, también se hace copartícipe de las estrategias femeninas al advertir sobre las consecuencias fatales

que acarrea la transgresión a la normativa sexogenérica, especialmente si ello tiene lugar, como en su caso, mediante una exposición a cara descubierta. Es imposible no advertir, sin embargo, tras estas ironías casi cínicas desplegadas en distintas direcciones (las mujeres, los varones, la sociedad en general), los ecos de una resonancia utópica, analógica. En otros términos, una resonancia que señala indirectamente hacia la posibilidad de liberarse de todos esos mecanismos de ocultamiento; un deseo que, sin embargo, también aparece tocado por la conciencia de su imposibilidad y, desde allí, por una pulsión ligada a la muerte como contracara o límite de ese anhelo transformador:

“Mujer: tú la virtuosa, y tú la cínica,
y tú la indiferente o la perversa;
Mirémonos sin miedo y a los ojos:
Nos conocemos bien. Vamos a cuentas.

Bajo la armadura andamos: si nos sobra
El alma, la cortamos; si no llena,
Por mengua, la armadura, pues, la henchimos:
Con la armadura andamos siempre a cuestas.

¡Armadura feroz! Mas conservadla.
Si algún día destruirla pretendiérais,
Del solo esfuerzo de arrojarla lejos
Os quedaríais como yo, bien muertas.” (Storni, *Obras. Poesía*,
pp. 253-254)

4. Tensiones y quiebres en un momento transicional: *Ocre*.

Con máscaras o sin ellas, la sujeto femenina que se construye en *Ocre* es ya predominantemente una sujeto-mujer crítica, a quien vimos articular su voz disidente en el poema con el que iniciamos nuestro análisis: “Olvido”. Una sujeto que a lo largo del poemario va evidenciando una nueva instalación urbana, característica de una hablante que ahora centra su interés en el entorno comunitario y en los sujetos que lo habitan. Es significativo, en verdad no podría ser de otra manera dada la profundidad de la transformación, que este nuevo modo de estar en el mundo se inicie con una interrogación acerca de la de la historia personal y colectiva. Así, en los primeros poemas aparece en el discurso de la hablante la referencia a la figura de la madre, ligada a la pregunta genésica en torno a su poesía y al intento analógico por esclarecer esas correspondencias mágicas que posibilitaron la emergencia de su voz poética (“Palabras a mi madre”):

“No las grandes verdades yo te pregunto, que,
no las contestarías; solamente investigo
si, cuando me gestaste, fue la luna testigo,
por los oscuros patios en flor, paseándose”. (Storni, *Obras.
Poesía*, p. 278)

A la vez, guiada por la misma pregunta, la hablante también rememora la vida de su padre, ese ser huraño y errabundo que parecía haber cancelado toda ligadura con el mundo humano: un

hombre a quien, no obstante, ella recuerda como aquél que solía cantar bajo el cielo sanjuanino cuando los vientos arremolinaban las arenas del desierto (“De mi padre se cuenta”; Storni, *Obras. Poesía*, p. 282). El rastreo genealógico de la hablante no concluye, sin embargo, en sus vínculos más próximos, sino que por el contrario se proyecta en una reflexión sexogenérica que recupera del pasado toda una historia de mujeres donde ve reflejada la incomprensión y marginación que ella padece en el contexto de una sociedad discriminadora de lo femenino (“Las grandes mujeres”):

“A mirarlas de cerca me bajé a sus alcobas
Y oí un bostezo enorme que se parece al tuyo” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 282)

Esa misma imagen de exclusión también la ve replicada en el plano literario y es sobre ella que ironiza con humor en su “Respuesta de la marquesa a las estancias de Corneille”. En este texto la emisora debate el tópico de la mujer como musa del poeta, cuyo corolario implícito da por sentada la incapacidad femenina para plasmar una escritura cuyo mérito la haga perdurable. Por otra parte, la hablante también expresa su distancia frente a un tipo de enunciación poética canónica y masculina (“vuestro grave canto”), revelando en cambio su preferencia por otro tipo de boca/voz: una que sea más liviana, fluida y, por cierto, más aguda, en el doble sentido sonoro y simbólico:

“Me decís, gran talento, en palabras de mofa,
Con una voz galante y perversa, que, un día,
Mis líneas seductoras, mi desdén de vacía,
Pasarán... si no quedan en vuestra bella estrofa.

[...]

Perdonadme, poeta, si a vuestro grave canto
Prefiero el beso joven de una boca jugosa” (Storni, *Obras.
Poesía*, p. 281)

Como decía antes, la sujeto que predomina en *Ocre* ya no se circunscribe a los espacios cerrados e íntimos y, por el contrario, prefiere deambular por múltiples ciudades (Buenos Aires, Mar del Plata, Córdoba), haciendo evidente la presencia de un cuerpo que ya no es tampoco ese cuerpo casi ingrávido de los primeros poemarios, en el que sólo parecía pesar el corazón. En este libro, en cambio, el cuerpo aparece observado y relevado con detalle, tanto en sus características físicas, como en sus movimientos, emergiendo como una corporalidad que se constituye en un ente material en el que la cultura va imprimiendo el peso de su herencia; un proceso mediante el cual se hace posible la reproducción del sistema sociocultural a través de su incardinación en los/las sujetos. En “Cara copiada”, por ejemplo, la hablante descubre, tras los rasgos faciales de un niño, la imagen masculina que lo va moldeando desde dentro y que acabará por determinar su identidad futura:

“Y detrás de ese cutis de lavanda azucena
Otra cara se esconde, fuertemente esculpida;
Es aquella del hombre que le ha dado la vida
Y se mueve en sus rasgos y los gestos le ordena” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 287)

En “Fiesta”, es el cuerpo de la hablante, incluso antes de que la frase irónica salga de su boca, el que literalmente da la espalda a esos cuerpos jóvenes que corretean por la playa y que en sus juegos seductores ensayan los gestos y actitudes que inconscientemente incorporan como hábitos, estructurando cierto tipo de subjetividad docilitada que facilitará su acatamiento a los roles previstos en la jerarquía sexogenérica:

“Visten de azul, de blanco, plata, verde...
Y la mano pequeña, que se pierde
Entre la grande, espera. Y la fingida,
Vaga frase amorosa, ya es creída.

[...]

Yo me vuelvo de espaldas. Desde un quiosco
Contemplo el mar lejano, negro y fosco,
Irónica la boca. Ruge el viento.” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 284)

En “Encuentro”, finalmente, la hablante se describe a sí misma en una escena urbana que transcurre fugazmente cuando se halla frente al hombre con quien antes estuvo relacionada: se produce el encuentro, intercambian unas pocas palabras, se separan y el

hombre termina desapareciendo en medio de la multitud. La primera parte del poema, que corresponde a los dos cuartetos del soneto, se articula desde una mirada distanciada e irónica de la hablante que maliciosamente escudriña el cuerpo de su antiguo amante para descubrir los signos de su deterioro físico, los que a su vez parecen proyectar el propio malestar de la hablante ante el abandono que se sugiere indirectamente al iniciar el primer terceto. Las dos estrofas finales, y particularmente la última, evidencian sin embargo otro enfoque en la escritura, que alejándose del modo irónico que había presidido el momento anterior, deja ver cómo el ojo de la hablante, mediante la analogía, reconfigura su ciudad. Surgen así otros colores, texturas y movimientos que, plasmados en imágenes (el sombrero que huye, la mancha de herrumbre), habrán de pintar el espectáculo de esa urbe masiva, en pleno movimiento, que parece atrapar el interés de su mirada:

“Lo encontré en una esquina de la calle Florida
Más pálido que nunca, distraído como antes.
Dos largos años hubo poseído mi vida...
Lo miré sin sorpresa, jugando con mis guantes.

Y una pregunta mía, estúpida, ligera,
De un reproche tranquilo llenó sus transparentes
Ojos, ya que le dije de liviana manera:
-¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?

Me abandonó. De prisa le vi cruzar la calle
Y con su manga oscura rozar el blanco talle

De alguna vagabunda que andaba por la vía.

Perseguí por un rato su sombrero que huía...
Después se fue, ya lejana, una mancha de herrumbre.
Y lo engulló de nuevo la espesa muchedumbre.”

(Storni,

Obras. Poesía, p. 288)

En el impulso transformador de la subjetividad femenina que se va abriendo paso dificultosamente en los primeros poemarios de Alfonsina Storni, ocupa un lugar cada vez más importante la puesta en escena del deseo de la escritura, ya no como ese secreto que se calla frente al Otro, o bien como lo que se sugiere a la manera de un anhelo impronunciado. Por el contrario, la necesidad de explorar en torno a nuevas formas expresivas emerge como una pulsión que tensiona a la hablante y que es imposible desvincular de su búsqueda por hallar formas de representación que acomoden mejor con esa nueva subjetividad que está configurando. Este proceso de cuestionamiento del lenguaje se torna explícito en *Ocre*, un poemario donde la indagación en la escritura ya se visualiza como central, pero continuará en sus libros posteriores: *Poemas de amor*, *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*. Es a través de todos estos textos como se irán materializando los experimentos de Storni con la prosa poética, el verso libre y distintas estructuras métricas: una serie de búsquedas que culminarán en la creación de una forma original, el antisoneto,

un tipo de poema que, partiendo de un patrón métrico determinado (el soneto clásico en endecasílabos), se libera de la rima y pierde así su carácter conclusivo, abriéndose hacia la libertad expresiva y lo indeterminado.

En este tránsito que lleva a Storni hacia nuevos lenguajes descubrimos también el movimiento que va desde la ironía dominante en *Ocre*, hacia la recuperación de la analogía en sus últimos poemarios: *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*. Una visión analógica que, sin embargo, nada tiene que ver con aquella que estaba presente en sus primeros poemarios, la que modelada bajo los patrones estéticos del modernismo estaba al servicio de la reproducción de una ideología tradicional. La analogía de los últimos poemarios de Storni, por el contrario, se proyecta hacia el diseño de otro tipo de discursos, donde cobra relevancia la presencia de la imagen poética; una analogía que, sin embargo, nunca logra desterrar definitivamente de la escritura las marcas irónicas. En este sentido, cabe reiterar una vez más que analogía e ironía suelen emerger en los poemarios como extremos de una trama que rara vez aparecen de manera pura o excluyente dentro de los textos.

En términos de esta reflexión sobre el lenguaje que se manifiesta en la poesía de Storni, Ivette López Jiménez sostiene que, a semejanza de lo que ocurre con Delmira Agustini, para la hablante de los textos

de Alfonsina también es central la relación con el lenguaje pues ella intenta fundar allí una identidad literaria. Sin embargo, a diferencia de la sujeto que enarbola la poesía de Agustini, signada por el deseo y la sexualidad, López Jiménez considera que la voz poética de Storni (como la de Gabriela Mistral o Julia de Burgos) se va definiendo cada vez más en el afianzamiento de la palabra, en su anclaje en la poesía (aunque no sólo en ella, en mi opinión: también hay que considerar las búsquedas de Storni en la prosa y la dramaturgia) y en una conciencia de la escritura.¹⁶⁴ Como decíamos antes, esta reflexión se hace claramente perceptible en *Ocre*, cuyo poema inicial (“Humildad”) expresa una autocrítica poética que, al mismo tiempo, evidencia una nueva conciencia estética. Una perspectiva que se define en la identificación con un ideal moderno, caracterizado por la necesidad de innovar incesantemente las formas, en la medida en que todas ellas están destinadas a quedar obsoletas por la necesidad de renovación constante que impone la época.

Si en “No he dicho”, de *Languidez*, la hablante enuncia el deseo de articular una voz que aún permanece soterrada y que tampoco logra encauzarse por un canal expresivo adecuado:

“No he dicho lo mejor que está en mi alma
rebosándola al fin.

¹⁶⁴ López Jiménez, *Julia de Burgos...*, p. 34.

Pienso si alguna vez, en prosa o verso,
la extraeré de mí” (Storni, *Obras. Poesía*, p.
252)

en los poemas de *Ocre*, y entre ellos particularmente en “La palabra”, la apropiación del discurso, entendida como un desafío frente a lo inevitable de la muerte y el olvido aparece como una problemática articuladora de la escritura. Es interesante advertir, por otra parte, que estas preocupaciones progresivamente van desplazando de su centralidad a la escenificación erótica tradicional, la que empezaba a ser desconstruida en otros poemas. En el mismo sentido, Francine Masiello sostiene que con “La palabra” Storni “deja atrás el Eros en virtud de un encuentro apasionado con la palabra, que ya no está marcada por los hombres sino por un manantial interior de creatividad”¹⁶⁵. Tania Diz, por su parte, agrega una precisión necesaria, al advertir que la hablante del poema no sólo no está signada en su decir por los varones sino que tampoco aparece como un *cuerpo-para-ellos*¹⁶⁶. Esa imagen, que hasta *Ocre* era constante en los textos y que ahora la hablante comenta como un hecho del pasado (“Yo me grabé en los hombres, sublimes o mediocres”), se contrapone

¹⁶⁵ Masiello, Francine, *Entre civilización y...*, p. 253.

¹⁶⁶ Tania Diz, “Tonos ocres en la escritura poética de Alfonsina Storni”, *Revista de Letras* Nro. 8, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, p. 129.

a un goce mayor, el de la escritura, una práctica que le posibilita aplazar a ese Tánatos que parece acosarla constantemente:

“Naturaleza: gracias por este don supremo
Del verso, que me diste;
Yo soy la mujer triste
A quien Caronte ya mostró su remo.

¿Qué fuera de mí sin la dulce palabra?
Como el óxido labra
Sus arabescos ocres,
Yo me grabé en los hombres, sublimes o mediocres.

Mientras vaciaba el pomo, caliente, de mi pecho,
No sentía el acecho,
Torvo y feroz, de la sirena negra.

Me salí de la carne, gocé el goce más alto;
Oponer una frase de basalto
Al genio oscuro que nos desintegra” (Storni, *Obras. Poesía*,
pp. 306-307)

En el marco del reposicionamiento poético que plantea *Ocre*, hay que observar la sostenida tematización que allí se evidencia en términos de un programa de ruptura frente a la estética modernista. Para Ivette López Jiménez, el propio título del poemario implica una toma de distancia y una contestación que va a oponer los tonos “ocres” a los *azules* darianos¹⁶⁷. Tania Diz, por su parte, desde una perspectiva sexogenérica, hace una resignificación que complementa y despliega las significaciones de la palabra *ocre*. Para Diz, este signo se

¹⁶⁷ López Jiménez, *Julia de Burgos...*, p. 43.

ubica decididamente en el campo semántico de lo femenino, a través de la cercanía que tiene este metal amarillento, ferroso y disgregado con la tierra y lo natural. Por otra parte, en tanto significante, sus huellas sonoras (o – c – e) pueden vincularse con la noción de eco, una palabra que se conecta con la tradición oral, ese espacio en el que históricamente las mujeres inscribieron su imaginación y la transmitieron a sus hijos/as.¹⁶⁸ Finalmente, también es interesante no soslayar la connotación que la propia poeta otorga al tono ocre en una de sus crónicas (“Acuarelistas de pincel menor”), aludiendo a la rabia y al odio derivados del desencanto amoroso, sentimientos que sin duda subyacen en la enunciación irónica que comienza a dominar en el poemario.¹⁶⁹

La respuesta de Storni a Darío, instalada al comenzar el primer poema del libro (“Humildad”), desarrolla un diálogo intertextual con el maestro, que se explicita en la reescritura que hace Alfonsina del primer verso de los *Cantos de vida y esperanza*: “Yo soy aquel que ayer nomás decía...”. En su texto, la hablante perfila su alejamiento del legado dariano, lo que se evidencia en una configuración del yo que desconstruye a ese otro sujeto centrado y sin fisuras que exhibe

¹⁶⁸ Diz, “Tonos ocre...”, pp. 128-129.

¹⁶⁹ En una crónica titulada “Acuarelistas de pincel menor”, dice el narrador Tao Lao: “la [niña] rubia aquella sólo estaba destinada a los amarillos. Sobre su mesa de trabajo, el fatídico color del odio se extendía, en toda su gama, y con febril actividad vi que su mano trazaba largas pinceladas de un

el poema de Darío (“La virtud está en ser tranquilo y fuerte; / con el fuego interior todo se abrasa; / se triunfa del rencor y de la muerte...”¹⁷⁰), para reaparecer como una sujeto que se cuestiona a sí misma y que lejos de celebrar su propia trayectoria, como hace el nicaragüense, reniega de la historia poética que la liga al modernismo:

“Yo he sido aquella que paseó orgullosa
El oro falso de unas cuantas rimas
Sobre su espalda, y se creyó gloriosa,
De cosechas opimas.”
Poesía, p. 277)

(Storni, *Obras*.)

Mientras la hablante lleva a cabo este acto de rechazo público de su primera escritura, comunica también el arribo de una nueva sujeto poética, la que si bien no abandona el registro autobiográfico que ha sido característico en su discurso desde los primeros libros, se sitúa en distancia frente a la plenitud del sujeto modernista. Reaparece entonces en la segunda estrofa caracterizada como esa “mujer oscura” (humilde, ya no orgullosa)¹⁷¹; la que es capaz de observarse desdoblada, desde una puesta en abismo que le devuelve su figura

rabioso amarillo ocre sobre la escuálida corbata de un dandy de afiche”. Cfr.: Storni, *Obras. Prosa*, p. 903.

¹⁷⁰ Rubén Darío, “Cantos de vida y esperanza. I”, en *Poesía hispanoamericana*, Antonio Cillóniz (editor), Madrid, Alborada, 1989, pp. 34-37.

¹⁷¹ Entendiendo este giro en el sentido figurado que el diccionario de la RAE le asigna al adjetivo “oscuro/a”, aludiendo a humilde, bajo o poco conocido, usualmente aplicado a los linajes; y aplicable,

autorial en tránsito hacia una obsolescencia y un olvido que percibe inevitables. Un final que la hablante parece querer adelantar mediante el borramiento que ella misma ejecuta en acto de escribir:

“Ten paciencia, mujer que eres oscura:
Algún día, la Forma Destructora
Que todo lo devora
Borraré mi figura.

Se bajará a mis libros, ya amarillos,
Y alzándola en sus dedos, los carrillos
Ligeramente inflados, con un modo

De gran señor a quien lo aburre todo,
De un cansado soplido
Me aventará al olvido.”

(Storni, *Obras. Poesía*,
p. 277)

El diálogo intertextual con la gran figura del modernismo continúa en otro poema: “Palabras a Rubén Darío”, en el que, por una parte, la hablante refiere al maestro sus nuevas preferencias literarias y sus opciones estéticas renovadas: “...Sigo los últimos autores: / Otras formas me atraen, otros nuevos colores”¹⁷². Y, por otra, le da cuenta de su alejamiento de él mediante un tono informativo que no parece adecuado a la situación y que, por eso mismo, termina por resultar irónico. Al mismo tiempo, volviéndose sobre sí en calidad de

en este caso, no a un linaje nobiliario sino poético. Cfr.: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Tomo II, Madrid, Real Academia Española, 21ª edición, 1992, p. 1491.

¹⁷² En este verso se hace explícita la oposición cromática entre los ocres, esos amarillos que tonalizan la mayoría de los poemas de este libro de Storni, y los azules modernistas, cuyos tonos había marcado los poemarios anteriores.

objeto de análisis, le [se] describe los estilos por los que quiere aventurarse, una vez desvinculada de la poesía amatoria que había modelado bajo el influjo dariano (“a tus Fiestas paganas la corriente me roba”). De este modo, anuncia una escritura donde se hacen presentes otros sentimientos (rabia, pasiones, conflictos) y otras estéticas (estilos fieros, dientes, acidez, tempestades), todos ellos en sintonía con las instalaciones discursivas críticas e irónicas. Una sensibilidad que coexiste, asimismo, con una nueva manera de mirar el entorno y de [re]crearlo analógicamente mediante la palabra. Esto es lo que sugieren las referencias a los “cipreses veladores” y a las “columnas bajo flores”, dos imágenes que tienen en común el énfasis en lo vertical y que pueden leerse (al igual que las montañas o escaleras) como una metáfora del eje simbólico que vincula el mundo humano con el macrocosmos¹⁷³:

“Goza de estilos fieros – anchos dientes de loba.
De otros sobrios, prolijos – cipreses veladores.
De otros blancos y finos – columnas bajo flores
De otros ácidos y ocres – tempestades de alcoba”

(Storni, *Obras. Poesía*, p.
288-289)

¹⁷³ Al respecto, son iluminadoras las referencias que entrega Juan Eduardo Cirlot respecto de las simbologías de la palabra “árbol”. Cfr. Cirlot, *Diccionario...*, pp. 77-81.

En el final de este segundo poema dedicado a Darío, sin embargo, no están ausentes los ecos (o la nostalgia) de esa relación cómplice que Storni mantiene con su Padre poético, cuya presencia simbólica es reiteradamente evocada. Una figura ante la cual no le resulta posible a la hablante operar ese parricidio estético que es característico en la escritura de varones, y que, como ocurre en el caso de Storni, suele estar menos presente en la escritura de mujeres¹⁷⁴:

“Amante al que se vuelve como la vez primera:
Eres la boca que allá, en la primavera:
Nos licuara en las venas todo un bosque de rosas” (Storni,
Obras. Poesía, p. 289)

Como lúcidamente advierte Ivette López Jiménez, esta reflexión metapoética de Storni no acaba en el diálogo intertextual que mantiene con Darío, sino que se proyecta en varios textos más: entre

¹⁷⁴ Adriana Valdés sostiene que, situadas frente a un canon literario donde el lugar femenino ha sido el del silencio o el de la musa inspiradora, las escritoras suelen optar por dos caminos posibles, pero no necesariamente excluyentes, en mi opinión: por un lado, la complicidad con El Padre, lo que implica el riesgo del mimetismo, la servidumbre e incluso la renuncia a la voz propia; por otro lado, la búsqueda de precursoras mujeres que les aseguren que es posible escribir en contra de la autoridad patriarcal. Es interesante que Storni, en este momento de redefinición de su trayectoria poética, opta por no excluir ninguna posibilidad: si por un lado, intenta fijar su relación frente a canon mediante la apelación a la figura de Darío, por otro lado, instala un diálogo fraternal, aunque crítico, con la figura de Agustini. La equivalencia con que parece articular su relación frente a ambas tradiciones, la masculina y canónica y la femenina, queda evidenciada, a mi entender, en la construcción de dos textos formalmente semejantes (“Palabras a...”), que están situados en el libro muy próximos uno del otro. Cfr. Adriana Valdés, “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”, en *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Santiago de Chile, Universitaria, 1997, pp. 192-194.

ellos, un poema gemelo al anterior dedicado a Delmira Agustini.¹⁷⁵ Este texto, desde una dimensión explícita, es un homenaje a la poeta precursora (“Palabras a Delmira Agustini”) pero, a la vez, puede ser leído metafóricamente como un texto programático, donde la hablante reitera el replanteo estético en el que se halla embarcada: el que supone una toma de distancia frente a la escenificación erótica que surge de la toma de conciencia acerca de las implicancias que la reproducción de esa escena tiene para una enunciante mujer. El poema, a diferencia del que estaba dedicado a Darío, instala un decir trágico y agónico, que se vuelve radical a través de su incardinación: es decir, cuando apuesta a la [re]presentación de ese cuerpo en *tránsito de muerte* de la poeta uruguaya asesinada, sobre el que la hablante se reclina y habla.¹⁷⁶ A través de este gesto, y teniendo frente suyo esa figura que espejea y desdobra su propio cuerpo, ella denuncia esa simbólica androcéntrica que dibuja al cuerpo femenino como un significante construido por el deseo masculino (y que también puede ser destruido por él); una representación que el modernismo no había creado pero que, sin duda, había reinstalado en todo su esplendor:

¹⁷⁵ López Jiménez, *Julia de Burgos...*, p. 43.

¹⁷⁶ La imagen de Agustini en el texto de Storni es cercana a la que propondría años más tarde María Luisa Bombal con su novela *La amortajada*. Un texto donde se representa otra figura femenina en *tránsito de muerte*, cuyo cadáver, situado en el centro de la escena textual, metaforiza esa *palabra*

“Estás muerta y tu cuerpo, bajo uruguayo mando,
Descansa de su fuego, se limpia de su llama.
Sólo desde tus libros tu roja lengua llama
Como cuando vivías, al amor y al encanto.

Hoy, si un alma de tantas, sentenciosa y oscura,
Con palabras pesadas va a sangrarte el oído,
Encogida en tu pobre cajoncito roído
No puedes contestarle desde tu sepultura.

Pero sobre tu pecho, para siempre deshecho,
Comprensivo vigila, todavía, mi pecho
Y si ofendida lloras por tus cuencas abiertas,

Tus lágrimas heladas, con mano tan liviana
Que más que mano amiga parece mano hermana,
Te enjugo dulcemente las tristes cuencas muertas.” (Storni,
Obras. Poesía, p. 295)

En este mismo poema, por otra parte, y apelando nuevamente a una estrategia especular, la hablante efectúa un movimiento de desligue frente a la palabra erotizada (“roja lengua”) de Agustini: una voz que si aún parece viva en los libros del pasado, al punto provocar cierto escozor en algún alma moralista (“sentenciosa, oscura”), ya no puede articularse pues la subjetividad que ella expresaba es prácticamente inexistente (“encogida en tu pobre cajoncito roído / no puedes contestarle desde tu sepultura”). La mirada de la hablante frente a ese cuerpo/texto de la amiga (pero que también es el propio), que de a poco se quita de encima el peso del discurso erótico (“se

amortajada (la expresión es de Adriana Valdés) que da cuenta de uno de los modos paradigmáticos de

limpia de su llama”), sin embargo, no parece ser tan censuradora como la que se ponía en juego en “Humildad”. Por el contrario, a través de la figura de Agustini, ella hablante se vuelve comprensiva frente a su propia trayectoria, lo que tampoco le impide distanciarse del cuerpo muerto de *la otra* y remerger como un ser en plena vitalidad, confirmando de este modo el impulso de dar cauce a su renovación existencial y estética.

Un poema de *Ocre*, “Tú que nunca serás...”, evidencia una manera distinta de configurar este doble proceso de transformación vivencial y escritural por el que atraviesa la hablante. En este poema ella entabla una relación dialógica con un texto de un poemario anterior, “Sábado” de *El dulce daño*, poniendo en juego un contraste de representaciones a través del cual es posible observar los cambios que ella ha experimentado entre el poemario de 1918 y el de 1925:

“Sábado fue y capricho el beso dado,
Capricho de varón, audaz y fino,
Mas fue dulce el capricho masculino
A este mi corazón, lobezno alado.

No es que crea, no creo, si inclinado
Sobre mis manos te sentí divino
Y me embriagué; comprendo que este vino
No es para mí, mas juego y rueda el dado...

Yo soy la mujer que vive alerta,
Tú el tremendo varón que se despierta

representar la experiencia femenina en esos años. Cfr. Valdés, “Escritura de mujeres...”, p. 194.

Y es un torrente que se ensancha en río

Y más se encrespa mientras corre y poda.

Ah, me resisto, mas me tienes toda,

Tú, que nunca serás del todo mío.”

(Storni, *Obras. Poesía*,

p. 280)

En este texto, articulado como una reflexión íntima realizada en el presente de la enunciación, la hablante proyecta una mirada especular hacia un pasado que ha dejado atrás (“sábado fue”), y que ella había representado paradigmáticamente en el poema de *El dulce daño*. Esa etapa se le aparece ahora bajo una luz distinta, desde la cual descubre cómo su subjetividad se había estructurado a partir del deseo de un Otro: el “capricho de varón, audaz y fino”. Un deseo que puede contraponer a su propio vacío de entonces, cuando su mente sólo estaba ocupada por el anhelo del amado; una vivencia que carecía de contenidos propios o personales y que, de manera consecuente, tampoco encontraba una forma de expresión que se distinguiese de las habituales composiciones modernistas masculinas. La hablante que ahora enuncia, sin embargo, se percibe diferente: es una mujer madura que, convertida en poeta (“lobezno alado”), se repliega sobre sí y piensa en sus pasadas experiencias amorosas, buscando encontrar algún sentido en ellas.

La inconsistencia gramatical del comienzo del segundo cuarteto: la noble negación seguida del condicional (“No es que crea, no creo, si

inclinado / Sobre mis manos te sentí divino / Y me embriagué”), expresa formalmente el tránsito vital de la sujeto y las ambivalencias que aún arrastra, creyendo y descreyendo de la verdad de sus recuerdos. Si en algún momento sintió que su amante comprometía la totalidad de su destino (“te sentí divino”), habiendo descubierto el mecanismo que pauta las relaciones amorosas, hoy entiende que no puede llegar a ellas como una sujeto entregada, como esas mujeres *nacidas para amar* que demanda el orden patriarcal. Por eso actúa de forma distanciada, como la “mujer que vive alerta”, una sujeto que tampoco puede sustraerse del todo a los juegos aleatorios del amor. En su pliegue reflexivo, la hablante arriba al territorio del deseo (ese signo metonímicamente aludido en el título del texto y que, enmarcando su sentido, se reitera en la metáfora final), para comprender que se trata de una fuerza ingobernable, inatrapable y huidiza: un anhelo cuya satisfacción se verá siempre postergada: “Tú que nunca serás del todo mío”.

En el contexto de la problematización de las formas expresivas que Storni instala en *Ocre*, cabe preguntarse de qué manera esa dimensión se cuela en el poema a través de este discurso del deseo. Si por un lado la hablante observa que el deseo masculino se evidencia de una manera arrolladora y claramente dirigida: “torrente que se ensancha en río / Y más se encrespa mientras corre y poda”, el suyo

propio, parece desmarcarse de esa modalidad y explorar una diferencia en la representación del deseo. Diferencia que resulta aludida en los recovecos y especularizaciones a los se pliega su discurso en el poema, que remiten a una manera de sentir más azarosa, ambigua y que muda en el fluir de la experiencia: “No es que crea, no creo, si inclinado / Sobre mis manos te sentí divino / Y me embriagué [...] Ah, me resisto, mas me tienes toda”. Desde esta perspectiva, las formalizaciones sexogenerizadas del deseo en el espacio textual del poema parecen metaforizar las búsquedas formales de Storni; en particular, sus búsquedas en torno de modalidades expresivas que posibilitarían a una hablante femenina producir articulaciones del deseo a través de la palabra, distanciándose de las configuraciones androcéntricamente construidas.

4. Experimentando con nuevas formas de representación: *Poemas de amor*

Las indagaciones en torno al problema de las formas, que se insinúa de manera conflictiva en el poemario *Ocre*, vuelven a plantearse en un libro que Storni publica inmediatamente después

del anterior: *Poemas de amor*¹⁷⁷: un texto en prosa poética cuya libertad formal (puesta de manifiesto en el abandono del verso, el uso de una sintaxis fragmentada y la presencia de un léxico cercano a la prosa¹⁷⁸) deja en evidencia el tránsito hacia el tipo de estética que dominará en los poemarios tardíos de Storni.¹⁷⁹ Ahora bien, en términos de la configuración discursiva del texto, me parece necesario ir más atrás y preguntarse por qué Storni recurre a la prosa poética en vez de echar mano de otras estructuras poéticas o del verso libre, como haría más tarde en *Mundo de siete pozos*. Planteándose la misma interrogante frente a ciertos escritores de vanguardia (v.g.: César Vallejo, Pablo Neruda), el crítico Jesse Fernández vincula ese hecho con la mayor libertad y elasticidad que brinda la prosa en comparación con la rigidez formal del verso, pero agrega, por otra parte, que esta elección suele responder al clima ideológico propio de

¹⁷⁷ *Poemas de amor* tiene una trayectoria extraña: es un texto poco conocido, que además casi no registra historia crítica. Fue publicado y reeditado en 1926, con traducción al francés, y en 1945 volvió a imprimirse con dibujos de Stella Genovese-Oeyen; en 1988, se publica una edición bilingüe (español-italiano) en el cantón suizo de Ticino, que incluye un prólogo de Beatriz Sarlo que significativamente no menciona el texto que introduce. En castellano, libro fue inhallable por décadas, y recién fue reeditado en 1999 por Hiperión, en Madrid. Ese mismo año también se lo incluye en las *Obras Completas* editadas por Losada en Buenos Aires. Este texto nunca formó de las antologías de Storni, ni siquiera de la que ella misma supervisó para la publicación de Losada en 1938, si bien en un artículo de 1930 la escritora se refiere a él positivamente. Cfr. Alfonsina Storni, "Autodemolición", *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 7.6.1930, Vol. XX, N° 21, pp. 329-331.

¹⁷⁸ Muschiatti, "Prólogo" a Storni, *Obras. Poesía*, pp. 26-27.

¹⁷⁹ Janice Geasler Titiev, "Feminist Themes in Alfonsina Storni's Poetry", *Letras femeninas*, Vol. IV, N° 1, 1978.

una época de crisis. Para este autor, al recurrir al poema en prosa los escritores llaman la atención sobre las limitaciones que presentan otros géneros (por ejemplo, la poesía en verso) para representar simbólicamente ciertos conflictos. Una vez que esa crisis social interiorizada en cada poeta ha sido resuelta o superada, dice Fernández, ellos pueden darse a la tarea de poner sus intuiciones en forma versificada, práctica que requiere tanto de serenidad como de mayor precisión expresiva.¹⁸⁰ Volviendo a Storni, me parece que la inquietud espiritual y estética que Fernández descubre en muchos escritores de la época es semejante a la que experimenta la poeta, con las debidas diferencias que impone la experiencia genérico-sexual. Apremiada desde *Ocre* por una pulsión de libertad expresiva que era insistentemente anunciada pero que aún no mostraba un cauce definido, y que tampoco encontraba estímulo en un contexto social y literario que leía sus libros como confesiones líricas donde la indagación formal estaba casi ausente, el gesto de ruptura que Storni imprime en sus *Poemas de amor* pasa inadvertido.

¹⁸⁰ Jesse Fernández, “Estudio preliminar”, en *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*, Madrid, Hiperión, 1994, p. 73. No coincido con Fernández, sin embargo, en la apreciación que hace del libro de Storni, cuyo estilo define como sencillo y conciso, y cuyo tono “un tanto exaltado al comienzo, se hace cada vez menos enfático en las últimas piezas del poemario” (p. 56). En mi opinión, desde una perspectiva crítica feminista, es posible poner en evidencia una serie de significaciones que tensionan y transgreden la simbólica oficial, las que van en sintonía con el experimentalismo formal que exhibe el texto.

Pero si esto acontece en el plano de la expresión, también hay que considerar los cambios que se manifiestan en el plano del contenido, en el que se observa una cierta puesta en escena del deseo en relación con el lenguaje que, al extremar el discurso del sometimiento femenino, lo torsiona hasta volverlo desencajado y por momentos delirante. Un poco a la manera en que opera la narrativa de María Luisa Bombal, el texto de Storni, sin cuestionar el discurso sexogenérico tradicional, espectaculariza el encierro y el soliloquio de la hablante:

“hablo para sentir que existo, porque si no hablara mi lengua se paralizaría, mi corazón dejaría de latir, toda yo me secaría deslumbrada.”¹⁸¹

E incluso también entrega voz a una sujeto *amortajada*:

“Tendida sobre mi lecho, en el silencio de este mi cubículo, vería, como desde el cajón de un muerto, la estrella que hace un instante miramos juntos.” (Storni, *Poemas de amor*, p. 24).

Instalado en este registro *otro*, el discurso que emerge en el libro de Storni ya no se sitúa dentro de las coordenadas de una visión analógica que idealiza la imagen de lo femenino desde el pensamiento patriarcal, sino que desde allí se proyecta hacia sus extremos,

¹⁸¹ Alfonsina Storni, *Poemas de amor*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 40. En adelante, el libro se cita dentro del texto y en formato abreviado.

transitando por los [des]bordes de la cordura y la sinrazón. Situada en el terreno de lo imaginario, es decir del inconsciente, la hablante satura y descentra la visión falogocéntrica, abriendo paso a un discurso descentrado, que en su despliegue se interna en el campo de las representaciones no-miméticas. Un espacio donde se configuran paisajes oníricos, sentimientos desorbitados, sujetos fragmentados (también, sujetos-monstruos y sujetos-insectos), todo ello en el armado de un relato que surge del montaje de sesenta y siete escenas, articuladas en cuatro secciones. Estas son: El ensueño, Plenitud, Agonía, Noche, las que como cuatro momentos o estaciones de una pasión pautan el ritmo del fluir de la conciencia de la hablante, desdibujando los límites entre la vigilia y el sueño, lo real y lo onírico, la cordura y el delirio:

“III. Esta madrugada, mientras reposaba, has pasado por mi casa. Con el paso lento y el aliento corto, para no despertarme, te deslizaste a la vera de mi balcón. * Yo dormía, pero te vi en sueños pasar silencioso: estabas muy pálido y tus ojos me miraban tristemente, como la última vez que te vi. * Cuando desperté nubes blancas corrían detrás de ti para alcanzarte.” (Storni, *Poemas de amor*, p. 21).

“XIV. Estás circulando por mis venas. * Yo te siento deslizar pausadamente. * Apoyo los dedos en las arterias de las sienes, del cuello, de los puños, para palparte.” (Storni, *Poemas de amor*, p. 32).

“XV. Pongo las manos sobre mi corazón y siento que late desesperado. * - ¿Qué quieres tú? * Y me contesta: - Romper tu pecho, echar alas, agujerear las paredes, atravesar las casas, volar, loco, a través de la ciudad, encontrarle, ahuecar su pecho y juntarme al suyo”. (Storni, *Poemas de amor*, p. 33).

“XXV. Es media noche. Yo estoy separada de ti por la ciudad: espesas masas negras, ringlas de casas, bosques de palabras perdidas pero aún vibrando, nubes invisibles de cuerpos microscópicos. * Pero proyecto mi alma fuera de mí y te alcanzo, te toco. * Tú estás despierto y te estremeces al oírme. Y cuanto está cerca de ti se estremece contigo.” (Storni, *Poemas de amor*, p. 43).

“LXVII. No volverás. Todo mi ser te llama, pero no volverás. Si volvieras, todo mi ser que te llama, te rechazaría. * De tu ser mortal extraigo, ahora, ya distantes, el fantasma aeriforme que mira con tus ojos y acaricia con tus manos, pero que no te pertenece. Es mío, totalmente mío. Me encierro con él en mi cuarto y cuando nadie, ni yo misma, oye, y cuando nadie, ni yo misma, ve, y cuando nadie, ni yo misma, lo sabe, tomo el fantasma entre mis brazos y con el antiguo modo de péndulo, largo, grave y solemne, mezo el vacío...” (Storni, *Poemas de amor*, p. 91).

Alfonsina Storni, en los poemarios que siguen a este libro, deja a un lado (si bien no definitivamente¹⁸²) el trabajo con la prosa poética; ello, en función de un regreso al verso, estructura en la que centrará sus indagaciones formales en la última etapa de su escritura. En

¹⁸² Storni retoma el género de la prosa poética en varias ocasiones: “Kodak” (1929), “Diario de viaje” (1930), “Diario de navegación” (1929-1930), “Carnet de ventanilla (de Buenos Aires a Bariloche)” (1937), “Carnet de ventanilla (Bariloche-Correntoso-Traful)” (1937) y “Kodak pampeano” (1938). No obstante, si bien publica estos textos en periódicos, nunca los compila en formato de libro. Al igual que otros textos de Storni, estas prosas poéticas eran prácticamente desconocidas hasta su reedición en 1999, cuando aparecieron dentro del primer tomo de las obras de Storni publicadas por Losada.

términos del contenido, por otra parte, tampoco dará continuidad en sus siguientes libros a esta discursividad que vuelve sobre el tema amoroso para reconfigurarlo desde una palabra que roza la locura y lo alucinatorio. Daría la impresión de que con sus *Poemas de amor* la autora hubiera alcanzado cierto límite en el juego con el desborde, que no parece dispuesta a traspasar más: cuestión que ella misma sugiere en las breves palabras introductorias del libro, las que de algún modo relativizan su contenido. Así, frente a una historia que hiperboliza la discursividad femenina patriarcal, el enunciado del comienzo introduce un freno al descontrol de las emociones, haciendo intervenir en cambio una conciencia racional:

“Estos poemas son simples frases de estados de amor escritos en pocos días hace ya algún tiempo.” (Storni, *Poemas de amor*, p. 15)

Situada desde una función autorial – recurre en su inserción a un paratexto que posee marcas formales que lo diferencian del cuerpo del texto¹⁸³ –, la hablante se desentiende de ese modo de concebir lo amoroso como una totalidad de sentido, absolutizada y conclusa, que fija la identidad de la sujeto. En este otro sentido, el amor, lejos de constituir una experiencia sobredeterminante, se define como un

conjunto de vivencias particulares, como “estados de amor” momentáneos y pasajeros: en definitiva, como sensaciones que, dada su limitación en el tiempo y el espacio, pueden variar de un día a otro y, del mismo modo, asumir distintas configuraciones en los textos.

5. Sujetos *otras* / nuevas escrituras: *Mundo de siete pozos*, *Mascarilla y trébol*

Entre el libro de 1926 y el siguiente poemario de Alfonsina median ocho años: *Mundo de siete pozos* aparece en 1934 y a él seguirá *Mascarilla y trébol*, cuatro años después.¹⁸⁴ Las diferencias entre esta sección de la poesía de Storni y la anterior, pasando por el momento de articulación representado por *Ocre* (1925) y también por los *Poemas de amor* (1926), son absolutamente notables en términos de la sujeto que allí se expresa, como de las formas de representación que se despliegan en estos poemas. Estas características no pasaron desapercibidas para la crítica, tanto para aquellos/as críticos/as que en distintos momentos de la recepción valoraron positivamente esta

¹⁸³ El fragmento, si bien guarda cierta semejanza formal con los poemas en prosa que introduce (son tres frases continuadas, separadas por un signo), sin embargo, tiene una escritura en cursiva y, sobre todo, agrega deícticos relativos a la coordenadas temporales y espaciales de la enunciación.

¹⁸⁴ Entre 1926 y 1934, Storni continúa sus experiencias con la prosa poética, publicando en el diario *La Nación* diversos textos: “Diario de navegación”, “Diario de viaje” (1930), que más tarde se continuarán en “Carnet de ventanilla” (1937) y “Kodak pampeano” (1938). También para este diario

nueva modalidad de su escritura¹⁸⁵, como para quienes la atacaron tildándola de críptica y estéril (v.g.: Roberto Giusti¹⁸⁶), e incluso para aquéllos/as que creyeron que el giro vanguardista de estos poemarios era un intento bien orientado, pero que no había dado los frutos esperados (v.g.: Eduardo González Lanuza¹⁸⁷ y, recientemente, Susana Zanetti¹⁸⁸). Situándome a mi vez en la primera de las posiciones, considero que en esta parte de su obra, Alfonsina Storni da culminación a un proyecto poético, produciendo textos de un mérito estético indudable. Por otra parte, también sostengo que el cambio que se hace manifiesto en estos textos debe entenderse en el contexto de una evolución experimentada por la autora, en tanto

publica varias series de aforismos bajo el título de “Diario de una ignorante” (1925, 1926, 1931 y 1933). Finalmente, de estos años es gran parte de su dramaturgia.

¹⁸⁵ Remito a lo desarrollado en el primer capítulo sobre cierta tradición crítica de mujeres que destacó el valor de esta parte de la obra de Storni, tanto las lecturas orientadas por la estilística, entre los años cincuenta y setenta, como las resignificaciones críticas feministas desarrolladas a partir de la década del ochenta.

¹⁸⁶ “rechazo como verdadera poesía este cansado juego de alusiones (advierdo que alusión deriva de ludo, juego) y lamento que la querida poetisa de *Ocre* [...] se extraviara por esos caminos estériles.” Cfr. Giusti, “Alfonsina Storni”, p. 390.

¹⁸⁷ “Rodeada de la admiración fervorosa de un vasto sector del público, atraído por las mieles de sus rimas y de sus ritmos algo plebeyos, tuvo el coraje de despreciar esa gloria fácil y, a sabiendas de que se alejaba de sus admiradores, afrontó la certidumbre de su soledad, y recomenzó su poesía en una torturada búsqueda de expresiones inéditas, cerebrales la mayoría de las veces, durísimas de ritmo casi siempre, ingratas, en todo caso, para el inocente gusto de sus anteriores amigos. En ellas comenzaba laboriosamente a despuntar, ya demasiado tarde, la auténtica expresión de la gran poetisa que Alfonsina Storni pudo haber sido. Ese gesto, más que su obra, merece mi admiración y mi respeto.” Cfr. González Lanuza, “Ubicación de Alfonsina”, p. 56.

¹⁸⁸ Situada en una perspectiva afín a la de González Lanuza (1938), Susana Zanetti afirma en 1997 que el libro *Mundo de siete pozos* evidencia “los múltiples tanteos para imprimir un rumbo cierto a la intención del poeta. Pero no lo consigue”. Si bien considera más logrado el poemario *Mascarilla y trébol*, lo que destaca en el texto es la influencia del conceptismo y barroquismo a través de la Generación española del 27, la que habría llevado a Alfonsina a explorar en ritmos tradicionales. Cfr.

sujeto que se define en la escritura, y que a la vez pone en cuestión con insistencia el instrumento lingüístico mediante el cual se crea a sí misma y a los mundos estéticos que toman forma en sus poemas. Desde esta perspectiva, me sitúo discrepantemente frente a esos/as críticos/as que plantean una oposición tajante entre la poesía última de Storni y sus poemarios anteriores, escrituras entre las cuales no admiten ninguna conexión, a la vez que me distancio de cierta crítica que, postulando el valor de la poesía última de Storni, sin embargo, la deja de lado a la hora de proceder al análisis.¹⁸⁹

Ahora bien, ¿cómo es esa sujeto que emerge transformada en *Mundo de siete pozos*? Un rasgo que destaca claramente es la transformación operada en la identidad de la hablante, quien ha transitado desde una identidad definida desde una mirada y una palabra ajena, a otra en la que, en tanto sujeto, ella asume una posición individual y social activa. Situada en este lugar, observa el mundo desde sí y lo redefine mediante su escritura, apelando para ello a nuevos lenguajes poéticos, de carácter experimental, a través de los cuales la hablante abre paso a la consideración de nuevos temas y problemas. En cuanto a esto último, un fenómeno es evidente: el

Susana Zanetti, "Prólogo", a Alfonsina Storni, *Antología poética*, Losada, Buenos Aires, 20ª edición, 1997, p. X.

¹⁸⁹ Me refiero a los trabajos de Delfina Muschietti, y en particular a su "Prólogo" de 1999, donde reiteradamente alude a esa voz *otra* que se hace presente en los últimos textos de Alfonsina pero que

encierro de su palabra dentro del tema amoroso constituye ya un hecho del pasado y el discurso erótico, en este nuevo contexto discursivo, se convierte sólo en una motivación ocasional (ya no se habla de amor seriamente), que convive con muchas otras. Así, este tema puede aparecer referido de manera irónica, como sucede en la “Balada rítmica para un viajero”:

“Yo tenía un amor,
un amor pequeñito,
y mi amor se ha ido.
¡Feliz viaje, mi amor, feliz viaje!” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 354)

O bien puede representar la expresión de un deseo erótico momentáneo, sin mayor trascendencia ni continuidad en el tiempo, como ocurre en “Uno”, un texto donde la hablante describe el movimiento de su mirada deseante, la que observa de soslayo el cuerpo de un joven que viaja a su lado en un corto trayecto ferroviario:

“La ventanilla copia el pétreo torso
disimulado bajo el blanco lino de la pechera.

[...]

Desde mi asiento, inexpresiva, espío
sin mirar casi, su perfil de cobre.

nunca analiza. Pienso también en el estudio de Beatriz Sarlo sobre Storni, en el que se procede de la misma manera.

¿Me siente acaso? ¿Sabe que está sobre
su tenso cuello este deseo mío
de deslizar la mano suavemente
por el hombro potente?” (Storni, *Obras. Poesía*, pp.
360-361)

En su reposicionamiento frente a la realidad, la hablante no sólo redefine sus temas sino también el sentido de su mirada. Esta situación se corresponde asimismo con el progresivo abandono del discurso en primera persona, la que cede paso a una voz emitida en tercera persona, que le permite configurar descripciones más distanciadas o reflexivas. Por otra parte, esta instalación también habilita en la hablante la posibilidad de diseñar nuevas imágenes del cuerpo femenino, el que en este nuevo contexto discursivo circula libremente por el interior de la casa o por el afuera, ya sea la urbe, el río o el mar. En el mismo sentido, Gwen Kirkpatrick sostiene que los últimos poemarios de Alfonsina se observa la creación de inéditos paisajes corporales, lo que muchas veces supone la dispersión de las partes y su reinscripción en un universo lógico propio. En definitiva, de lo que se trata es de un viaje por fuera de la “jaula corporal” femenina, cuya consecuencia es el descentramiento del punto de vista de la hablante, una perspectiva que facilita que las miradas se reacomoden y que se reajusten las jerarquías visuales.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Kirkpatrick, “Alfonsina Storni: New Vsions...”, pp. 231-232.

En el contexto de esta ampliación del campo de experiencia de la hablante hay que entender los cambios que se operan en el plano de las formas de representación; un cambio que, como dijimos más arriba, constituye la cristalización de una actitud experimental que desde *Ocre* se traducía en una búsqueda conscientemente asumida. Como dice Janice Geasler Titiev, a lo largo de la obra de Storni se observa una fluctuación entre el anhelo de una mayor libertad formal y las limitaciones impuestas por determinadas estructuras, una oscilación que también se evidencia en *Mundo de siete pozos*.¹⁹¹ Los experimentos con la libertad, que habían alcanzado su culminación con el libro *Poemas de amor*, en el poemario de 1934 abren paso al verso libre, una forma a partir de la cual se construyen la mayor parte de los poemas. Por el contrario, la tendencia a la estructuración se expresa en este último libro tanto en la decena de sonetos finales, introducidos por un subtítulo que destaca la singularidad de su presencia en esa parte del libro (“Sonetos”), como en otra serie de poemas en verso libre que presentan ciertos patrones internos y que, por lo general, recurren a la rima.

La utilización del verso libre en este poemario, sostiene Geasler Titiev, posee características bien definidas. La longitud de los versos es variable, abarcando un rango amplio que va desde los versos

¹⁹¹ Geasler Titiev, “Alfonsina Storni’s *Mundo de 7 pozos...*”, pp. 185 y ss.

brevísimos de dos o tres sílabas, hasta los más extensos que pueden llegar a las dieciséis. Los versos de una palabra también son frecuentes, lo que otorga a los poemas una apariencia larga y delgada dentro de la página. Al mismo tiempo, como en *Poemas de amor*, también existen nexos evidentes entre la poesía y la tradición de la prosa, sobre todo de la prosa coloquial. Generalmente una estrofa constituye una oración, ligando la unidad gramatical con la poética, y también suelen eliminarse las mayúsculas al inicio de los versos, recurriéndose a ellas sólo al inicio de la oración. Ahora bien, junto con estas tendencias al acercamiento entre verso y prosa, encontramos una operatoria contraria que desarma esa relación mediante una serie de quiebres en la estrofa, como ocurre con ciertos versos breves que focalizan la atención en un elemento de la oración, con el objetivo de dar realce a objetos o acciones que se sobresalen como singularidades y no como partes de un todo. Finalmente, la presencia de oraciones incompletas, el uso los puntos suspensivos y cierta tendencia a acumular largas series de frases subordinadas, contribuyen asimismo a enfatizar el carácter coloquial de estos poemas.

Desde el punto de vista del contenido, y coincidiendo en esto con los planteos de Geasler Titiev, es evidente que con *Mundo de siete pozos* estamos ante un poemario que destaca por la potencialidad de

su carga metafórica.¹⁹² La mayoría de los poemas incluyen series de metáforas, muchas de las cuales presentan una fusión entre elementos humanos y no-humanos, lo que se hace particularmente presente en la humanización de ciertos elementos del paisaje, ya sea el marino o el urbano. Me parece importante resaltar este rasgo pues, junto a los otros que acabo de reseñar, hacen visible el nuevo punto de vista de la hablante y su reposicionamiento en el proceso de elaboración de la escritura. Así, productivizando *in extenso* las posibilidades de la metaforización, la hablante se abre al despliegue de fantasías, sueños y deseos, así como a la fragmentación y complejización del yo lírico, evidenciando en el modo compositivo sus búsquedas por superar los límites impuestos por los patrones tradicionales de la representación poética. En este mismo proceso, la hablante se interna por un nuevo tipo de escritura, que articulará de manera dominante desde una perspectiva analógica, mediante la cual explorará nuevas instalaciones para una sujeto femenina que se ha distanciado definitivamente de una identidad tradicional. De modo consecuente, la ironía no será aquí el tono destacado, si bien por cierto nunca estará absolutamente fuera del texto.

En “Mundo de siete pozos”, el texto que introduce el poemario del mismo nombre, la hablante hace una representación de la figura

¹⁹² *Ibid.*, p. 192.

humana centrada en la observación de la cabeza, sinécdoque de un cuerpo que simboliza al ser humano como un pequeño mundo o microcosmos:

“Se balancea,
arriba, sobre el cuello,
el mundo de las siete puertas:
La humana cabeza...” (Storni, *Obras. Poesía*, p.
321)

Al mismo tiempo, se detiene en las características de cada una de las siete puertas, a las que interpretamos simbólicamente en el sentido de hueco o abertura que permite el paso entre un estado o un lugar y otro; un aspecto que en términos más específicamente cristianos se relaciona con aquello que da acceso a la revelación, en tanto refleja las armonías del universo.¹⁹³ Así, estas puertas de la cabeza abren las percepciones de la hablante/creadora, posibilitándole captar sensaciones visuales, sonoras, olfativas, que se transformarán en un cúmulo de imágenes psíquicas que a su vez se materializarán finalmente en construcciones verbales.

La descripción desarrollada en el poema comienza por el cráneo o núcleo y sigue con los ojos, donde emerge una mirada que, bañada por las aguas, se distancia de la noción jerarquizadora y racional que

caracteriza al tipo de visión androcéntrica, para ligarse en cambio con imágenes arraigadas en el campo de lo imaginario: un espacio donde el agua siempre aparece relacionada con el principio femenino, en tanto *fons et origo*, así como con cierta sabiduría intuitiva que también se asocia con lo femenino. Por otra parte, el agua también se vincula con la idea de limpieza y purificación, de renovación de la vida tras la muerte, como ocurre en el bautismo; una condición que puede extenderse a la creación poética, metaforizada en el texto a través de esas “mariposas e insectos de oro” que se balancean sobre “esas mansas aguas de Dios”.¹⁹⁴

“Desde el núcleo
en mareas
absolutas y azules
asciende el agua de la mirada
y abre las suaves puertas
de los ojos como mares en la tierra.
... Tan quietas
esas mansas aguas de Dios
que sobre ellas
mariposas e insectos de oro
se balancean.”

(Storni, *Obras. Poesía*, pp. 321-322)

Las siguientes estrofas se centran en otros sentidos, el oído y el olfato, mediante los cuales la hablante recoge los materiales que son

¹⁹³ Cfr. José Antonio Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Tecnos, Madrid, 3ra. edición, 1988, p. 362. También: Cirlot, *Diccionario...*, p. 376.

esenciales para la construcción de su escritura: sonoridades, perfumes, colores. Todos los cuales le traen ciertas resonancias (la música de las esferas, la multiplicidad simbólica y sonora de todo signo) que ella puede capturar por medio de la sensibilidad poética y hacer inteligibles desde una lectura analógica que vincula texto y mundo:

“Y las otras dos puertas:
Las antenas acurrucadas
En las catacumbas que inician las orejas;
Pozos de sonidos,
Caracoles de nácar donde resuena
La palabra expresada
y la no expresada;
tubos colocados a derecha e izquierda
para que el mar no calle nunca,
y el ala mecánica de los mundos
rumorosa sea.” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 322)

En su recorrido, la hablante se centra finalmente en la observación de la boca, esa puerta que comunica otros dos mundos, en este caso, el interior del ser humano y su exterior, entendiendo a aquélla como ese espacio de mediación donde tiene lugar el encuentro (y desencuentro) con los/las otros/as a través del ejercicio dialógico que supone la palabra. En tanto espacio de tránsito, como significante vacío que carece de significaciones propias, para la hablante la boca puede

¹⁹⁴ Los significados del simbolismo del agua los tomo de Pérez Rioja, *Diccionario...*, pp. 48-50; y de

asumir distintas formas, dependiendo de las emociones humanas que ella exprese: puede ser un cráter de bordes ardidos, cuando verbaliza una violencia derivada del dolor y de la angustia, y también puede ser el lujoso envoltorio en el que se esconde una palabra diabólica y malvada. Pero también puede ser la puerta que deje fluir la risa y el canto celestiales, haciendo de la poeta una figura que disputa con lo divino en términos del poder de la creación:

“Y el cráter de la boca
de bordes ardidos
y paredes calcinadas y reseca;
el cráter que arroja el
azufre de las palabras violentas,
el humo denso que viene
del corazón y su tormenta;
la puerta
en corales labrada suntuosos
por donde engulle, la bestia,
y el ángel canta y sonríe
y el volcán humano desconcierta.” (Storni, *Obras.
Poesía*, pp. 322-323)

La representación de la hablante como cazadora de imágenes y paisajes que recrea y/o imagina vuelve a aparecer en varios de los textos de este poemario, caracterizado por el predominio de imágenes visuales. Por ejemplo, en “El cazador de paisajes”, la cabeza aparece representada como una maquinaria tecnológica productora de ciertas imágenes que pueden traspasar los horizontes de la realidad normal:

Cirlot, *Diccionario...*, pp. 54-56.

“Sobre la máquina
voladora,
o rodante
o la torre
de tu cuerpo,
trasponías horizontes
absorbiendo
racimos
de formas
y colores”

(Storni, *Obras. Poesía*, p. 329)

En “Ojo”, mientras este órgano reposa, la hablante rememora los que parecen ser los frutos de su cosecha del día: un crepúsculo, mares tristes, estrellas que se reflejan en la “pupila fija” de la hablante. Su meditación, sin embargo, la remonta a un pasado de milenios, hacia una música y un canto primitivos donde ella descubre la concreción de la poesía, comprendiendo a la vez las necesidades humanas que están en la base de su emergencia como práctica social y estética. Desde allí ella retorna a su presente y a su colecta de imágenes, descubriendo que aún reverbera un eco o se concentra en su pupila atenta una memoria de la especie, la que conecta su palabra con esas vibraciones antiguas, rituales, dirigidas a los dioses en señal de alabanza, agradecimiento o temor, las que buscaban controlar mediante el canto los misterios fundamentales de la vida:

“ tocan
los primeros
hombres:

Gimen porque nace el sol
Gimen porque muere el sol...

Todo está allí,
Apretado en la cuenca,
Donde,
Pájaro quieto,
Aguarda.”

(Storni, *Obras. Poesía*, p. 324)

La vinculación de la poesía con la voz de la comunidad se reitera casi intacta, si bien en otro contexto discursivo, en “Camp-Fire”, un texto donde esta idea vuelve a aparecer en la evocación de una noche invernal que reúnen a cien poetas alrededor de una fogata. El cenáculo está presidido por la luna y una línea de sierras lo circunda, separándolo a la vez del mundo exterior. En este marco, la hablante, un yo que se recorta como voz individual dentro de ese colectivo, busca la mano de Dios por compañía, en un acto que destaca la sacralidad de la escena convocada y la armonía perfecta de todos los elementos que la integran: la naturaleza, los humanos, lo divino:

“Una mano
deseaba.

No la tuya:
la de Dios.

A su lado
caminar
por la noche
por las cuchillas

nevadas”.
(328-329)

(Storni, *Obras. Poesía*, pp.

Ese yo que se destaca del conjunto, en otros poemas ya aparece definido como esa sujeto que se afirma en la capacidad de crear nuevas realidades a través de la escritura. En “Y la cabeza comenzó a arder” ello se evidencia en el relato de una conversación nocturna entre la hablante y una luna cómplice que, a la manera de un hada protectora, se introduce por una ventana de su cuarto, una abertura que en este caso conecta el mundo real con la suprarrealidad, haciéndola depositaria de poderes extraordinarios (artísticos) que le permiten transfigurar la realidad. La hablante, desdoblada en este otro personaje, le comunica dialógicamente a su interlocutora el deseo de gestar una escritura que, dejando atrás su deambular por distintos caminos poéticos, sea capaz de encontrar una casa (o forma) que la acoja. O, lo que es lo mismo, de crear una territorialidad escritural acorde a la una nueva identidad estética que asume la hablante, la que, lejos de establecerse como conclusiva o fija, se desea volátil y abierta a una multiplicidad de posibilidades (“Soy la flor / infinita / que se abre / en el agujero de tu casa”), definiéndose en términos de una creatividad sin límite que puede poner atajo a la angustia o a la muerte.

Hay que advertir, por otra parte, que la hablante percibe esta escritura en distancia frente a ciertos fantasmas, o paradigmas simbólicos, que parecen ir en contra de esa alternativa que desea, y a los cuales ella nombra como “las cúpulas lejanas / que me beben”. En el marco de esta reflexión metapoética, me parecen significativas las alusiones sexogenéricas de estos versos, sea por el carácter fálico de la imagen (“cúpulas lejanas”) o por la cercanía fónica de la palabra “cúpula” con “cópula”, las que parecen remitir a cierto ideal canónico/falocéntrico en el que la hablante no se ve reconocida y del cual quisiera desprenderse (“Ni alzar fantasmas / sobre las cúpulas / lejanas / que me beben”).

“No quiero crecer ni adelgazarme.
Soy la flor
infinita
que se abre
en el agujero de tu casa.

No quiero ya
rodar
detrás de
las tierras
que no conoces,
mariposa
libadora
de sombras.

Ni alzar fantasmas
sobre las cúpulas
lejanas
que me beben.”

(Storni, *Obras. Poesía*, pp. 325-326)

Esa pulsión creadora anunciada por la hablante en los versos iniciales del poema, estalla en los finales, materializándose a través de dos imágenes: una cabeza que arde intensamente y unas manos que ya apropiadas (“mis manos”) tonalizan en rojo/incendio los paisajes naturales y culturales. Metáforas que aluden a una productividad que reside en esa parte del cuerpo de la hablante, cuyos poderes habían sido explicitados en “Mundo de siete pozos”: una cabeza de la cual surge una escritura luminosa que, siendo portadora de luz propia, es capaz de transfigurar el mundo circundante:

“Y de pronto
la cabeza
comenzó a arder
como las estrellas
en el crepúsculo.

Y mis manos
se tiñeron
de una sustancia
fosforescente.

E incendio
con ella
las casas
de los hombres,
los bosques
de las bestias.”

(Storni, *Obras. Poesía*, p. 326)

El tema del arraigo u hogar que la poeta anhela, que aparecía en el poema anterior, retorna en otros textos del poemario, entre ellos, los que componen la sección “Motivos del mar”, donde la hablante autoconstruye una casa futura; una territorialidad poética que dibuja como un espacio acogedor para ella y su escritura. El escenario marítimo que elige me parece, por otra parte, especialmente significativo por la relación simbólica que establece con lo materno y femenino. Y, a partir de allí, con la idea del reencuentro con esa unidad original en el cuerpo de la madre, perdida para siempre en el orden simbólico patriarcal pero anclada en el inconsciente de los/las sujetos. Imagen que remite a ese vínculo no (pre) patriarcal del cual las feministas de la diferencia hacen derivar la posibilidad de una escritura diferente desde la sujeto femenina.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Remito aquí a lo planteado en el primer capítulo de esta segunda parte, respecto de autoras como Hélène Cixoux y Luce Irigaray. Junto a ellas me parece pertinente incorporar el nombre de la filósofa italiana Luisa Muraro. Esta autora afirma la posibilidad de la sustitución del orden simbólico patriarcal por un “orden simbólico de la madre”; proceso que pasa por un reencuentro simbólico que permitiría reconfigurar esa relación originaria perdida, a través de la cual la experiencia femenina (*in-significante*, desdichada o sin sentido en el orden simbólico patriarcal) logra obtener una mediación (es decir una traducción cultural) y, a través de ella, acceder a la decibilidad. Para ello, no obstante, dice Muraro, es preciso romper con las férreas cadenas de la “automoderación” que impone a las mujeres situarse siempre en el marco de la sumisión a las reglas establecidas, refiriendo sólo lo verosímil, al margen de que sea verdadero, inventado, probable o sincero. Si antes del feminismo el ubicarse fuera de la síntesis que organiza el orden social implicaba ubicarse en tanto mujer como “cuerpo salvaje”, sin embargo, en el marco de aquel pensamiento y amparadas en la referencia de la autoridad de la madre, las mujeres pueden comenzar a otorgar decibilidad a sus deseos y desde allí disputar la transformación del orden simbólico patriarcal; un prerequisite, según la autora, para cualquier modificación del orden social existente. Cfr.: Luisa Muraro, “El orden

En “Trópico” (“Motivos del mar”), por ejemplo, la hablante nombra al mar como una morada, como un espacio con un exterior frío pero interiormente cálido y vivo (“Cálida, morada, viva, / la carne fría del mar”), donde maduran numerosos frutos, entre ellos, los poéticos (“con terciopelo / ataste las olas / y las has echado a soñar”). Pero, a la vez, si consideramos que, en términos simbólicos, la inmersión en las aguas posee un doble sentido: de muerte y disolución, a la vez que de renacimiento y nueva circulación, en tanto la inmersión multiplica el potencial de la vida¹⁹⁶, podemos interpretar así el deseo de la hablante de verse renovada en cuerpo y en espíritu por el contacto con el mar, alcanzando de este modo la posibilidad de un instante de plenitud creativa:

“Para mi carne
que se acaba
tu terciopelo
de coral.

Envuelta en él
como una llama
que se desplaza
sobre el mar,
tallo erguido,
en la tarde,
arder,
chisporrotear....”

368-369)

(Storni, *Obras. Poesía*, pp.

simbólico de la madre”, *Debate Feminista*, Año 5, vol. 12, octubre de 1995, pp. 185-202.

¹⁹⁶ Cfr. Cirlot, *Diccionario...*, pp. 54-55.

En el poema “Yo en el fondo del mar”, por su parte, la hablante describe una casa marina de cristal, una piedra que tradicionalmente se asocia con la espiritualidad y la creación intelectual y que, por otra parte, dada su propia materialidad convoca a la contemplación¹⁹⁷. Una imagen que se despliega en una serie de metáforas encadenadas, a través de las que la hablante espectaculariza, o pone en abismo, el proceso de producción de su escritura. En este sentido, es interesante observar los objetos con que ella rodea la casa: una avenida de madréporas, un símbolo asociado a la protección que brindan los corales, y que a la vez alude al enraizamiento que el coral, en tanto árbol marino, debe producir en los abismos donde está emplazado. Aparece también un “pez de oro” que entrega a la hablante “un rojo ramo / de flores de coral”, una imagen que pone en relación la fertilidad (productividad) del pez, el sentido materno de la asociación indisoluble entre el pez y el agua, junto con lo inmortal y perfecto del oro. Elementos que confluyen en esa metáfora vinculada a lo poético y a lo femenino: las flores rojo/sangre del coral, que se prolonga a su vez en otras más, claramente relacionadas con la escritura. Por una parte, esa cama más azul que el mar donde descansa la hablante, que no sólo trae

ecos de los azules modernistas sino que, desde las simbologías oníricas, se relaciona con la iluminación espiritual y el ensanchamientos de los horizontes.¹⁹⁸ Por otra, la presencias de esas sirenas que le entregan la música de su canto (“din don... din dan”) y el movimiento de su danza; figuras que además son de color verdemar, representando la conjunción de esos azules a que me referí antes y el verde que alude a la esperanza en el renacimiento de la vida dentro del ciclo natural. En el final del poema, todos estos elementos terminan sintetizados en la cabeza de la emisora, sobre la que arden los colores del sol del crepúsculo, una imagen que expresa la producción de esa realidad alternativa que la hablante ha gestado en el poema, es decir, que metaforiza la creación estética por medio de la palabra:

“En el fondo del mar
hay una casa
de cristal.

A una avenida
de madreporas
da.

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 152.

¹⁹⁸ En términos simbólicos, los significados de la palabra azul son múltiples, de los cuales me interesa rescatar particularmente dos. Por un lado, la relación del azul con lo poético, iniciada en el romanticismo (“*L’art c’est l’azur*”, Víctor Hugo) y consagrada en el modernismo; una alusión que vuelve a insinuarse en este texto. Cfr. Iván Schulman, “Génesis del azul modernista”, en Homero Castillo (editor), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 168-189. Por otra parte, hay que considerar el significado de azul en el contexto del psicoanálisis de los sueños, donde funciona como un signo asociado al horizonte y por extensión a un espacio para la propia expansión. Cfr. Pérez Rioja, *Diccionario...*, p. 88.

Un gran pez de oro,
a las cinco,
me viene a saludar.

Me trae
un rojo ramo
de flores de coral.

Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar.

Un pulpo
me hace guiños
a través del cristal.

En el bosque verde
Que me circunda
-din don... din dan-
se balancean y cantan
las sirenas de nácar verdemar.

Y sobre mi cabeza
Arden, en el crepúsculo,
Las erizadas puntas del mar.”
Poesía, pp. 363-364)

(Storni, *Obras*.)

La experiencia de la escritura, sin embargo, no aparece siempre bajo estas facetas tan luminosas y, por el contrario, otros textos del poemario explicitan las dificultades y conflictos de la hablante frente al instrumento, el único de que dispone para articular su voz: un lenguaje androcéntrico que coloca a la sujeto femenina, incluso a esta sujeto crítica que asume programáticamente un discurso feminista de ruptura con la lógica patriarcal, en un lugar de tensión

irreductible.¹⁹⁹ En el poema “Palabras degolladas”, por ejemplo, la hablante reflexiona acerca de esa palabra *otra* que no logra pronunciar pues muere antes de ser dicha; una voz/cuerpo, cargada de deseo, que parece no encontrar cauce ni continente a través de los mecanismos del lenguaje, y que torsiona o deforma su boca en el intento de la enunciación, resultando un significante sin sentido en el momento de emerger:

“Palabras degolladas,
caídas de mis labios
sin nacer;
estranguladas vírgenes
sin sol posible;
pesadas de deseos,
hinchidas...

Deformadoras de mi boca
en el impulso de asomar
y el pozo del vacío
al caer...”.

(Storni, *Obras. Poesía*, p. 327)

La hablante, sin embargo, sabe que esa palabra nueva y valorada, a la que identifica con la metáfora del ramo o corona de flores, es la que le permitiría superar definitivamente esos resabios romántico y modernistas (“mi miel celeste”) que arrastra desde sus primeras experiencias poéticas y que ha ido podando poco a poco. Es muy significativo el modo como ella escenifica esa tensión dolorosa en

¹⁹⁹ Al respecto, cfr. los argumentos expuestos en el primer capítulo de la segunda parte de esta tesis

la que se halla atrapada, “apretada” entre un lenguaje que le impone el sometimiento a ciertos códigos y esa palabra-deseo *otra* que, sin embargo, no logra salir a la luz. En esa contradicción, las palabras “no nacidas”, que la hablante imagina como redes o puentes mágicos que a través de la analogía le permitirían acceder a nuevas dimensiones de lo real, ampliando las posibilidades de la representación (“redes del más aquí y el más allá”), resultan degradadas, sin brillo y sin belleza (“peces descarnados, / pájaros sin alas...”): significantes huecos que terminan escamoteando precisamente aquella voz diferente que debieran expresar:

“Desnatadoras de mi miel celeste,
apretada en vosotras
en coronas floridas.

Desangrada en vosotras
- no nacidas -
redes del más aquí y el más allá,
mediaslunas
peces descarnados,
pájaros sin alas,
serpientes desvertebradas...
No perdones,
Corazón.”

(Storni, *Obras. Poesía*, p. 327)

La nueva instalación de la sujeto frente a la realidad, que comentamos al iniciar el análisis de *Mundo de siete pozos*, continúa en una dirección semejante en el siguiente y último poemario de Alfonsina Storni: *Mascarilla y trébol*, donde el eje de

acerca de la relación conflictiva entre la sujeto-mujer y el lenguaje.

articulación textual vuelve a situarse en la mirada de una hablante que recorre distintos espacios, particularmente el río de la Plata, la ciudad de Buenos Aires y también la naturaleza, a partir de cuyos estímulos ella recrea árboles, cielos, nubes. Observando el mundo con percepción minimalista, la hablante se concentra en ciertos objetos cotidianos que resultan transfigurados en su trasposición a la escritura y, de este modo, va configurando una auténtica poética del detalle; la que se sustenta en la idea, expuesta por la propia autora en una de sus crónicas: “Un lápiz vengador”, de que el detalle es un elemento revelador por excelencia:

“un detalle fósil puede servir para reconstruir toda una época, ciertos detalles humanos pueden servir para construir sobre ellos un espíritu, un medio ambiente, una expresión colectiva”. (Storni, *Obras. Prosa*, p. 833)²⁰⁰

Esto es precisamente lo que se pone de manifiesto en un poema donde la autora recupera el título del artículo: “Un lápiz”, un antipoema en el que la hablante narra la historia de ese objeto que adquiere en una esquina cualquiera de la urbe a un joven vendedor, al que ella imagina como un ángel con fisonomía de poeta (“ángel desgarbado”, “ángel triste”), quien como emisario de una fuerza trascendente pone en sus manos ese elemento disruptivo (“lo vi como un cañón pequeño y fuerte”), portador de una rebeldía que está ligada a la producción del pensamiento (“Saltó la mira que estallaba ideas”). En el primer terceto, el lápiz, que metonímicamente reemplaza a la pluma de la hablante, ya está alojado en la cartera de la hablante, junto

a una serie de otros elementos ligados a la historia y la cotidianeidad de la poeta: pañuelos, cartas y flores secas, que traen la memoria de amores pasados; tubos colorantes, necesarios para la construcción del maquillaje o máscara social; dinero y papeles, indispensables en el circular urbano; y hasta turrone, una golosina que se adquiere en cualquier kiosko. En el terceto final, dentro de ese bolso que aparece nuevamente mencionado, y que como metonimia remite a la productividad del cuerpo femenino por su connotación uterina, ese lápiz está a punto de estallar como una bomba que en el mismo momento en que la hablante es atropellada violentamente por un auto; una acción que, retomando el título del texto en prosa a que nos referimos antes, bien podríamos denominar “vengadora” de las violencias materiales y simbólicas que la hablante vivencia en su transcurrir urbano.

“Por diez centavos lo compré en la esquina
y vendíomelo un ángel desgarbado;
cuando a sacarle punta lo ponía
lo ví como un cañón pequeño y fuerte.

Saltó la mira que estallaba ideas
y otra vez despuntólo el ángel triste.
Salí con él y un rostro de alto bronce
lo arrió de mi memoria. Distraída

Lo eché en el bolso entre pañuelos, cartas,
resecas flores, tubos colorantes,
billetes, papeletas y turrone.

Iba hacia no sé dónde y con violencia
me alzó cualquier vehículo, y golpeando

²⁰⁰ Lamentablemente la editora de las obras no menciona ninguna referencia acerca del origen de este texto, lo que impide hacer mayores consideraciones acerca de la relación entre el artículo en prosa y la poética minimalista del poemario.

iba mi bolso con su bomba adentro”. (Storni, *Obras. Poesía*, pp. 423-424)

Si por una lado, en *Mascarilla y trébol*, se consolida este nuevo posicionamiento de una hablante cuya mirada ya no se dirige al interior de sí sino hacia una afuera que es observado con un ojo que enfoca y hasta distorsiona su percepción, por otra parte, en este libro también se profundiza el trabajo de experimentación formal. Como sostiene agudamente Janice Geasler Titiev, por lo general se ha prestado poca atención a la preocupación que la poeta manifestó respecto del problema de la forma. Sus cuatro primeros poemarios (1916-1920) contienen una gran variedad de estructuras, pero en los cuatro últimos (1925-1938) predomina una en particular. Así, recurre al soneto de rima consonante en *Ocre*, a la prosa poética en *Poemas de amor*, al verso libre en *Mundo de siete pozos* y finalmente crea el antisoneto en *Mascarilla y trébol*. Ahora bien, si en *Mundo de siete pozos*, la variedad métrica forzaba al lector a mantener una permanente atención sobre la forma, en *Mascarilla y trébol* la estructura del antisoneto interfiere menos en la comunicación del contenido: como dice Geasler Titiev, aparece sin esfuerzo y formula pocas demandas al lector.²⁰¹ En el mismo sentido, Julieta Gómez Paz también vincula forma y contenido cuando afirma que la estructura del antisoneto no cierra el poema sino que lo abre hacia un horizonte no previsto: al carecer de rima se hace más ligero y además se quiebran el sentido rotundo y el acabado perfecto propio del soneto, proyectándose a la evasión o hacia la huida. Por lo tanto, para Gómez Paz,

²⁰¹ Geasler Titiev, “The Poetry of Dying...”, p. 468.

el antisoneto no representa un punto de llegada sino un punto de partida, y esa misma dispersión es la que le otorga su gran potencial evocativo.²⁰²

La problematización de la escritura nuevamente es clave en la propuesta que Storni desarrolla en este libro y ello manifiesta desde la “breve explicación” introductoria, en la que justifica sus nuevas opciones estéticas, a las que ella misma inscribe dentro de la corriente vanguardista. Estas inquietudes, por otra parte, aparecen expresadas en los dos textos que enmarcan el inicio y el final del libro: “A Eros” y “A Madonna poesía”, los que entablan un diálogo intertextual centrado en el proceso de producción de la escritura. En el primero de ellos, la hablante, una vez más, vuelve la mirada a su historia poética para saldar cuentas con la relación que la unió al discurso amoroso. En esta oportunidad, sin embargo, logra deshacerse de ese muñeco al que toma del pescuezo y termina por arrojar a la boca de las olas (Eros), llevando a término la operatoria de su desconstrucción física e ideológica. Instalada desde una voz crítica e irónica, y confrontada a unas *otras* que no parecen compartir su gesto (“un corro asustado de sirenas”), literalmente “destripa”, a través de Eros, toda ilusión en el amor romántico. De este modo descubre que tras ella sólo se oculta “la trampa de la especie”: el sexo, ese mecanismo automático que ciegamente impulsa a los/las sujetos

²⁰² Julieta Gómez Paz, *Leyendo a Alfonsina*, Buenos Aires, Losada, 1966, pp. 51-52.

a generar las condiciones de su propia reproducción, en su doble significado, biológico y sociocultural:

“He aquí que te cacé por el pescuezo
a la orilla del mar, mientras movías
las flechas de tu aljaba para herirme
y vi en el suelo tu floreal corona.

Como a un muñeco destripé tu vientre
y examiné sus ruedas engañosas
y muy envuelta en sus poleas de oro
hallé una trampa que decía: sexo.

Sobre la playa, ya un guiñapo triste,
te mostré al sol, buscón de tus hazañas,
ante un corro asustado de sirenas.

Iba subiendo por la cuesta albina
tu madrina de engaños, Doña Luna,
y te arrojé a la boca de las olas.” (Storni, *Obras.
Poesía*, p. 395)

Si de este modo la hablante se deshace de este discurso y esa retórica que ya no da respuestas a sus nuevas inquietudes, en el texto “A Madonna poesía” ella reaparece, humilde y autocrítica (“pecadora”), para rendir homenaje a un referente distinto, arrodillada ante esa escritura-arte a la que aspira: esa plasmación estética de lo real que en la modernidad pasa a ocupar el lugar reverenciado que antes detentaba lo divino. Esta idea que está representada en su escritura mediante una imagen religiosa, aunque no patriarcal, en tanto se trata de una figura femenina y laica: una Virgen o Madonna

pero de la poesía (“contra tu tierra azul, mi cara oscura”), ante la cual deja en evidencia la relación mística y/o espiritual que la une al arte. Si por un lado, recordando su trayectoria poética, la hablante ratifica su desligue de ese discurso erótico que había desconstruido en “A Eros” (“miro hacia atrás y un río de lujurias / me ladra contra ti, sin culpa alzada”), por otra parte, todavía se siente indigna frente a esa Madonna (“No me atrevo a mirar tus ojos puros / ni a tocarte la mano milagrosa”). Una actitud que puede interpretarse desde el temor de recibir de ella una mirada reprobatoria, como desde ese miedo aún más profundo de enceguecer (o enmudecer) ante una visión que, como la Idea platónica, es casi imposible observar directamente y cuya perfección siempre dejará atrás cualquier realización humana. La hablante opta entonces por un gesto más modesto: entregar la ofrenda de su última poesía, esa a la que ella valora más (“Una pequeña rama verdecida / en tu orla pongo con humilde intento”), la que humildemente coloca cerca del suelo, en el ribete del manto de esa figura femenina que la ha dotado del poder de la creación, como testimonio de una vida entregada al oficio arduo pero ineludible de escribir:

“Aquí a tus pies lanzada, pecadora,
contra tu tierra azul, mi cara oscura,
tú, virgen entre ejércitos de palmas
que no encanecen como los humanos.

No me atrevo a mirar tus ojos puros
ni a tocarte la mano milagrosa:
miro hacia atrás y un río de lujurias
me ladra contra ti, sin culpa alzada.

Una pequeña rama verdecida
en tu orla pongo con humilde intento
de pecar menos, por tu fina gracia,

ya que vivir cortada de tu sombra
posible no me fue, que me cegaste
cuando nacida con tus hierros bravos.”
Poesía, p. 426)

(Storni, *Obras*.)

La praxis poética, que ha marcado a la hablante en la subjetividad y en el cuerpo con sus “hierros bravos”, por otra parte, también está ligada en *Mascarilla y trébol* con una perspectiva emancipadora, pues la escritura aparece en este poemario como la posibilidad de construir realidades alternativas, proyectando a través de la palabra visiones o deseos de valor utópico. Desde esta instalación es posible explicar el tránsito hacia una discursividad donde las configuraciones irónicas decrecen en intensidad, para dar paso a la hegemonía de modalidades enunciativas analógicas, que posibilitan a la hablante idear nuevas posibilidades para la sujeto femenina en un mundo que ella desea distinto. En “Sol de América”, por ejemplo, apela a los poderes de la creación literaria para articular ciertos cronotopos que se dibujan en el texto como espacios creativos y nutricios que contrastan con esa otra realidad, la de un mundo

construido bajo el imperio de una racionalidad moderna crecientemente deshumanizada, que la hablante observa con una sospecha que roza la desesperanza:

“Cerrada está mi alcoba y yo viajando
por las playas del sueño donde pesco
antiguos mitos y alza una madrepora
su alma futura que escribirá libros.

(El hombre, la cabeza desmedida,
salta en los pararrayos pero añora
su limo blando donde el alma holgada
dejaba hacer al animal primero).

Por su canal estrecho la mirilla
dejó filtrar minúscula una mano
del sol ardiente que sacude el sueño.

Crecido está de luces por su llama
mi cuarto oscuro y golpeando afuera
en su cristal de fuego el Nuevo Mundo.”

(Storni, *Obras*.

Poesía, p. 401)

En este poema, quien toma la palabra ya no es una sujeto racional y crítica, ese personaje masculinizado de “cabeza desmedida” del cual ahora ella se distancia, sino esa hablante que, apelando a las posibilidades aperturistas de la imaginación, abandona el espacio donde había permanecido encerrada su palabra tantos años e inicia un viaje en busca de otros referentes (“cerrada está mi alcoba y yo viajando”). En ese trayecto ella va en busca de tradiciones locales y de

este modo retrocede en el tiempo hasta hallar ese “limo blando”, ese instante primero y armonioso donde el alma moderna puede encontrar un remanso para sus dudas y angustias. Y es precisamente en ese lugar donde encuentra ese territorio del deseo, esa “playa del sueño”, en la que idea una nueva manera de estar en el mundo: un “alma futura”, la que a su vez producirá otros libros en el fluir de una escritura que sólo entonces se hará posible. El sol que penetra por la mirilla de la puerta, reproduciendo la pupila de la hablante, y que llega para dar por finalizado ese instante del ensueño, no interrumpe ese discurrir onírico sino que, por el contrario, lo potencia, al penetrar en su cuarto (o cuerpo) para mostrarle ese referente luminoso que ella parecía perseguir a lo largo de su viaje. Un mundo nuevo y además americano, fecundado en limos propios, la llama desde afuera, alzándose como un modelo distinto frente a cierta idea de humanidad que, proyectada en dirección al cielo, ha perdido todo nexo con la tierra y, por eso mismo, con los sujetos reales que la habitan.

Una contradicción semejante a la anterior se escenifica en “Autorretrato barroco”, un texto donde la hablante ofrece un contrapunto claro entre una cultura degradada por un racionalismo vacío, y otra que vitalizada en una naturaleza y un sentir propiamente americanos, se delinea como un potencial alternativo frente a una tradición que arrastra un cansancio de siglos:

“Una máscara griega, enmohecida
en las romanas catacumbas, vino
cortando espacio a mi calzante cara.
El cráneo un viejo mármol carcajeante.

El Nuevo Continente sopló rachas
de trópico y de sud y abrió sus soles
sobre la testa que cambió su acanto
en acerados bucles combativos.

En un cuerpo de luna, tan ligero
que acunaban las rosas tropicales,
un órgano, tremendo de ternura,

me dobló el pecho. Mas, ¿por qué sus sonos
contra el cráneo se helaban y expandían
por la burlesca boca acartonada?”

(Storni, *Obras. Poesía*, p. 395)

En este poema, que se define a sí mismo como un “autorretrato” portador del barroquismo propio de nuestra cultura de mezcla, esas dos matrices que configuran nuestra experiencia cultural y poética (la europea y la americana), aparecen [in]corporadas y disputando, cuerpo a cuerpo, el espacio textual/vital que construye el discurso de la hablante. De un lado, la herencia europea que, pese a ser un remanente del pasado, aún domina en su cerebro con su carga racional, impulsando desde allí un fraseo duro, irónico y sin vida. En el otro lado, en cambio, se vislumbra un espacio del deseo, vinculado a un existir y a un decir americanos, que si bien no parecen definitivamente apropiados por la hablante, se dejan entrever como la

condición de posibilidad para articular una subjetividad distinta. Este lugar, anhelado mas no habitado por la hablante, se intuye como un territorio utópico en el que, de la mano de la rebeldía frente a lo establecido, podría abrirse paso una voz diferente: una escritura sustentada ya no en estéticas ajenas y enmohecidas, sino en una enunciación cercana al cuerpo, que, acunada en un ritmo *otro*, haría posible una palabra que la hablante desea enraizada en la sensibilidad y en la ternura.

Si bien *Mascarilla y trébol* es un poemario donde la escritura muchas veces está al servicio de la configuración de discursividades utópicas como las que acabamos de describir, no podemos dejar de advertir que ellas conviven con visiones pesimistas e incluso absolutamente desengañadas acerca de las posibilidades de transformación del mundo y del ser humano; una actitud que muchas veces fue relacionada con el trance vital por el que atravesaba la autora al momento de producir el texto. Geasler Titiev sostiene que Alfonsina Storni, frente a la conciencia de una muerte inminente, fue capaz de producir algunas de sus poesías más significativas y sutiles, logrando traducir su sufrimiento en arte.²⁰³ Gwen Kirkpatrick, por su parte, leyendo de otra manera este mismo rasgo, sostiene que lejos de constituir un lamento desolado frente a la

creciente desconexión que experimenta la hablante con el mundo, los textos que componen el poemario deben interpretarse como un viaje por fuera de la jaula corporal femenina, en el que tiene lugar la creación de múltiples innovaciones en el lenguaje poético.²⁰⁴

Por mi parte, sin desconocer lo que señala Kirkpatrick, aspecto al que ya me he referido antes, me parece difícil desconocer que el profundo pesimismo de *Mascarilla y trébol* también está ligado a la problemática vital de una poeta en tránsito hacia una muerte inevitable, que ella misma adelantó a través de su suicidio. Una sensibilidad que emerge claramente en “Ultrateléfono”, ese poema donde la hablante dialoga con sus muertos queridos, Horacio Quiroga y su padre, anunciándoles su próximo encuentro con ellos:

“Iré a veros muy pronto; recibidme
con aquel sapo que maté en la quinta
de San Juan ¡pobre sapo! y a pedradas” (Storni, *Obras.
Poesía*, p. 411)

Este estado de ánimo triste y abatido vuelve a aparecer en otros poemas, como en “Flor en una mano”, un texto en el que desde la comparación entre una flor casi marchita y una mano, sinécdoque de un cuerpo que también se acaba, se configuran una serie de símbolos que remiten a la fugacidad de la vida y a ese tiempo detenido que es

²⁰³ Geasler Titiev, “The Poetry of Dying...”, p. 467.

antesala del sueño definitivo de la muerte: la flor blanda y casi abandonada al sueño de la muerte, la mano como sepulcro de la flor, los pétalos resignados a su suerte, la cabeza entregada. Una imagen en la que también emerge una visión desencantada sobre la condición humana, en las referencias a esa mano angulosa marcada con los signos de la maldad absoluta.

“También sedosos pétalos abría;
y eran cinco. Crecido su rosado
entre los dedos reposaba blanda
casi dormida ya en el sueño fuerte.

Sombreaba los canales diminutos
de la mano, sepulcro de sus horas,
y como un cuerno alzaba un petaillo
más allá de los otros resignados.

¡Cuán gemelos sus pálidos perfiles!
Y ésa sin huesos, dócil a los vientos,
la cabeza entregada en los caminos.

Y ésta unguada, presta a la rapiña,
con lacres de Satán y aleccionada
en viejas artes negras sabedoras.”
p. 413)

(Storni, *Obras. Poesía*,

Una vivencia semejante a la anterior también se hace presente en “Pelota en el agua”, un poema donde la fragilidad y el sinsentido de la vida son alegorizados mediante la reconstrucción del instante previo a la muerte accidental, y por eso mismo absurda, de dos niñas

²⁰⁴ Kirkpatrick, “Alfonsina Storni: New Visions...”, p. 239.

pequeñas cuyas vidas son cortadas a poco de comenzar. En este texto, cuya una enunciación aparentemente distanciada deja traslucir las huellas de una honda angustia contenida, la mirada de la hablante va girando lentamente y se detiene en cada elemento de la escena, un espacio en el que ninguna intervención humana, natural o divina podrá evitar el desenlace de la tragedia que se anuncia de manera sorda (“sus volcadas sombras / soñaban el agua”) y se aproxima inexorablemente (“un mugido lento / acariciando el trébol florecido”):

“Rosada y verde de la mano tierna
cayó en el agua donde echó raíces
de un glauco más sutil y se alejaba
flor con el tallo hundido en los cristales.

Otras niñas cantaban en el borde
de la piscina y sus volcadas sombras
soñaban el agua, y las faldillas crespas
coronas eran sobre un móvil junto.

Oro el árbol malva; azul pizarra
el cielo bajo y un mugido lento
acariciando el trébol florecido.

Y una urraca punzando y las dos bocas
a punto de morir y la menuda
mano esperando que su flor volviera.”
Obras. Poesía, p. 412)

(Storni,

Esta anticipación de la muerte en la figura del “trébol florecido” vuelve a aparecer otras dos veces en el libro. La primera de ellas se

encuentra en el propio título del poemario, donde aquella vinculación se articula en la yuxtaposición del trébol y la mascarilla mortuoria, una significación a la que me referí con anterioridad. La segunda referencia aparece en otro de los antipoemas: “Sugestión de un sauce”, un texto en el que se dibuja un mundo particularmente triste: una ciudad sombría –musgosa-, de cielos grises con ángeles de alas rotas, aguas a las que se inclinan ramas llorosas, hojas que como sapos se precipitan al suelo. Un escenario por el que atraviesa fugazmente, como un fantasma, una niña muerta que camina sobre un prado de tréboles; una figura que vez remite de inmediato hacia a la propia hablante en la alusión a la actividad intelectual (“y una niña muerta / que va pensando sobre pies de trébol”). En este último sentido, vale la pena rescatar asimismo el significado de la palabra trébol, la que en calidad de símbolo representa, por un lado, a la Trinidad cristiana y, desde la perspectiva de la ascensión, se vincula con el acceso al conocimiento de la naturaleza divina que surge como resultado del esfuerzo sacrificial y/o intelectual.²⁰⁵ Una idea que me parece central dentro de las preocupaciones que la hablante manifiesta en el poemario.

“Debe existir una ciudad de musgo
cuyo cielo de grises, al tramonto,

²⁰⁵ Al respecto, cfr. Ciriot, *Diccionario...*, p. 448.

cruzan ángeles verdes con las alas
caídas de cristal deshilachado.

Y unos fríos espejos en la yerba
a cuyos borden inclinadas lloran
largas viudas de vientos amarillos
que el vidrio desdibuja balanceadas.

Y un punto en el espacio de colgantes
yuyales de agua; y una niña muerta
que va pensando sobre pies de trébol

Y una gruta que llueve dulcemente
batracios vegetales que se estrellan,
nacientes hojas, sobre el blando limo.” (Storni, *Obras. Poesía,*

p. 402)

Si por una parte el tono trágico que tiñe muchos de estos textos es explicable desde la situación particular que vive la autora en el período de producción del texto, lo que se traduce en la visión desesperanzada que manifiesta la hablante en la mayor parte de los poemas, sin embargo, me parece necesario abrir esta interpretación hacia dimensiones más amplias que consideren aspectos culturales y sociales. Así, esa mirada pesimista y trágica puede ser resignificada desde la sensación de duda y desconfianza frente a un modelo civilizatorio que no parece capaz de potenciar la humanización ni expandir los horizontes vitales de los seres humanos. O, lo que es lo mismo, como una visión crítica frente a un proyecto moderno que, en su materialización práctica, produce el cercenamiento de los/las sujetos y su amoldamiento a los patrones ordenados por las

estructuras de poder; un dispositivo que al tiempo que les impide develar las contradicciones del sistema social, provocando en ellos/as su propia infelicidad. Situada en esta perspectiva, en la que las posibilidades de transformación de los/las sujetos se ven seriamente cuestionadas, la hablante abre cauce a una visión que ya no sólo es crítica o irónica sino que expresa una honda desesperanza. Actitud desde la que niega toda vigencia a ese discurso liberacionista de la modernidad que la sedujo en otros momentos, poniendo a la decadencia y a la muerte en el lugar de esa utopía en la que ya no le es posible creer, ni en términos personales ni tampoco desde una dimensión colectiva.

Así, en “Agrio está el mundo” (de *Mundo de siete pozos*) la hablante observa precisamente la reinstalación de ese Reino de la Muerte, en unos bosques que ya no florecen en palabras sino en las puntas de acero de las bayonetas, en esas tumbas que retornan augurando un nuevo baño de sangre, y en esos barcos que transformados en acorazados ya no escriben signos en el cielo con los vapores de sus chimeneas, sino que se convierten en las verdaderas “casas de espanto” que ahora pueblan los mares. En este escenario “agrio” (una palabra cuyo significado se asocia a lo ácido y áspero,

pero también a lo sufriente, castigador y difícilmente tolerable²⁰⁶), en el que hasta el sol, la luna y el viento parecen emisarios de la muerte, el ser humano, el sujeto en crisis que se tambalea sobre sus piernas sin encontrar un eje en que afirmarse, es sobre todo un personaje ciego. Un sujeto que no puede o no quiere ver el mundo atroz que está construyendo con sus manos, ni la devastación que en ese cometido él va dejando a su paso. De este modo, en un territorio en el que ya no queda espacio para la esperanza ni el futuro, el pasado y el porvenir se igualan en un retorno cíclico del que no puede extraerse ningún fruto, pues en uno y otro lado sólo está presente la devastación y el desierto.

“Agrio está el mundo,
inmaduro,
detenido;
sus bosques florecen puntas de acero;
suben las viejas tumbas
a la superficie;
el agua de los mares
acuna casas de espanto.

Agrio está el sol
sobre el mundo,
ahogados en los vahos
que de él ascienden,
inmaduro,
detenido.

Agria está la luna
sobre el mundo;

²⁰⁶ Al respecto, cfr. Real Academia Española, *Diccionario...*, Tomo I, p. 61.

verde,
desteñida;
caza fantasmas
con sus patines húmedos.

Agrío está el viento
sobre el mundo;
alza nubes de insectos muertos,
se ata, roto,
a las torres,
se anuda crespones
de llanto;
pesa sobre los techos.

Agrío está el hombre
sobre el mundo,
balanceándose
sobre sus piernas:

A sus espaldas,
todo,
desierto de piedras;
a su frente,
todo,
desierto de soles,
ciego...”

(Storni, *Obras. Poesía*, pp. 341)

Desde una visión menos oscura pero igualmente crítica de la trayectoria cultural, en “Planos del crepúsculo” la hablante ubica a los hombres en el último escaño de la escala evolutiva, invirtiendo el canon antropocéntrico que los situaba en el foco nodal de la Creación, por encima de los animales, las plantas y los elementos inanimados. Ahora, en cambio, éstos aparecen ubicados en un *topos* superior y asociados a connotaciones positivas y vitales: son los pájaros que se bañan en los mares, los pinos milenarios que recuerdan las canciones

del origen, los cielos vírgenes donde se dibujan dragones rosados. En un plano contrapuesto e inferior, unos sujetos primarios, sin vuelo posible y en cierto modo siervos de sí mismos (“prendidos a la tierra los humanos”), de cuyas bocas no salen palabras sino ruidos inarticulados de quejas y de rabias (“rechinando los dientes y herrumbrosos”), parecen anunciar el crepúsculo de una cultura cuyos mecanismos se encuentran obsoletos, oxidados. A pesar de ello, la hablante parece insistir una vez más en reinstalar la posibilidad de recreación del mundo mediante los poderes demiúrgicos de la creatividad estética. Confiando ahora en la capacidad humana de rediseñar el propio contexto, y recurriendo para ello a nuevos colores, texturas y sonidos, vuelve a habilitar esa posibilidad antes negada de abrir hacia nuevos planos nuestros limitados horizontes simbólicos. Con un gesto mágico que disputa a los dioses la capacidad de crear a través de la palabra (“Y primero fue el Verbo”, dice el primer relato de la Creación en el Génesis; “Primero había...”, dice la hablante), así surgen en la tela o texto esas realidades alternativas, esas configuraciones utópicas que, nacidas bajo el conjuro o poder de su palabra, se contraponen a las materialidades de una cultura que ella percibe sumida en una postración y decadencia casi irredimibles:

“Primero había una gran tela azúrea
de rosados gradotes claveteada;

muy alta y desde lejos avanzando,
pero recién nacida y pudorosa.

Y más abajo grises continentes
de nubes separaban los azules;
y más abajo pájaros oscuros
bañábanse en los mares intermedios.

Y más abajo aún, ceñudo el bloque
de milenarios pinos susurraba
una canción primera de raíces.

Y estaban, más abajo todavía,
prendidos a la tierra los humanos
rechinando los dientes y herrumbrosos". (Storni, *Obras.
Poesía*, 414-415)

Para concluir, si el recorrido poético de la sujeto lírica en la poesía de Alfonsina Storni evidencia un trayecto que la lleva desde la dominancia de una discursividad analógica primera, que alaba un feminilismo tradicional, hacia el predominio de una analogía tardía, que se toca con el deseo utópico de crear nuevas simbólicas y nuevas realidades a través de la palabra, el puente que hace factible el tránsito entre una y otra posibilidad está dado sin duda por la presencia de un pensamiento crítico que se articula discursivamente por medio de la ironía. Esta instalación, que se hace hegemónica en el poemario intermedio de Storni (el de 1925), y que nunca termina de retirarse de su escritura, le permite tomar la necesaria distancia reflexiva frente al orden simbólico y social dominante, y producir finalmente esas subjetividades femeninas alternativas, traducidas en

renovadas formalizaciones escriturales, que se detectan en su poesía tardía. Esta vinculación íntima, indisoluble y mutuamente determinante entre analogía e ironía, que Octavio Paz descubre en los poetas de la modernidad, también se hace presente en los poemas de Alfonsina Storni, configurando una tensión que disputa palmo a palmo y de manera irreductible el espacio textual que se configura en el/los texto/s.

El último poema de Storni, “Voy a dormir”, como en una suerte de recado póstumo, nos recuerda precisamente eso. En el momento de imaginar el deseo más anhelado y tranquilizador para cualquier sujeto: el retorno a la tierra o al agua, a ese cálido seno materno donde cesan los sufrimientos del cuerpo y del alma, un descanso acunado por la armonía celeste de las constelaciones y por los ritmos naturales que hablan de la constante renovación de la vida, como si se tratara de una promesa de renacimiento futuro. Ni siquiera entonces la ironía abandona del todo a la hablante, trayéndole de regreso la presencia del mundo y sus contradicciones, así como la irreductible ansiedad que nos atraviesa, caracterizando nuestra humana existencia.

“Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos encardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación, la que te guste;
todas son buenas; bájala un poquito.

Déjame sola: oyes romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases

Para que olvides... Gracias. Ah, un encargo
si él lama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido..." (Storni, *Obras.
Poesía*, p. 600)

Capítulo III.

Identidades sexogenéricas y cultura de masas

1. Atracción y conflicto frente a la cultura de masas.

Me interesa rastrear ahora cómo se configuran las identidades sexogenéricas en la escritura de Alfonsina Storni y el modo en que esas construcciones identitarias se articulan en diálogo crítico frente a los códigos de una emergente sociedad y cultura de masas en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX. La noción de identidad genéricosexual alude aquí a ciertas configuraciones simbólicas (ideológicas) que se definen en el marco de una experiencia historizada y que, por tanto, no responden a

concepciones predeterminadas, fijas o abstractas de lo masculino y lo femenino. Ello, en la medida en que las identidades genéricas anclan en individuos sexuados que se sitúan en contextos específicos de clase social, etnia, cultura, ideología, nacionalidad, etc. Desde esta perspectiva, la noción de identidad sexogenérica supone una doble dimensión que es pertinente considerar. Por una parte, involucra aspectos coercitivos, que tienen que ver con las representaciones colectivas que son incorporadas (incardinadas) en los/las sujetos, y que imprimen en ellos/ellas de manera naturalizada las divisiones del mundo social, organizando los esquemas de apreciación a partir de los cuales juzgan y actúan. Por otro lado, sin embargo, estas identidades impuestas socioculturalmente son susceptibles de crítica y transformación, en tanto los/las sujetos se revelan capaces de abrir brechas simbólicas y prácticas en el sistema de representaciones dado. Una alternativa que se hace posible cuando las personas que se hallan en una posición subordinada logran rechazar (o des-creer en) aquellas asignaciones que sólo buscan perpetuar su sometimiento, operando procesos de resignificación que les permiten articular sentidos con los cuales se pueden identificar.²⁰⁷

²⁰⁷ Para un mayor desarrollo del concepto de representación y de su relación con la configuración de identidades sexo-genéricas, cfr. Roger Chartier, “La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas”, en Ignacio Olábbarri y Francisco Javier Caspitegui (editores), *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y la interdisciplinariedad*, Complutense, Madrid, 1996, pp. 28 y ss.

Ahora bien, la problemática de la identidad sexogenérica se aborda aquí en el contexto de la emergencia de una sociedad y una cultura de masas en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, un país que en pocos años había atravesando por intensas transformaciones (v.g.: la imposición de relaciones de producción capitalistas, el fortalecimiento del poder estatal, la inmigración extranjera, la urbanización, la escolarización masiva, las rebeldías obreras, los movimientos feministas, los ascensos y descensos de clase, etc.). En este marco, una tarea política de primer orden consistió en imponer, sobre un conglomerado social heterogéneo y potencialmente disruptivo, ciertas nociones comunes en torno a una identidad nacional argentina. Dentro de ese imaginario, a su vez, era preciso definir los alcances de los significantes varón y mujer, estableciendo significados simbólicos y papeles social más o menos delimitados sobre lo femenino y lo masculino, los que eran concordantes con la nueva hegemonía que se estaba desplegando. La industria cultural que emergía en esos años cumplió un papel clave en este sentido al ofrecer modelos normativos que articularon identidades adaptables al modelo social desigual y jerárquico que se consolidaba. Pero, al mismo tiempo, esa cultura de masas también se convirtió en un espacio de mediación (y de disputa), donde ciertas demandas de los sectores subordinados (en razón de su clase social o

género-sexual) fueron expuestas al conjunto de la sociedad y eventualmente acogidas por un Estado que desde 1916 se abría a formas de representación política ampliada.

Desde estos referentes, me interesa volver sobre la escritura de Alfonsina Storni, incorporando al análisis no solo la poesía sino también la prosa periodística, un género que de por sí surgió vinculado a lo masivo, y abordando, en menor medida, su dramaturgia. La hipótesis que guía mi indagación en esta parte del estudio sostiene que en la escritura de Storni se articulan relaciones intertextuales de atracción y conflicto con los géneros y discursos propios de la escritura de masas: desde el folletín y el melodrama, al tango y la naciente cinematografía. Géneros y discursos que son convocados por la autora en su ejercicio escritural, pero que al mismo tiempo resultan cuestionados desde la ironía, en razón de la ideología docilizadora que aquéllos suelen vehiculizar.²⁰⁸ Recurriendo a ciertas estrategias discursivas afines a lo que Mijaíl Bajtín denominaba reacentuaciones paródicas o irónicas de los discursos dominantes, Storni pone en tensión los códigos de lo masivo, echando mano de esas modalidades discursivas ambivalentes en las que la palabra del Otro es atraída para transmitir propósitos que le

²⁰⁸ Como se explicitó en los capítulos anteriores, ironía y analogía son dos conceptos casi inseparables, pues el primero no puede existir sin el segundo: sólo pueden desconstruirse irónicamente aquellos

son hostiles, convirtiendo al texto en una arena de lucha que impide la fusión de las voces²⁰⁹.

Partiendo de estas ideas, sostengo que la afinidad que evidencia la textualidad de Alfonsina Storni con ciertas discursividades presentes en los géneros de la cultura de masas, entre ellos la llamada paraliteratura²¹⁰, puede ser entendida como una opción, más o menos consciente, por dar forma a su escritura, aprovechando los materiales heterogéneos que proporciona lo masivo. Así, mientras Storni asume ciertas formas de expresión y de contenido permeables a un público amplio, en ese mismo territorio textual ensaya modos de instalación críticos frente a los discursos dominantes,

significados que primero se idealizaron. De todas formas, hay ciertos temas y ciertos géneros que son particularmente afines a una u otra modalidad enunciativa.

²⁰⁹ Cfr. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 270. En un sentido cercano a las propuestas de Bajtín, pero extendiendo sus consideraciones más allá de los discursos paródicos e irónicos, Grínor Rojo sostiene que todo texto suele ser portador de múltiples discursos, los que no necesariamente se relacionan entre sí de manera armónica. Cfr. Rojo, *Diez tesis...*, pp. 23, 43 y 61.

²¹⁰ En el marco de esta propuesta sobre la escritura de Storni, resulta pertinente el enfoque que brinda Myrna Solotorevsky acerca de los géneros paraliterarios. Para esta autora, la paraliteratura puede ser definida como sinónimo de una literatura de masas que se diferencia en términos valorativos de la literatura canónica, pero con la cual mantiene relaciones de vitalización mutua. Considerando los aportes de Bajtín, Solotorevsky explica esa vinculación desde el entendido de que las fronteras entre los géneros nunca son estáticas y establecidas de una vez y para siempre. Por el contrario, dado que toda especificidad es histórica, los límites genéricos siempre están sujetos a imperativos epocales. Cfr. Myrna Solotorevsky, *Literatura/paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa, Gaithersburg (MA), Hyspamérica*, 1988, pp. 11-23.

particularmente frente a los discursos sociales que configuran identidades sexo-genéricas normativas.²¹¹

2. Escritura periodística y códigos sexogenéricos.

Alfonsina Storni mantiene una relación estrecha con el género periodístico a lo largo de toda su carrera de escritora. Marta Baralis y posteriormente Gwen Kirkpatrick han demostrado cómo, ya desde mediados de la década de 1910, el nombre de Storni aparece mencionado en numerosas publicaciones literarias y culturales como parte del equipo de colaboradores/as.²¹² *Fray Mocho* (1912), *Atenea* (1919), *Hebe* (1918-1920), *Tribuna Libre* (1918-1920?), *Revista Nacional* (1918-1920), *La Revista del Mundo* (1919), *Atlántida* (1920), *Caras y Caretas* (1920), *La Nota* (1916-1920), *La Nación* (1920-1938), *Babel* (1921-1929), *Poesía* (1933), *Nervio* (1931-1934), son algunas de las publicaciones donde la autora da a conocer sus textos, abordando

²¹¹ La noción de discurso social con la que aquí trabajo está en relación con los planteos de Marc Antenor, para quien el discurso social puede definirse como la totalidad de la producción semiótica de una sociedad, la que abarca no sólo los discursos que emanan de los diferentes campos de la praxis social sino también esa resultante sintética que define las maneras de conocer y de significar lo conocido en cada sociedad; es decir, lo “decible” y lo “no decible”. Cfr. Marc Angenot, “La historia de un corte sincrónico: literatura y discurso social”, en *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Editorial Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1998, pp. 69 y ss.

²¹² Cfr. Marta Baralis, “Contribución a la bibliografía de Alfonsina Storni”. *Bibliografía argentina de artes y letras*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1964. Y Gwen Kirkpatrick, "Alfonsina Storni as 'Tao Lao'. Journalism's Roving Eye and Poetry's Confessional 'I' ", en Doris Meyer (editora), *Reinterpreting the Spanish*

diversos géneros, desde la poesía a las narraciones, pasando por los epigramas, los comentarios literarios, ensayos, entrevistas, textos autobiográficos, etc. Pero, si bien Storni colabora ocasionalmente en todas estas publicaciones, con la revista *La Nota* y el diario *La Nación* establece un vínculo más estable, y en ellas es donde aparece la mayor parte de su prosa periodística, una producción que alcanza a casi cien artículos entre los años 1919 y 1921.

Tania Diz, retomando una serie de estudios de Néstor Auza y Francine Masiello, vincula la producción de Storni con una tradición de periodismo de mujeres en la Argentina, de perfil predominantemente literario, cuyo origen se remonta al menos a 1830, donde se abordan temas culturales y sociales, con particular énfasis en la problemática de las mujeres.²¹³ Alfonsina Storni, casi un siglo después, no se circunscribe al espacio de las publicaciones femeninas, sino que se orienta preferentemente hacia el periodismo comercial, buscando en este espacio no sólo la difusión y el reconocimiento de su obra sino también los medios para asegurar la propia subsistencia. Sin embargo, me parece pertinente la conexión genealógica que Diz

American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries, University of Texas Press, Austin, 1995, p. 141.

²¹³ Tania Diz, "Ubicación diacrónica y sincrónica de la prosa periodística de Alfonsina Storni", mimeo. Por otra parte, para un análisis del desarrollo del periodismo de mujeres en América Latina desde el siglo XIX a comienzos del siglo XX, cfr. Carola Agliati V. y Claudia Montero M., *Albores de modernidad. Constitución de sujetos femeninos en la prensa chilena de mujeres, 1900-1925*, tesis para

establece entre Storni y las escritoras del siglo XIX que abordaron la prosa periodística, como Rosa Guerra, Juana Manso o Juana Manuela Gorriti, en función de los comunes intereses que todas ellas evidencian acerca de la situación sexogenérica femenina y en la indagación crítica de costumbres y mentalidades colectivas.

Operando bajo una inspiración semejante, Doris Meyer incluye varios textos de Storni en su antología de mujeres ensayistas latinoamericanas²¹⁴. Y Mary Louise Pratt, por su parte, también los menciona dentro del *corpus* ensayístico (*gender essay*²¹⁵) compuesto

optar al grado de Licenciatura en Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2001. Trabajo que fue realizado bajo mi dirección.

²¹⁴ Doris Meyer (editora), *Re-Reading the Spanish American Essay. Translations of 19th and 20th Century Women's Essays*, University of Texas Press, Austin, 1995. La extrañeza que me produjo descubrir la prosa periodística de Storni a través de esta traducción al inglés, dado que en español nunca habían sido compiladas ni reeditadas, fue el motivo que me impulsó, junto con Mariela Méndez y Graciela Queirolo, a preparar la primera antología que apareció en español sobre estos textos, la que fue publicada por Alfaguara (Buenos Aires) en 1998. Por su parte, en 2002, Delfina Muschietti, en el volumen II de las *Obras* de Storni publicadas por Losada (Buenos Aires), dio a conocer la colección completa (que tampoco lo es del todo) de la prosa periodística y ensayística de Storni. Fuera de ciertas ausencias que podrían haberse evitado (v.g.: las crónicas “Las manicuras”, “Las profesoras”, de *La Nación*; el texto “Autodemolición”, publicado en *Repertorio Americano*, entre otros), mi discrepancia con la edición de Muschietti tiene que ver con el criterio implícito en la organización del *corpus*, el que resulta arbitrario y carente de base teórico-crítica. Así, los textos se dividen en “Narraciones” (donde se agrupan relatos breves y crónicas con rasgos narrativos más marcados), “Intervenciones” (un título bajo el cual integra la mayor parte de las crónicas periodísticas), “Ensayo-crítica” (donde se incluyen otras crónicas y comentarios literarios, junto con textos más cercanos al modelo canónico del ensayo literario) y finalmente “Opinión” (una subsección donde se mezclan reportajes, comentarios literarios y políticos, entrevistas, etc.).

²¹⁵ Se hace difícil traducir la categoría *gender*, dado que en castellano no disponemos de una palabra que sea homologable al término inglés, cuyo significado convoca inmediatamente lo genérico-sexual. En nuestra lengua, la noción de género siempre alude a múltiples significados: género como clase o tipo, género gramatical, género discursivo, género sexual, género textil, etc. En este sentido, traducir *gender-essay* como “ensayo de género”, más que clarificar, reitera y amplía la ambigüedad presente en el término. Por otra parte, tampoco me parece ajustado traducir esa expresión como “ensayo de género-sexual”, pues ello opera una identificación inmediata entre género y mujer. Una conceptualización que es teóricamente injustificable, pues el género-sexual, en tanto construcción cultural formulada a partir de la diferencia sexual biológica, abarca a todos los seres humanos en tanto

por escritoras latinoamericanas desde inicios de la era republicana, cuyo eje pasa por la pregunta acerca de la invisibilización/subordinación de las mujeres en la sociedad moderna de América Latina.²¹⁶ Una marginación que las ensayistas intentan desafiar mediante la escritura, quebrando el *monólogo masculino* sobre la cultura²¹⁷, es decir, cuestionando la pretensión masculina al monopolio de las interpretaciones histórico-culturales. El ensayismo de mujeres, para Pratt, evidencia a lo menos dos tipos de plasmaciones textuales: por un lado, los “catálogos históricos”, que permiten a las escritoras establecer vínculos genealógicos con mujeres destacadas, en su afán por legitimar sus propias capacidades con fundamentos objetivistas, según el modelo del positivismo dominante. Por otro lado, Pratt descubre una segunda práctica discursiva, conformada por ciertos comentarios analíticos sobre la condición sociocultural de las mujeres; textos que permiten a ciertas escritoras, desde Gertrudis Gómez de Avellaneda a Victoria Ocampo, pasando por Alfonsina Storni, entre otras, enunciar un

sujetos sexo-generizados. Ante estas encrucijadas terminológicas, he optado por traducir provisoriamente *gender-essay* como “ensayismo de mujeres”.

²¹⁶ Mary Louise Pratt, “ ‘Don’t Interrupt me!’ The Gender Essay as Countercannon and Conversation”, en Meyer, *Reinterpreting the Spanish American Essay...*, University of Texas Press, Austin, p. 15.

²¹⁷ Pratt toma esta expresión de Victoria Ocampo. Al respecto, cfr. Ocampo, “La mujer y...”.

discurso de mayor autonomía frente a los paradigmas androcéntricos dominantes.²¹⁸

A mi entender, y coincidiendo en esto con la propuesta de Pratt, los textos de Storni deben ser incluidos en el *corpus* heterogéneo del ensayismo de mujeres latinoamericanas, en tanto su prosa manifiesta el mismo tipo de preocupaciones que están presentes en el resto de las escritoras, como Pratt observa lúcidamente. Me parece necesario, sin embargo, ahondar en la especificidad de las formas genérico-discursivas que asumen los textos de Storni, los que abarcan distintas modalidades de formalización: desde una amplia gama de producción periodística, hasta la forma ensayística en su sentido más clásico. Como sugiere Bajtín, considerar las distintas opciones genéricas adoptadas por un/a autor/a es relevante al menos en tres sentidos: por un lado, porque ellas incluyen la voluntad o intencionalidad del hablante; por otro, debido a que se relacionan con el tema tratado; y, finalmente, porque involucran la consideración del discurso del Otro, en razón de que las opciones genéricas guardan una relación estrecha con los contextos socioculturales.²¹⁹

²¹⁸ Pratt, “ ‘Don’t Interrupt me!’ ...”, pp. 17-20.

²¹⁹ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1990, p. 271. Altamirano y Sarlo, por su parte, agregan que los tipos genéricos prolongan su vigencia en distintos períodos históricos: suelen ser retomados en otros momentos, sus procedimientos muchas veces son modificados y, asimismo, las distintas clases sociales se los disputan

Muchos de los artículos periodísticos que Storni publica entre 1919 y 1921 presentan una forma breve, a la manera de viñetas y/o pequeñas narraciones que visibilizan escenas y sujetos urbanos, especialmente femeninos, jugando ambigualmente con el límite entre lo ficcional y lo referencial. Desde esta perspectiva, tanto por el tema que domina en ellos como por su formato acorde al medio periodístico, me parece pertinente caracterizar estos textos como crónicas, remitiendo a ese género que se consolida a finales del siglo XIX, en el marco de la profesionalización de la actividad letrada, desde la pluma de José Martí, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera, entre otros autores.²²⁰ Susana Rotker, quien ha analizado este proceso, sostiene que la definición genérica de la crónica es compleja pues este género se constituye como un lugar de encuentro entre dos tipos de discurso, el periodístico y el literario, los que son portadores de significaciones diversas.²²¹ Las crónicas evidencian una tensión intrínseca, tanto centrífuga como centrípeta, derivada del hecho de que los signos lingüísticos, por un lado, están al servicio de la circulación del sentido, de la transmisión de información. Pero, al

entre sí. Si bien concuerdo con esta caracterización, estimo que hay que determinar la forma en que la dimensión genérico-sexual, en cada contexto históricocultural, influye en el modelado genéricodiscursivo, determinando *cómo y acerca de qué* pueden expresarse varones y mujeres a través de la escritura. Cfr. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1990, pp. 53-55.

²²⁰ Las transformaciones en el campo intelectual latinoamericano de comienzos del siglo XIX y principios del XX ya fueron analizadas de manera más amplia en la Primera Parte de esta tesis.

mismo tiempo, esos mismos signos pierden la transparencia y literalidad habitual del lenguaje periodístico, para ganar espesor e independencia, al estar informados por una voluntad de escritura. Una condición que, según Rotker, fue percibida por el público lector de la época, que solía diferenciar entre la escritura de crónicas, donde se hacía presente una dimensión estética, y el periodismo puro o de mera información.²²²

Como decíamos antes, las crónicas de Storni evidencian un formato que se acomoda con las exigencias propias del medio periodístico: son breves, ágiles, informativas y se publican regularmente. En ellas se recurre a un lenguaje coloquial, si bien, como observaba Pratt en los textos de varias escritoras de la época, suele apelarse a la inclusión de discursos científicos, jurídicos o filosóficos, en el intento por justificar ciertas afirmaciones críticas sobre la problemática sexogenérica que aún no estaban legitimadas socialmente. Por otra parte, las crónicas también ponen en juego

²²¹ Susana Rotker, *La invención de la crónica*, Letra Buena, Buenos Aires, 1992, pp. 110-114.

²²² Carlos Ossandón, por su parte, también brinda una caracterización de las crónicas modernistas, sosteniendo que con resultados y combinaciones diversas, y no sin fricciones entre los distintos criterios de autorización discursiva, estos textos buscaron asociar la brevedad con la estilización, la transmisión de información con la subjetividad, la transitoriedad con la belleza, la referencialidad con la interdependencia de los signos, la información con la expresividad, la escritura con la fragmentación. De este modo, concluye el autor, sin los disciplinamientos de la prosa de ideas de tipo iluminista del siglo XIX, y con sus propias inestabilidades, estos textos fueron el espacio por donde se coló el espíritu de los tiempos modernos, y también el espacio por donde los escritores finiseculares pudieron resituar sus vínculos con la esfera pública. Cfr. Carlos Ossandón B. y Eduardo A. Santa Cruz, *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2001, p. 145.

recursos propios del discurso literario, como la ficcionalización y la configuración de distintos sujetos, construyendo voces que instalan opiniones y miradas propias frente a lo narrado.²²³ Esto mismo es lo que detecta Gwen Kirkpatrick en su trabajo sobre las crónicas que Storni publica en el diario *La Nación* bajo el seudónimo de Tao Lao, en las que mezclado con el ojo vagabundo del paseante que recorre la ciudad²²⁴, ve traslucirse el “inconfundible yo poético” de Alfonsina.²²⁵

Si la tensión entre discurso informativo y vocación de estilo es un rasgo común a todas las crónicas, ya sean las escritas por varones como por mujeres, los textos stornianos evidencian en el discurso ciertas marcas sexogenéricas específicas. Entre ellas, hay que destacar la relación preferencial que allí establece con los géneros considerados *menores* dentro del canon literario, como las cartas, los relatos autobiográficos, los testimonios, los manifiestos y polémicas, etc.. Un recurso que la hablante incorpora dentro de sus estrategias

²²³ En el mismo sentido, según Tania Diz estos textos muestran una dimensión autorreferencial, en la que también emergen reflexiones sobre el proceso de escritura. Cfr. Tania Diz, “Sobre cuerpos, ironías y otros decires: ‘Feminidades’ de Alfonsina Storni”, en Lucía Stecher y Natalia Cisterna (editoras), *América Latina y el mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004, p. 85.

²²⁴ Este narrador se identifica como masculino y, por eso, utilizaré este género para nombrarlo. No obstante, hay que considerar que a veces las marcas genéricosexuales pueden variar, introduciéndose el femenino en su enunciación. Quizás sería más exacto utilizar la doble asignación masculino/femenino (el/la) para referirme de Tao Lao pero he decidido no asumir esta opción debido a las interrupciones que provoca en la lectura. Ello no implica, sin embargo, desconocer o pasar por alto las ambivalencias de género que se evidencian en la identidad de este narrador que, por otra parte, opera de forma muy clara como *alter ego* de la autora.

²²⁵ Kirkpatrick, “Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’...”, p. 145.

enunciativas, y que es frecuente encontrar en la escritura de mujeres, dado que estos géneros, por su tendencia a situarse en los límites de lo ficcional y lo referencial, lo canónico y lo no canónico, lo público y lo privado, suelen ser una herramienta útil para las escritoras en sus desplazamientos por los dominios masculinos del espacio intelectual²²⁶.

Otros rasgos o marcas sexogénicas, sin embargo, están claramente condicionados por el espacio que las crónicas de Storni tenían [pre]destinado en las publicaciones, que era el de ciertas secciones dedicadas a temas de la mujer, como ocurría con “Feminidades” y “Vida Femenina” en la revista *La Nota*. O el de las “páginas femeninas”, como sucedía con los “Bocetos femeninos” de *La Nación*, que los grandes diarios incorporaban como parte de su política de ampliación y diversificación del público lector.²²⁷ En *La Nota*, donde era redactora de la sección, Storni parece haber tenido mayor autonomía y, por otra parte, el carácter plural y progresista del

²²⁶ Darcie Doll y Alicia Salomone, “Palabras escamoteadas: mujeres y discurso intelectual”, en *Actas VI Seminario Interdisciplinario de Estudios de Género en las universidades chilenas. Homenaje a Ivette Malverde*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile – Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL), 2000, p. 255.

²²⁷ Eduardo Santa Cruz señala la relación que el medio periodístico tiene con la cultura cotidiana de masas, es decir, con las formas de sociabilidad y con las interacciones simbólicas en el plano de los usos y costumbres, contribuyendo de este modo a generar ciertas “maneras de vivir”. A través de sus estrategias difusoras, las publicaciones masivas se instalan en el espacio sociocultural y en el mercado, buscando configurar un perfil propio y segmentando sus públicos. De este modo, establecen una relación con la realidad social, política, cultural y económica de un período o época determinada, que puede ser más o menos fluida o conflictiva. Cfr. Santa Cruz, Eduardo, “Conformación de espacios

medio probablemente le brindó un espacio más permeable a la instalación de un discurso polémico y crítico. En cambio, en *La Nación*, un diario de perfil conservador, la columna de Storni debía someterse a restricciones mayores, derivadas de su ubicación relativa dentro de una página del periódico en la que debía compartir espacio con otro tipo de textos. De hecho, los artículos de Storni aparecían junto a los comentarios de alta sociedad, las novedades de la moda parisiense o la receta culinaria de la semana, cuyos discursos parecían ejemplificar justamente esas visiones tradicionales que la escritora intentaba contradecir. La convivencia entre estas voces discordantes da cuenta, por una parte, de la heterogeneidad de opiniones acerca de lo femenino que circulan en ese contexto moderno emergente. Al mismo tiempo esas visiones contrapuestas nos permiten descubrir la manifestación de una cierta ironía situacional, por ende involuntaria, en la medida en que la ironía con que la hablante de las crónicas de Storni cuestiona ciertos códigos normativos sobre lo femenino, cuenta con un referente inmediato en esos otros textos publicados junto al propio dentro de la página del diario.

públicos, masificación y surgimiento de la prensa moderna”, en Ossandón y Santa Cruz, *Entre las alas y el plomo...*, p. 46.

Pero, ya sea en *La Nación* como en *La Nota*, y aún considerando los matices que acabo de mencionar, los textos de Storni debían acatar ciertas regulaciones respecto de lo que se consideraban intereses propios de *la mujer*, convirtiendo a sus columnas o secciones en un espacio espacio de enunciación restrictivo e ideologizado.²²⁸ Ello se evidenciaba no sólo a nivel formal, el que debía ajustarse a un estilo informativo y superficial que apuntaba al entretenimiento más que a la reflexión, sino también en el plano semántico, en el que se cautelaba que el contenido de los artículos no excediera los límites de lo que el discurso social interpretaba como espacios legítimos del género femenino. Sin duda, Storni era consciente de las limitaciones que le imponía el lugar asignado a su palabra pero a la vez, como sugiere Gwen Kirkpatrick, ella poseía la ductilidad necesaria para modular su voz con tonos diferenciados, dependiendo del público lector y de los editores, y por eso mismo recurría a distintas posibilidades enunciativas, desde la conversación

²²⁸ Adopto aquí la noción de “lugares de enunciación” elaborada por Michel Foucault pues resulta especialmente pertinente para caracterizar un espacio discursivo tan regulado como la prensa comercial. Para Foucault, el lugar de enunciación remite a un determinado “origen” que trasciende al sujeto-autor concreto, apuntando a las instituciones que producen y difunden el discurso y que actúan como “dispositivos”. Los lugares de enunciación, por lo tanto, enmarcan el ejercicio de la función enunciativa, estableciendo los roles de los enunciadores y destinatarios, los contenidos que pueden referirse y las condiciones legítimas para la emisión de los enunciados. Cfr. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, 15 edición, México, 1991, pp. 53-60.

intimista hasta llegar, cuando podía, a la denuncia explícita de las enfermedades sociales.²²⁹

Considerando los condicionamientos inscritos en el contexto discursivo, vale la pena observar las estrategias que despliega la hablante de las crónicas, procurando situarse de manera autónoma frente a las regulaciones del dispositivo de prensa. Estrategias que suelen echar mano de las más variadas formas de la ironía, desde el humor y la sátira explícitas, a la antífrasis o la configuración irónica sutil, que apenas se percibe. Herramientas que se revelan cruciales en su intento por conformar un lugar de enunciación menos condicionado. “Feminidades”, el primer texto que Storni publica con su firma para *La Nota*²³⁰, explicita claramente esos movimientos a través de la recreación de un diálogo ficcionalizado con el director de la revista (un personaje cuyo nombre: Emir, subraya de antemano la autoridad le confiere la función que desempeña²³¹), quien trata de

²²⁹ Kirkpatrick, “Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’...”, p. 141.

²³⁰ Tanto Gwen Kirkpatrick como Tania Diz sugieren que Alfonsina Storni probablemente fue la autora de los textos que aparecen en *La Nota* entre 1916 y 1919 con el seudónimo de “La niña boba”. Aunque esa alternativa me parece verosímil, no encuentro (todavía) el sustento suficiente como para afirmar esta posibilidad de manera categórica. Cfr. Tania Diz, “La representación de la feminidad en algunas revistas de divulgación masiva o literarias”, mimeo.

²³¹ Etimológicamente, la palabra emir proviene del árabe “amir”, que significa “jefe, comandante, el que manda” y, por derivación, denomina a quien dirige un emirato, un territorio islámico independiente en términos políticos aunque no religiosos. Cfr. Corominas, *Breve diccionario...* p. 228. Ahora bien, en términos referenciales, Emir Emin Arslán era el nombre de una persona de alto rango, originario de El Líbano, que se desempeñó como cónsul en Argentina, donde además escribió libros en árabe y español. El 14 de agosto de 1915 fundó en Buenos Aires la revista *La Nota* como parte de una campaña en apoyo al bando aliado en la Primera Guerra Mundial. Entre los colaboradores permanentes de la revista se contaban Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Joaquín V. González, José Ingenieros, Manuel Ugarte, y en minoría, aunque no ausentes, figuraban algunas escritoras y críticas

convencerla de que acepte un puesto como redactora de una sección dedicada a la mujer:

"Entonces el Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en *La Nota* la sección 'Feminidades'? He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas). También de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar. Emir - protesta - la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas. Es el Emir entonces quien entra en fastidio; me habla, me dice no sé cuántas cosas... Creo que mezclados a sus explicaciones vienen unos discretos elogios. Me he convencido de que el Emir, para su sección 'Feminidades', quiere un genio. Pienso que ese genio soy yo misma; me miro en mi espejo de mano para comprobar si yo soy yo. Noto que, en efecto, estoy sin modificación. Bien, pues: me resuelvo por la sección 'Feminidades'. No quiero echar culpas a nadie. Los orientales son fatalistas. Martín Fierro también lo era... luego el sexo femenino es resignado por hábito." (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 801-802)

Con un humor que roza la sátira, dada su intención reformadora²³², pero que tampoco esconde la amargura, la hablante

como Carolina Adelia Alió, Laura Piccinini, Lola Pita y Alfonsina Storni. El tono general de la publicación era aperturista, modernizante y allí se daba amplio espacio a la difusión de novedades culturales del país y el extranjero, particularmente europeas. Su publicación se extendió hasta de octubre de 1920, pero Storni publicó sólo hasta marzo de ese año. Cfr.: Lafleur, Provenzano y Alonso, *Las revistas literarias...*, p. 66-67.

²³² Para Pere Ballart, en el caso de la sátira, el espíritu relativizador de la ironía se ve desplazado por una voluntad de tomar de ellas sus técnicas formales, sus soportes retóricos, pero con el objeto de ponerlos al servicio de programa moral inequívoco con obvia intención reformadora. Retomando a Northrop Frye y a Claudette Kemper, el autor define la sátira como esa "ironía militante" que busca poner al descubierto defectos sociales precisos y reales, evidenciando claramente la visión de mundo o la propuesta del satírico. Característica que a su vez diferencia a la sátira de esa ironía filosófica que se proyecta más allá de un determinado

expone ese lugar “femenino” que el editor pretende asignarle, haciendo manifiesto el rechazo que le produce la connotación subalterna que supone ese espacio. Una imagen que, por otra parte, contrasta con la propia autoconciencia de una sujeto que ha iniciado su artículo presentándose como una mujer letrada y, además, poeta:

“El día es gris... una lluvia persistente golpea los cristales, además he venido leyendo en el camino cosas de la vida de Verlaine... A la pregunta ¿es usted pobre? Que me han dirigido, siento deseos de contestar: Emir, hago versos... En un instante he comprendido que debo vivir en mi siglo; mato, pues, el romanticismo que me han contagiado el día lluvioso y Verlaine y escogiendo mi más despreocupada sonrisa (tengo muchas), contesto: Regular Emir... voy viviendo”. (Storni, *Obras. Prosa*, p. 801)

No obstante, enfrentada de manera drástica, a partir de una pregunta de su editor, a la realidad de su pobreza y su subordinación sexogenérica, la hablante comprende que no puede negarse a aceptar las condiciones que se le imponen en el marco de este doble sistema de desigualdades y finalmente termina por negociar con ellas (“En un instante he comprendido que debo vivir en mi siglo”).

El esquema formal de esta primera parte del artículo²³³, que pone en abismo la escena en la que la hablante es protagonista, sin

horizonte sociocultural, llevando al sujeto a interrogarse sobre los fundamentos de la realidad misma. Cfr.: Ballart, *Eironeia*, pp. 418-422.

²³³ Este primer artículo en verdad es un tríptico donde la hablante aborda distintas problemáticas socioculturales en relación con las mujeres: en la primera sección, se plantea el conflicto al que me refiero en el cuerpo del texto; en la segunda, se comenta la postulación de la doctora Lanteri como candidata a

embargo, logra filtrar su percepción crítica sobre las jerarquías sociales y las restricciones que pesan sobre la mujer que escribe. Situada en un escenario donde las imágenes se cruzan y se desdoblán, donde se desvanecen las fronteras entre lo público y lo privado, y donde el Yo aparece fragmentado en representaciones contrapuestas (“un genio” / “estoy sin modificación”) o difuminado tras las máscaras (“escogiendo mi más despreocupada sonrisa - tengo muchas-”), la hablante puede ironizar sobre los discursos oficiales y las condiciones que limitan la producción de su discurso. Así, en un gesto eminentemente moderno, la hablante enuncia desde un espacio al que cuestiona en el mismo acto de expresarse, convirtiendo a su palabra en confrontacional y polémica. Pero, al mismo tiempo, el principio de realidad se impone, devolviéndole la conciencia sobre su posición sociocultural subordinada y por tanto sobre las condiciones de precariedad bajo las cuales deberá instalar su discurso:

"Bien, pues, me resuelvo por la sección 'Feminidades'. No quiero echar culpas a nadie. Los orientales son fatalistas; Martín Fierro también lo era... luego el sexo femenino es resignado por hábito". (Storni, *Obras. Prosa*, p. 802)

La problemática planteada en este primer artículo de Storni para *La Nota*, de manera casi inevitable, conduce a la pregunta acerca de la autoría, o función autorial

diputada por el Partido Feminista Nacional; finalmente, en la tercera, se relata una huelga de las empleadas de la empresa telefónica.

en los términos de Michel Foucault²³⁴, y sobre las condiciones de posibilidad para la instalación pública de un discurso feminista en el contexto sociocultural latinoamericanos de las primeras décadas del siglo. Estas tensiones se hacen evidentes en la prosa de Storni, particularmente si observamos los modos en que ella asume o disimula la autoría de los textos que publica, autorrepresentándose como sujeto/autora, o bien ocultándose tras una serie máscaras o heterónimos que velan y travisten su real identidad.

En la revista *La Nota*, la mayoría de los textos aparecen avalados por la firma de la sujeto-autora: Alfonsina Storni, quien, aprovechando la tribuna plural que le ofrece esa revista, muchas veces visibiliza una voz rebelde frente al ordenamiento social y sexogénico, desarrollando argumentos en favor de los derechos civiles y políticos de las mujeres, de las ventajas del divorcio, del feminismo, y denunciando cómo ciertos hábitos sociales y modas, desde el uso del corsé y los bailes barriales hasta los ritos funerarios, contribuyen a reproducir patrones culturales tradicionales. Hay ocasiones, sin embargo, en las que la hablante se desdobra y, junto a la firma autorizada, se suscriben otros nombres: Mercedes, una mujer engañada por su marido; Alicia, una novia que, a pesar de que intuye que el matrimonio significará el sacrificio de su individualidad, se resigna a aceptar el papel que socialmente tiene

²³⁴ Respecto de la función-autor, Michel Foucault sostiene que el *nombre de autor* no es exactamente como los otros. Tampoco es un simple elemento del discurso (que puede ser sujeto o complemento) sino que ejerce un cierto papel respecto de los discursos: agrupa ciertos textos, delimita, excluye unos, opone otros, estableciendo una cierta relación de los textos entre ellos. También indica que el discurso de un texto no es un enunciado cotidiano, indiferente, inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser tomada de un cierto modo y que debe recibir, en el marco de una cultura, un estatuto más o menos determinado. Cfr. Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 337-338.

destinado; una joven sin nombre (genérica, en el sentido que el diccionario asigna a la palabra generalidad: perteneciente a un tipo o clase de personas, sin distinción particular), cuyo diario de vida da cuenta de un único deseo: el logro de un marido. Una serie de figuras que salen de los textos para dar vida a otras identidades femeninas que, distantes de la rebeldía que expresa la voz crítica, escenifican a esas sujetos que inocentemente se encuadran en el estatuto patriarcal, a esas otras que lo hacen de forma calculada para aprovechar sus beneficios secundarios, o bien a aquéllas que calladamente padecen sus consecuencias dolorosas sin atreverse a cuestionarlo.

A diferencia de lo que acontece con los textos de *La Nota*, en la columna de *La Nación* la sujeto-autora rara vez suscribe con su firma los artículos, apelando sistemáticamente al uso de una máscara: Tao Lao, una denominación que corresponde a un enigmático personaje oriental acerca del cual se entregan pocas referencias, dejando en suspenso una definición clara acerca de su identidad. Aún así, en uno de los textos (“Las casaderas”) se precisa que se trata de un varón anciano, que ha enviudado tres veces, y cuyo dilatado contacto con el género femenino lo había dotado con la autoridad necesaria para hablar de la compleja subjetividad de las mujeres.²³⁵ Tao Lao funciona de múltiples maneras en los textos de Storni,

²³⁵ “... según lo ha colegido una de mis asiduas lectoras, peino canas (no muchas, ¿eh?) y cargo viudez por vez tercera, experiencia ésta que me permite conocer a fondo los divinos ‘travers’ femeninos. A

constituyéndose en un *alter ego* de la autora que puede aparecer bajo distintas modalidades en el enunciado. La mayoría de las veces, toma la forma de un narrador en primera persona, que explícitamente da su visión sobre los hechos que relata, adoptando por lo general una perspectiva irónica o incluso satírica, como sucede en “La costurerita a domicilio”. En otras ocasiones, cuenta historias en las cuales la misma autora parece involucrada, como en esa tertulia de mujeres artistas y escritoras que se recrea dramatizadamente en “Tijereteo”²³⁶. Este narrador también puede hacer relatos de situaciones desde un enfoque analítico, indagando en las causas y proponiendo hipótesis interpretativas de los hechos, como sucede en la crónica “¿Por qué las maestras se casan poco?”²³⁷. Incluso, puede salir del centro de la escena para que otro sujeto narre su propia historia, como sucede con Julieta, una joven de principios que le cuenta a una amiga la decisión de romper su compromiso luego de descubrir que su novio no estaba a su altura moral (“Una carta”²³⁸).

Gwen Kirkpatrick conjetura que Storni probablemente eligió un seudónimo como el de Tao Lao, de ritmos extraños y reminiscencias extranjeras, para dar sustento al humor y excentricidad de su

pesar de los cuales, ¡oh enigma masculino!, estoy buscando esposa por cuarta vez”. Cfr. Storni, *Obras. Prosa*, p. 942.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 992-996.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 977-979.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 999-1002.

escritura²³⁹. Por mi parte, considero que la inclusión de este personaje no sólo obedece a motivaciones lúdicas o estéticas sino que en ese gesto hay presente una cierta política de la escritura, que se vincula con la necesidad de hablar desde una distancia estratégica, es decir, ocultando el propio rostro. El seudónimo que elige Storni, sin embargo, presenta una serie de particularidades que es preciso tener en cuenta: por un lado, significa asumir la identidad de un enunciante masculino; por otra parte, es un nombre extranjero que alude a un sabio chino milenario: Lao Tse, el sujeto productor del Tao Te King, un texto que reúne un cuerpo doctrinario a través del cual se buscaba renovar la cultura de una civilización en decadencia; una perspectiva que tiende un puente con el enfoque crítico de la escritura de Storni frente a su contexto.²⁴⁰

A mi entender, como ocurre con numerosas escritoras, el travestismo sexo-genérico hay que observarlo como una estrategia destinada a burlar las restricciones que enfrentaba la emisora femenina, especialmente evidentes en una sujeto/paseante que a comienzos del siglo XX se aventuraba en la exploración del espacio

²³⁹ Kirkpatrick, “Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’...”, p. 145 (nota al pie número 14).

²⁴⁰ Como sostiene Gastón Soublatte, quien tradujo y prologó recientemente el Tao Te King, el texto fue escrito en una época crucial de la historia china: en los siglos de decadencia del Imperio Antiguo, durante la dominación de la dinastía Tchu (1122-255 a.C). En este marco, el Tao aparece como un texto que compila lo esencial de la filosofía china antigua, como el epílogo de un imperio en decadencia, pero al mismo tiempo constituye un punto de partida para la proyección de esa sabiduría

público de una urbe en proceso de modernización como era Buenos Aires. Por otra parte, el hecho de que a través de Tao Lao se convoque la imagen de un sujeto que está en los márgenes de la comunidad imaginada de la nación, una condición que la propia Storni experimentó por más de veinte años, permite establecer un nexo simbólico que, de manera indirecta, apunta a esas sujetos paradigmáticamente *otras* en la sociedad argentina. Esas mujeres que, como se dice en uno de los textos de *La Nota*, se encontraban fuera del pacto republicano, en función de las múltiples “incapacidades” (jurídicas, económicas, sociales, políticas y culturales) a que estaban sometidas bajo el imperio de un prejuicio que la hablante juzga “no digno de la América libre”.²⁴¹ En definitiva, podría pensarse entonces que, tanto el travestismo sexo-genérico como el distanciamiento identitario que implica la inclusión de Tao Lao en las crónicas de *La Nación*, operan como estrategias mediante las cuales la autora intenta eludir o compensar esas restricciones relativamente mayores que debe enfrentar en este medio.

hacia la posteridad. Cfr: Lao Tse, *Tao te King. Libro del Tao y de su virtud*, Gastón Soublette (editor), Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1990, pp. 2-4 y ss.

²⁴¹ Storni, Alfonsina, “A propósito de las incapacidades relativas de la mujer”, 10 de octubre de 1919. Este texto fue publicado en *La Nota* en apoyo a la presentación de un proyecto de ley sobre derechos civiles de las mujeres, presentado por el diputado socialista Enrique del Valle Iberlucea en 1919, quien

3. Sociedad de masas / cultura de masas: Buenos Aires, 1920-1940.

Habiendo caracterizado en términos generales la escritura periodística de Alfonsina Storni, y con el objetivo de contextualizar el análisis del diálogo intertextual que su escritura despliega con los códigos de lo masivo, que desarrollaré en la sección siguiente, me parece necesario hacer ahora algunas consideraciones acerca de la emergencia de una sociedad y una cultura de masas en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, ampliando las referencias adelantadas en la primera parte de este estudio.²⁴²

El surgimiento y consolidación de una cultura de masas en América Latina, como ha sugerido Jesús Martín Barbero²⁴³, se relaciona estrechamente con la serie de transformaciones socioestatales que siguen a la crisis del régimen político oligárquico a comienzos del siglo XX; un proceso que en la Argentina se abre tempranamente con la llegada al poder del Partido Radical de Hipólito Yrigoyen en 1916. En este período, que en América Latina se inicia en torno a la década de 1920 y se prolonga al menos hasta inicios de los cincuenta, en los países con mayor desarrollo relativo, tiene lugar la

poco después fue desaforado por adherir a la causa de la Revolución Rusa. Cfr. Storni, *Obras. Prosa*, pp. 882-888.

²⁴² Cfr. el acápite 2: “Modernización social y modernidad cultural: la Argentina, 1900-1940”, en el capítulo único de la primera parte de esta tesis.

consolidación de Estados de representación ampliada. Los que bajo una serie de regímenes políticos de tipo reformista, populista, nacional-popular u otros, aspiraron a nacionalizar a los grupos subordinados, en particular a los sectores populares pero también a las mujeres, sistemáticamente marginados de la esfera pública en el diseño estatal impuesto en el siglo XIX. De este modo, bajo distintas orientaciones político-ideológicas, los sectores subalternos comenzaron a ser progresivamente integrados, no sólo en términos políticos y sociales sino también culturales. Es decir, empezaron a ser incorporados/as en una narrativa nacional a la que no antes no habían tenido acceso en función de su supuesta barbarie o raza, de su arraigo en el nivel de las pasiones y lo corporal: en definitiva, como producto de una variedad de argumentos que apuntaban a negar a los pobres, indígenas, negros y mujeres la condición de sujetos de pleno derecho dentro de la comunidad nacional.

Desde la segunda década del siglo XX empezó a desplegarse en América Latina esta readecuación de las estructuras políticas que, en la Argentina, experimentó vaivenes intensos, pasando por las experiencias reformistas de los gobiernos radicales (1916-1930), la restauración oligárquica que siguió a la crisis del treinta y se prolongó

²⁴³ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, G. Gilli, 2ª edición, 1991.

por más de una década (1930-1943), para concluir en el proyecto nacionalista y populista gestado por Juan Domingo Perón a comienzos de los años cuarenta y que dominaría el escenario estatal por casi nueve años. Ello, hasta que las condiciones internacionales de la segunda posguerra, poco favorables a los arrebatos nacionalistas en esta parte del mundo, junto con la oposición interna a un gobierno crecientemente autoritario, provocaron la crisis del gobierno de Perón, cuya caída definitiva se materializó con el golpe militar del 6 de septiembre de 1955.

Este conjunto de transformaciones políticas, que en el caso de la Argentina derivó en la apertura del sistema político a la participación de las mayorías populares en 1946 y que en 1949 consagró el sufragio femenino, estuvo acompañado por una reorganización de la vida económica que se sustentó en un modelo de “crecimiento hacia adentro”, que se impulsó mediante un desarrollo industrial sustitutivo de importaciones que contó con apoyo estatal en términos arancelarios y crediticios. Las ciudades que lideraron este proceso, por su parte, se convirtieron en un foco de atracción, tanto para los miles de migrantes que provenían del exterior, como para los que llegaban de ciertas zonas pauperizadas del interior o de áreas antes prósperas que habían sido golpeadas por los efectos de la crisis, las que junto con las anteriores se convirtieron en expulsoras de

contingentes rurales que, en oleadas sucesivas, se encaminaron hacia las ciudades con la esperanza de lograr un futuro mejor.

Junto con el desarrollo económico y la industrialización, algunas ciudades latinoamericanas, particularmente capitales como Buenos Aires, México, Río de Janeiro o Santiago de Chile, experimentaron una explosión demográfica que en pocos años hizo perceptible la presencia de una sociedad nueva: una sociedad de masas, que se diferenciaba cuantitativa y cualitativamente de la estructura social anterior: aquella “sociedad normalizada”, como la llama José Luis Romero, que con escasos ajustes, producto de las luchas sociales de inicios del siglo XX, se había reproducido bajo los patrones sociopolíticos establecidos en el siglo XIX. Así, dice Romero:

“Hubo una especie de explosión de gente, en la que no se podía medir exactamente cuánto era el mayor número y cuánta la mayor decisión de muchos para conseguir que se contara con ellos y se los oyera. Una vez más, como en las vísperas de la emancipación, empezó a brotar de entre las grietas de la sociedad constituida mucha gente de impreciso origen que procuraba instalarse en ella; y a medida que lo lograba se transmutaba aquélla en una nueva sociedad, que apareció por primera vez en ciertas ciudades con rasgos inéditos. Eran las ciudades que empezaban a masificarse.”²⁴⁴

Como no podía ser de otra manera, fueron los sectores populares de la sociedad normalizada, junto con ciertos grupos de la pequeña

clase media, que muchas veces sobrevivían en condiciones semejantes a las de las clases populares, los que primero acogieron a los recién llegados y establecieron comunicación con ellos. Como explica Romero, fue la fusión de estos tres grupos, en los diez años que siguieron a la primera posguerra, lo que constituyó la masa de las ciudades latinoamericanas, configurando un conglomerado social heterogéneo que adquiriría una fisonomía crecientemente urbana. En este proceso, las masas urbanas fueron adoptando el perfil de un colectivo congregado y compacto, a la vez que enfrentado a los grupos dominantes de la sociedad anterior, lo que dio origen a una nueva sociedad urbana, escindida, que asumía, en palabra de Romero, el carácter de “una nueva y reverdecida sociedad barroca”.²⁴⁵

Considerando, por un lado, la crisis política derivada del fin de la hegemonía oligárquica y, por otro lado, la presencia muchas veces atemorizante de las nuevas masas urbanas, ciertas élites reformistas o populistas comenzaron a ver en estos grupos una base potencial de legitimidad para un proyecto de refundación estatal de inspiración nacionalista y reformista. Un objetivo que requería, en contrapartida, que el Estado diera respuesta, al menos en alguna medida, a las demandas más urgentes de los sectores populares: esencialmente

²⁴⁴ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 319.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 336.

vivienda, servicios urbanos, salud y educación. Teniendo a la vista estos elementos, Jesús Martín Barbero considera que los proyectos nacional-populares, antes que un mecanismo de mera manipulación de los sectores subalternos (como se pensó desde cierta historiografía conservadora y también desde cierta izquierda), representaron un tipo de organización del poder que posibilitó articular un compromiso entre el Estado y las masas.²⁴⁶ Un compromiso que, sin embargo, como explica José Luis Romero, también buscaba canalizar las tendencias antisistémicas de las masas bajo ciertas pautas que aseguraran la conservación de lo esencial de la estructura capitalista de nuestras sociedades.²⁴⁷ La alianza socio-estatal gestada entre 1920 y 1940, no obstante, al cabo de unos años se reveló ambigua o frágil, dadas las tensiones estructurales implicadas en la implementación de este proyecto, las que tenían que ver, por un lado, con el carácter dependiente y poco desarrollado de nuestro capitalismo; por otro lado, con el vacío de poder inherente a estos Estados refundados (un vacío que procuraron compensar con un autoritarismo paternalista); y finalmente, con la amenaza latente que representaba para el *status quo* la presencia de las masas movilizadas tras una ideología nacionalista de nuevo cuño, que identificaba nación con pueblo.

²⁴⁶ Barbero, *De los medios a las mediaciones...*, p. 171.

²⁴⁷ Romero, *Latinoamérica: las ciudades y...*, p. 381.

Para llevar adelante su proyecto, el populismo puso en marcha una doble apelación hacia las masas urbanas, que apuntaba a una interpelación de clase, mediante la cual se incorporaron reivindicaciones sociales en las políticas públicas, pero que también involucraba una interpelación popular-nacional que enfatizaba la dimensión cultural, apuntando a la transformación del trabajador en ciudadano. Ahora bien, como sugiere Barbero, para que esta última interpelación tuviera éxito era necesario establecer algún tipo de vínculo con las tradiciones culturales populares arraigadas en las masas, y a su vez, reinstalarlas en un nivel masivo que tendía a erosionar sus aspectos disruptivos. Desde este punto de vista, es posible comprender el papel relevante que desempeñaron los medios masivos de comunicación: prensa, cine, radio, discografía, etc., como agentes mediadores en la conformación y difusión de discursos, imaginarios y sensibilidades de carácter nacional. Elementos tecnológicos que hicieron posible articular una memoria narrativa, escénica e iconográfica popular, más oral, visual y dramática que letrada, con un nuevo imaginario de masas afín a la hegemonía que se estaba imponiendo. De este modo, como dice Barbero, fue a través de los proyectos populistas o nacional-populares que las reivindicaciones sociales y políticas de los sectores populares comenzaban a ser oídas por el conjunto social, por su parte, en tanto que el discurso de masas hizo reconocible para las mayorías esa totalidad nacional de la que comenzaban a formar parte.²⁴⁸

²⁴⁸ Barbero, *De los medios a las mediaciones...*, p. 177.

La masificación afectó a todos los niveles sociales, aunque no todos respondieron ante ella del mismo modo: las clases altas, por lo general, se distanciaron de la oferta de bienes materiales y simbólicos masivos, reinstalando ciertos gestos de distinción. Para las clases medias, esa diferenciación era muchos más difícil y, en muchos casos, la resintieron. Para las clases populares, en cambio, la masificación supuso más beneficios que pérdidas, pues pudieron tener acceso a bienes y servicios, entre ellos los culturales, de los que nunca antes habían disfrutado. En este contexto, como explica Barbero, lo masivo no puede ser entendido como una cultura “dirigida a las masas”, sino como un tipo de expresión cultural donde ellas encontraron reinstaladas ciertas formas básicas de su modo de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo.²⁴⁹ De este modo, asumiendo las orientaciones teórico-críticas de Walter Benjamín y José Luis Romero, para Barbero lo importante no es registrar cómo a través de la cultura de masas se manipula ideológicamente a las capas populares, según plantearon autores como Teodor W. Adorno y Max Horkheimer²⁵⁰, sino por el contrario cómo a través de lo masivo

²⁴⁹ Barbero, *De los medios a las mediaciones...*, p. 173.

²⁵⁰ T. W. Adorno y Max Horkheimer sostienen que la industria cultural es un ejercicio de la razón instrumental, en la medida que trata al público como un objeto que se manipula de forma calculada. El arte genuino, en cambio, aspira a la autonomía estética y, por ende, a liberarse de la dominación ejercida por el valor de cambio y la razón instrumental implicada en el mercado. Walter Benjamín, desde una posición diferente, hace una defensa de ciertas posibilidades críticas que estima inherentes al arte de masas que surge en “la época de la reproductibilidad técnica”. Un arte cuyos ejemplos paradigmáticos son el cine y la fotografía, dos modalidades artísticas que, en el sentido más literal, son producto del desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad moderna. Para Benjamín, el arte tradicional se definía por su carácter contemplativo, “de culto”, y por poseer un “aura” que imponía un distanciamiento casi religioso al espectador. Al arte de masas, en cambio, es desacralizador en tanto es reproducible técnicamente y, por otra parte, es potencialmente crítico de los códigos tradicionales pues, mediante sus procedimientos técnicos, propicia un cambio de actitud del espectador frente a la obra, estimulándolo a adoptar un punto de vista más próximo y penetrante, por ende crítico, frente a lo que se representa. A su vez, considera que los nuevos medios influyen en la transformación de la percepción de los sujetos, generando un nuevo *sensorium*, el que es consecuencia pero a la vez causa

logran filtrarse las experiencias y modos de ver e interpretar el mundo que son propios de los sectores populares.

Desde este punto de vista, lo que Barbero observa en la cultura de masas es el proceso de hibridación y de reelaboración de ciertos contenidos y formas culturales, que dan cuenta del pasaje (que es consecuencia de la migración campo-ciudad) desde una cultura rural campesina a otra de carácter popular urbano. Y, a su vez, el tránsito desde esta cultura popular urbana a una cultura de masas, en tanto expresión de una sociedad capitalista más desarrollada e integradora en la que adquiere relevancia la acción de los medios masivos de comunicación, es decir, de una industria cultural.²⁵¹ En este marco, para este autor, lo masivo se configura en la mezcla entre lo nacional y lo extranjero, entre el patetismo popular y la preocupación burguesa por el ascenso, contenidos en los que se asocian toda una serie de personajes o tipos paradigmáticos del mundo urbano: desde esos/as sujetos que sin ser ricos/as aparentan serlo, hasta esos otros que, en el extremo opuesto, emergen como los desgarrados personajes del suburbio e incluso del hampa. De este

de nuevas transformaciones en el plano estético y, por ende, en la conciencia social. Para una discusión más amplia sobre el tema, cfr. Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Gedisa, 2002, pp. 74-104 y 108-132. Asimismo, Benjamín, Walter, “La obra en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

²⁵¹ J. M. Barbero sostiene que la implantación de los medios y la constitución de lo masivo en América Latina pasa por dos etapas que difieren en sus características y objetivos, y que *grosso modo* se corresponden en el tiempo con las dos mitades en que se divide el siglo XX. En la primera, que es la que nos interesa en los marcos de esta investigación, los medios juegan un papel relevante como voceros de la interpelación populista que convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación; una interpelación que venía desde el Estado pero que sólo pudo ser eficaz en la medida en que las masas reconocieron en ella algunas de sus demandas y también la presencia de sus modos de expresión. El cine en algunos países (v.g.: México) y la radio en casi todos, ofrecieron a personas llegadas de distintas regiones y/o países, una primera vivencia cotidiana de la nación, transmutando esa idea política abstracta en un sentimiento y una vivencia cotidiana. Cfr.: Barbero, *De los medios a las mediaciones...* pp. 178-179.

*modo, concluye Barbero, la cultura de masas, eminentemente urbana, corrige o compensa el crudo materialismo que se impone en unos tiempos donde sólo parece importar el dinero y el ascenso social, con un desborde de lo sentimental y pasional que arrastra marcas arcaicas de los modos populares de experimentar el mundo.*²⁵²

Volvamos ahora la mirada a la sociedad argentina (y particularmente a la de Buenos Aires) del período de entreguerras, el referente con el cual dialoga la escritura de Alfonsina Storni, observando cómo se configuraron (y transformaron) las identidades culturales y políticas de los sectores populares urbanos en el marco de la masificación. Al respecto, Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero sostienen que hasta 1910, si bien las clases populares tenían en común una serie de experiencias derivadas de su localización en ciertos barrios porteños (La Boca o el centro), de la inestabilidad en el empleo y la precariedad en las condiciones de vida, sin embargo, predominó en ellos una fisonomía heterogénea, que era consecuencia de la diversidad de orígenes étnicos, tradiciones, lenguas, modalidades asociativas y condiciones de trabajo, de las personas que llegaron al país.²⁵³ Sobre esta masa fluida y magmática, sin embargo, comenzó a operar el Estado buscando legitimidad y consenso para el

²⁵² *Ibid.*, p. 173.

²⁵³ Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, "Introducción", en *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995, pp. 9-13 y ss.

orden social, lo que en buena medida se impulsó desde políticas de educación masiva que, si bien no tuvieron efectos inmediatos, influyeron decididamente en la nacionalización de la segunda generación de inmigrantes. Por otra parte, sobre esos sectores populares urbanos también actuaron, y con éxito, los intelectuales contestatarios, de filiación anarquista o socialista, contribuyendo a gestar una identidad centrada en el mundo del trabajo, cuyo perfil fue marcadamente crítico y contestatario.

En el período posterior a la primera posguerra esa identidad inicial fue disolviéndose progresivamente hasta dar paso a otra, cuyo estilo fue más popular que obrero y más conformista y reformista que contestatario. La nueva masa comenzó a aceptar los rasgos básicos del orden social y político, descartó la posibilidad de transformar las bases de la sociedad y, en cambio, apuntó a su mejoramiento en un sentido progresista, recurriendo a la participación democrática y a la colaboración con el Estado desde una demanda de justicia social. Como dicen los autores, estas ideas arraigaron tan profundamente en las masas que su vigencia se prolongó más allá del colapso del golpe militar de 1930, sentando las bases de la recepción exitosa del populismo peronista en 1945. Una serie de razones convergen en este cambio y, entre ellas, sin duda tienen relevancia los planes educacionales, la adquisición de la lengua nacional, la posibilidad

(por relativa que haya sido) del ascenso social y, en definitiva, la apropiación de una noción de pertenencia a una cultura argentina por parte de los hijos e hijas de inmigrantes. Todo ello fue desdibujando los límites entre los estratos populares y medios, y promovió una imagen del país, y en especial de Buenos Aires, como una sociedad abierta y móvil, erosionando la identidad popular contestataria inicial y estimulando la emergencia de otra configuración identitaria que enfatizó la individuación y la búsqueda de metas particulares, junto con la idea de que para lograrlas había que ejercer presión sobre el Estado.

Para Gutiérrez y Romero, la redefinición de las identidades colectivas se produjo, en buena medida, en el espacio de las nuevas sociedades barriales que fueron surgiendo al calor de la expansión urbana y de la ocupación de las zonas periféricas, donde los sectores medios y populares pudieron construir sus viviendas. En estos espacios, donde se mezclaban sujetos con oficios y condiciones laborales diferentes, desde obreros/as a comerciantes y profesionales, fue haciéndose visible una sociedad atravesada por la experiencia de la movilidad social, cuya sociabilidad se organizó en torno a ciertas instancias locales, como el café barrial, los clubes, las sociedades de fomento vecinal, los comités partidarios y las bibliotecas populares. Para los autores, el papel que tuvieron estas últimas fue central pues el acceso a la cultura letrada también contribuyó a dar forma a esa nueva cultura urbana. De modo complementario, las experiencias barriales también fueron modelando en los/las

sujetos nuevos modos leer e interpretar la realidad, que influyeron en el cambio de actitud de las masas frente al Estado y sus políticas integradoras.

En el marco de este reposicionamiento de las mentalidades colectivas, hay que considerar el impacto que produjeron en el imaginario social los mensajes difundidos a través de los nuevos medios de comunicación de masas, como la radio y el cine, y de la producción letrada masiva que se difundió a través de periódicos, folletines, novelas y libros baratos, alcanzado a amplias capas de los estratos medios y populares. Con respecto a la implantación de los medios masivos, hay que destacar la temprana organización comercial lograda por la radio en la Argentina, cuya rápida expansión se trasluce en el aumento del número de receptores, los que pasaron de mil a un millón y medio entre 1922 y 1935.²⁵⁴ Este medio a su vez hizo posible la difusión a gran escala de los partidos de fútbol y de la música popular, en especial el tango, junto con la recitación y el radioteatro.

El radioteatro, un nacido del desarrollo de la radiofonía moderna, me parece especialmente interesante dada su doble vinculación con la esfera de lo popular, la que se da por la vía de la oralidad como a través de la literatura de folletín o novelas por entregas. En cuanto a lo primero, el radioteatro, en la medida que es una “lectura auditiva”, puede relacionarse con una larga tradición de expresiones culturales populares, desde la narración oral y la poesía de los payadores, al folletín gaucho y el circo criollo. Barbero señala especialmente el papel que tuvo el circo, en el que convivían acrobacia y representación dramática, en la génesis de un teatro popular

²⁵⁴ Barbero, *De los medios a las mediaciones...* p. 183.

que recogía la memoria de payadores y una mitología gaucha representada en personajes como Juan Moreira, Hormiga Negra, Santos Vega y Martín Fierro. Para este autor, la mezcla de comicidad circense y drama popular fue lo que sentó las bases del radioteatro, el que tendió a recrear con el público el mismo tipo de relación inmediatez que había sido propia del circo y el primer teatro popular.²⁵⁵ Beatriz Seibel, por su parte, comenta que la aparición del primer radioteatro con continuidad (“La caricia del lobo”) data de 1929, año en que también se transmitió “Una hora de la pampa argentina”, un espectáculo donde se mezclaban representaciones camperas, canciones y diálogos, con escenas cómicas improvisadas.²⁵⁶ En 1932, con “Chispazos de traición”, el género episódico tuvo su primer éxito masivo y, en la década del cuarenta, la producción se diversificó, abarcando subgéneros como el policial y el infantil, hasta llegar a su consagración con las historias de amor que se montaron sobre una matriz melodramática.

En cuanto al cine, a semejanza de lo sucedido con el radioteatro, la producción local adoptó temas, técnicas y actores del teatro y del sainete, de géneros populares como la ópera bufa francesa, del género chico español, de la zarzuela, de la función norteamericana de variedades y también de dramas serios como los creados por Florencio Sánchez.²⁵⁷ La primera película argumental

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 183-184.

²⁵⁶ Beatriz Seibel, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 729-730.

²⁵⁷ John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994, p. 25.

argentina: “El fusilamiento de Dorrego”, del director Max Gallo, se rodó en 1908 y se mostró en la inauguración de la primera sala de cine de Buenos Aires: el Salón Nacional. De allí en más, se filmaron algunos dramas históricos de inspiración melodramática, aunque esto no produjo logros sustantivos en el desarrollo de una industria de películas. De hecho, durante las dos primeras décadas del siglo XX, la producción cinematográfica local cubrió sólo un porcentaje mínimo de los filmes exhibidos. Hasta la primera guerra mundial, las películas llegaron en buena medida desde Francia e Italia pero, después de 1916, se registró una reorientación del mercado hacia la filmografía estadounidense, la que en poco tiempo desplazó casi por completo al cine europeo. Al respecto, John King sostiene que en 1920 el cine de Hollywood ya representaba el 95% de las horas-pantalla en América del Sur y que hacia 1926 la Argentina se situaba como el segundo mercado más importante para los Estados Unidos fuera de Europa. Si hasta los años veinte la producción local sólo pudo mostrar avances modestos, la situación cambió radicalmente con el advenimiento del cine sonoro. Recreando en pequeña escala el sistema de estudios norteamericano, e incorporando muchos de sus avances técnicos, en los años treinta se generaron las condiciones para el desarrollo de una industria de películas que incorporó los géneros popularizados en otros medios. Así, en 1933 se produjeron seis filmes y en 1939 su

número se elevó a cincuenta, afirmando una producción que en los años cuarenta y con apoyo estatal conquistó un sector no despreciable del mercado argentino y latinoamericano con sus comedias, musicales y melodramas.²⁵⁸

Me interesa detenerme, finalmente, en ese segmento de la industria cultural conformado alrededor de la producción escrita, que se expandió y diversificó bajo el impulso de los cambios que experimentaba la sociedad argentina. Luis Alberto Romero registra, ya a comienzos del siglo XX, la aparición de colecciones de libros destinadas a un público de clase media en ascenso, que buscaba adoptar estilos de vida que hasta entonces habían sido patrimonio de las élites. Para ellos, la “Biblioteca de *La Nación*”, en 1901, puso a disposición una serie de libros de calidad y muchas obras francesas de entretenimiento intrascendente. Pero, junto con este público de hábitos más bien tradicionales, Romero descubre otro, que conformaban los militantes políticos y obreros ilustrados, anarquistas o socialistas, ávidos de nuevos conocimientos, que encontraron en la “Biblioteca Blanca” de la editorial valenciana Sampere grandes obras de la literatura universal y del pensamiento social a bajo precio. A este cuadro, hay que agregar todavía un estrato más, el de lectores de clase media y popular que se interesaban por una folletería rústica,

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 61-63.

de aspecto llamativo y fácil lectura, donde se editaban textos con temas gauchescos y de payadores, junto con una diversidad de géneros populares urbanos (el “género chico criollo”²⁵⁹), que incorporaban hablas nuevas como el cocoliche y el lunfardo, surgidas del cruce de lenguas entre los inmigrantes y la población local. Este público también era asiduo a la lectura de las múltiples revistas que comenzaron a aparecer en esos años, orientadas a segmentos cada vez más diferenciados de público: deportivas, femeninas, infantiles, de radio y espectáculos, misceláneas, etc.

Esta ampliación del lectorado puede constatarse asimismo en la aparición de las primeras editoriales auténticamente populares, como Tor o Maucci, que desde 1915 ofrecían libros a muy bajo costo, con tirajes elevados y tapas que atraían la atención, distribuyendo obras que hasta entonces sólo habían circulado en los ambientes ilustrados.²⁶⁰ Pero, sin duda, uno de los hechos editoriales destacados, entre mediados de la década del diez y del veinte, fue el éxito de las novelas de aparición periódica, publicadas en colecciones como “La novela del día” o “La novela semanal”. Se trató de una literatura de escaso o nulo valor literario, aunque fuera producida por escritores profesionales (v.g.: Horacio Quiroga o José Quesada), que estaba destinada a lectores/as con poca formación: era una literatura “de barrio” (por oposición al centro culto), como dice Beatriz Sarlo tomando ese calificativo

²⁵⁹ Cfr. Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo, *Antología del género chico criollo*, Eudeba, Buenos Aires, 1976. De los mismos autores, *Teoría del género chico criollo*, Eudeba, Buenos Aires, 1974.

originado en los cenáculos de vanguardia, que se difundió en ediciones de varios cientos de miles de ejemplares. En términos más generales, sin embargo, esta producción cumplió un papel no desdeñable en la formación de hábitos de lectura en amplios sectores poblacionales, consolidando destrezas y disposiciones adquiridas en la alfabetización. De este modo, como dice Sarlo, esta literatura masiva respondió a las necesidades de un público nuevo al que al mismo tiempo contribuyó a formar.²⁶¹

Estas publicaciones, en general, comprendieron novelas de amor dirigidas a mujeres y jóvenes de sectores medios y populares, un público al que atraían estos textos por el efecto de felicidad conformista que les producía su lectura. La gratificación estaba prefigurada en el programa discursivo de estos textos y descansaba tanto en el contenido estereotipado de las historias como en la eficacia de ciertas estrategias del discurso que garantizan la ausencia de imprevistos, el placer de la repetición y el reconocimiento de ciertas matrices habituales. El discurso de estas narraciones, producido a la medida de sus lectores/as, dice Sarlo, les brindaba la ilusión del contacto con la literatura y, a la vez, la facilidad de acercarse a textos sin complejidad, basados en un elenco reducido de principio estéticos. Estos textos “gustaban porque estaban contruidos para gustar”, afirma Sarlo²⁶², pero también para competir con la oferta creciente de bienes simbólicos disponibles entre los sectores medios y populares. Estos relatos operaban desde un nivel bajo de incertidumbre y acomodaban con los gustos de un público no preparado para el

²⁶⁰ Al respecto, cfr. lo dicho en el segundo acápite del capítulo único de la primera parte de esta tesis.

²⁶¹ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos, Buenos Aires, 1985, pp. 10 y 16.

²⁶² *Ibid.*, p. 16.

experimentalismo. Así, distantes de los modos de representación que contemporáneamente incorporaban las vanguardias, estos textos solían retomar formas estéticas anteriores, como el melodrama, o poner en juego estéticas no vanguardistas que todavía circulaban en el campo intelectual, como la modernista y la tardo-romántica. En este sentido, concluye Sarlo, estas narraciones ponen en evidencia los cruces entre elementos de procedencias y temporalidades disímiles, dando cuenta de las maneras complejas en que se producían las articulaciones culturales de una sociedad que atravesaba por una coyuntura de intensa y rápida modernización.²⁶³

En términos de las matrices literarias y culturales que informan estos textos, una referencia importante la brinda el melodrama, un modo que podríamos definir, desde la perspectiva de Raymond Williams, como un elemento residual o arcaico pues, si bien se recibe del pasado, aún conserva valor y significado cultural.²⁶⁴ Peter Brooks, en su estudio sobre el imaginario melodramático, analiza en detalle las características formales y el universo ideológico que se despliega en el melodrama literario del siglo XIX, género que hunde sus raíces en el drama musical y el teatro popular de los siglos XVII y XVIII, pero que adopta una nueva fisonomía en la Europa de las revoluciones sociales del siglo XIX. Un género que, sin embargo, sobrepasando la dimensión literaria, en la modernidad se convirtió en el signo de una empresa significante mayor, al configurar una especie de matriz simbólico-social

²⁶³ *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁶⁴ Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1994, p. 190.

capaz de influir no sólo en la literatura sino en el imaginario social durante gran parte del siglo XIX y aún después.

Peter Brooks sugiere que el melodrama moderno se originó como consecuencia de la ansiedad provocada por la crisis del orden sagrado del Antiguo Régimen y la necesidad de instituir nuevas normas morales, sociales y retóricas, ajustadas a los valores burgueses que se alzaban como dominantes. El melodrama, por tanto, sería una forma propia de una época post-sacra, en la que las fuerzas en conflicto, corporizadas en personajes atravesados por las pasiones, se representan de manera polar e hiperdramatizada (bien/mal, luz/oscuridad, inocencia/perversión, condena/salvación). Lo que permite hacer visibles, interpretables y operativas las grandes decisiones de nuestra existencia, en un contexto donde ya no es admisible que ellas se deriven de un sistema tradicional de creencias. De este modo, sostiene Brooks, el melodrama pone en juego una cierta moral oculta, una perspectiva ética, que saca a luz una dimensión de la conciencia moderna que escapa al espíritu racionalista y secularizador del siglo XIX, articulando el conflicto sentimental como un problema de justicia.²⁶⁵

Beatriz Sarlo, por su parte, advierte un esquema ideológico semejante en su lectura de los folletines porteños, especialmente los que se centran en la temática amorosa, cuya acción suele tener lugar mediante el choque de tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. Ordenes entre los cuales, sin embargo, se establece una clara jerarquía: el cumplimiento del deseo nunca puede atentar contra el

mantenimiento del orden social y, por eso mismo, si los hechos narrados en la historia no siguen ese camino predeterminado, la salida debe ser ejemplarizadora, materializada en la muerte o la caída. En función de estos supuestos, concluye la autora, el modelo de felicidad que ofrecen las novelas de folletín siempre es moderado y se apoya en dos convicciones centrales: por un lado, que existe una felicidad al alcance de la mano, anclada en el desenlace del matrimonio y la familia; y por otro lado, que el mundo no necesariamente debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices.²⁶⁶

En cuanto a las representaciones de las mujeres en estas publicaciones, Sarlo descubre que, como figuras regidas por pasiones exacerbadas, las protagonistas de los folletines sólo dudan entre la resistencia y la entrega al amante. Alienadas del mundo circundante, encerradas en esa relación de dos junto al ser amado, ellas buscan vencer todos los obstáculos que la sociedad interpone frente al logro de esa felicidad circunscripta al espacio íntimo; un camino que, sin embargo, nunca conlleva la alternativa de cambiar o eliminar los patrones jerárquicos que rigen el orden social.²⁶⁷ La problemática sexogenérica, por tanto, sólo aparece representada como un problema de sentimientos o afectos. Las protagonistas son dibujadas como el objeto de las atenciones y cuidados del ser amado, y de este modo

²⁶⁵ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, pp. viii-ix y 198-206.

²⁶⁶ Sarlo, *El imperio de los sentimientos...*, p. 11.

sus sentimientos, aunque manipulados, son tenidos en cuenta por los varones y sus gustos nunca se cuestionan. En definitiva, concluye Sarlo, "reinas o cautivas, [ellas] están siempre en el centro del imperio de los sentimientos".²⁶⁸

En un sentido afín al de Sarlo, Hermann Herlinghaus sostiene que en el núcleo del melodrama, entendido como un rito de iniciación en la modernidad, se encuentra la subjetividad femenina, lo que permite interpretarlo como el drama de la iniciación de las mujeres en la sociedad (pequeño)burguesa.²⁶⁹ El tipo de representación habitual suele mostrar a una protagonista que se resiste al seductor de clase social más alta y en este proceso logra reconocerse como mujer. Luego tiene lugar el desprendimiento frente al padre (que luego devendrá en reconciliación desde la nueva posición social de la mujer). Finalmente, ella logra ser feliz con el hombre de su elección y de su clase social, lo que permite que el cumplimiento del deseo evidencie una identidad entre emoción y moral que parece no tener parangón en la sociedad real. Los melodramas, sin embargo, no necesariamente tienen finales felices. En este caso, sostiene Herlinghaus, la alternativa que siempre queda para la figura

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁶⁹ Hermann Herlinghaus, "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria", en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2002, p. 28.

femenina es la de la locura, es decir, el advenimiento de la histeria; a la que agregamos, en su extremo, la de la muerte.

4. Con y contra la cultura de masas: estrategias de un discurso crítico

Sobre el escenario cultural que acabo de delinear, me parece permitente volver la mirada hacia la escritura de Alfonsina Storni para indagar qué posicionamientos se asumen allí frente a los procesos de modernización social y modernidad cultural, observando particularmente su postura frente a la masificación y ampliación del consumo cultural. Por otra parte, me interesa registrar los fenómenos de diálogo intertextual (“intermedial”, en la concepción de Hermann Herlinghaus²⁷⁰) que evidencia su escritura al exhibir estrategias discursivas que incorporan estética o funcionalmente ciertos códigos, elementos narrativos y performativos de la cultura masiva, desde un entramado textual que los pone en tensión.

Como puede deducirse de la lectura de sus crónicas, Storni muy tempranamente fue consciente de estos procesos, en particular, del público masivo que se estaba constituyendo y que era el receptor potencial de su discurso: esa masa lectora de reciente constitución, de clase media y popular alfabetizada, entre las que se contaban muchas mujeres. Las experiencias que habían conformado este público, por otra

²⁷⁰ La noción de “intermedialidad” es elaborada por H. Herlinghaus para dar cuenta de esas estrategias y procedimientos discursivos o extradiscursivos que organizan en un medio la asimilación estética o funcional de códigos y procedimientos de otros medios. Ahora bien, cuando ello supone una práctica transgresora entre diversos medios, el autor prefiere hablar de *interculturalidad conflictiva*, afirmando que en este caso la interacción de los medios y de sus intersticios resulta culturalmente más densa que

parte, no eran muy diferentes de las que había atravesado la propia Alfonsina Storni. Como muchas de esas personas, ella también había migrado en su infancia y juventud hasta establecerse en la capital argentina, en la que pudo hacerse un nombre dentro del mundo literario, una situación que, sin embargo, nunca alteró su condición social de mujer trabajadora de la clase media pobre. Su experiencia educacional había sido precaria y su formación posterior en buena medida fue autodidacta y poco sistemática. Por otra parte, su contacto juvenil con el teatro, que luego continuó como dramaturga y profesora de actuación, era otro elemento que ligaba su trayectoria con la tradición del teatro popular y el público que lo frecuentaba.

Explorar estos nexos entre la biografía de Storni y las experiencias sociales de las masas, ubicando la mirada en cierto horizonte de recepción distinto del circuito literario, me parece una vía productiva para comprender el diálogo intertextual que la escritura de Storni entabla con ciertos géneros discursivos y modalidades escriturales propias de los géneros masivos. Desde esta perspectiva, ciertas características de su escritura, tanto de la prosa como de la poesía (el sentimentalismo, el tono melodramático, los juegos efectistas), lejos de interpretarse como meras carencias o defectos²⁷¹, pueden comprenderse como modalidades de textualización que se sitúan

en los mecanismos de transculturalidad que designan la conversión de un nivel simbólico en otro o de un medio en otro. Cfr. *Ibid.*, p. 40.

²⁷¹ Beatriz Sarlo, por ejemplo, interpreta el “tono masivo” de la escritura de Alfonsina Storni como un efecto de sus lecturas insuficientes y de un *mal gusto* frente a las estéticas de vanguardia: “[Alfonsina] Es cursi porque no sabe leer ni escribir de otro modo. Su retórica repetitiva, sus finales de gran efecto le conquistan el gran público y el público preferentemente femenino que todavía era clientela de poesía. Como fenómeno sociocultural Alfonsina es eso. No escribe así sólo porque es mujer, sino por su incultura respecto de las tendencias de la cultura letrada; por su ‘mal gusto’, si se piensa en las modalidades del gusto que se imponían en la década de 1920. Su cursilería está inscripta y casi predestinada en sus años de formación y en el lugar que ocupa en el campo intelectual aún con el éxito.” Cfr. Sarlo, *Una modernidad periférica...*, p. 79.

desde el interior de los nuevos modos de percepción que difundían los medios de comunicación de masas. Un *sensorium*, en los términos de Walter Benjamín, que moldeaba la sensibilidad de las masas pero que al mismo tiempo abría la posibilidad de la crítica de esa experiencia.

Proceder de este modo, como hicieron Storni o contemporáneamente Roberto Arlt, sin duda, representaba un riesgo y por eso, a la hora de hacer una valoración de estas escrituras, se nos plantean una serie de interrogantes: ¿hasta qué punto es posible situarse en la sintonía de la cultura de masas sin caer presa/o de sus códigos y de sus construcciones ideológicas docilizantes?, ¿de qué modo es posible instalar discursos que cuestionan las mismas estructuras que se convocan en la propia textualidad?, ¿cómo puede verse afectada la dimensión estética de la escritura en ese tráfico con formas de expresión y de contenido de escaso valor literario? El ejercicio escritural de Storni asume este desafío y, quizás por ello, siempre se ve tocada por la sombra de la subliteratura, una alusión que aparece muchas veces a lo largo de casi un siglo de lecturas acerca de su obra.

Desde mi punto de vista, sin embargo, lejos de restarle mérito a su escritura, el diálogo intertextual que nos propone Storni me parece un aspecto destacado y original de su escritura. Por una parte, es indicador de esa conciencia que poseía la escritora acerca de los procesos sociales, culturales y políticos que se estaban desplegando en la sociedad argentina, así como del papel central que le cabía al sujeto intelectual en tanto productor de un discurso crítico frente a su contexto: un discurso que, en su caso, se articulaba desde una perspectiva sexogenérica

cuestionadora. Por otra parte, si bien la escritura de Storni dialoga intertextualmente con los códigos de lo masivo no se pliega a ellos de manera ciega. Por el contrario, apelando a una serie de estrategias enunciativas que son características en su escritura, especialmente la ironía, la parodia, la sátira y en general el humor, ella desestabiliza esas formas y construcciones ideológicas, filtrando una mirada crítica.

Considerando estos elementos, vale la pena revisar a modo de ejemplo una de las crónicas de Storni, titulada “Las lectoras”, donde la hablante (trasvestida en Tao Lao) hace un mapeo detallado del público femenino de la ciudad de Buenos Aires, radiografiando agudamente su horizonte cultural y literario. En la base de esta pirámide de lectura, el narrador distingue a ese público tanto masculino como femenino, que probablemente posee destrezas mínimas y que, más que leer, observa las páginas e imágenes de las revistas y libros (“folletines y novelones”), cuyas tapas atraían la mirada del transeúnte con diseños coloridos y grandes titulares. De allí en más, se concentra en lo que define como las lectoras propiamente tales, haciendo una descripción pretendidamente objetiva de sus gustos, en la que, sin embargo, no es posible dejar de percibir ciertas resonancias irónicas frente al hecho que analiza; ironía que parece apuntar tanto a las lectoras individuales como al sistema sociocultural que las modela de esa forma.

Así, en el texto advierte cómo entre las mujeres el contacto con los libros está regulado por patrones sexogenéricos precisos que delimitan el tipo de literatura a la que ellas (“sin mengua para su dignidad”) pueden tener acceso. Normas cuyo acatamiento es vigilado de manera severa, especialmente entre las más jóvenes, a

quienes sus madres acompañan a las librerías, como si procuraran cautelarlas frente a una experiencia potencialmente riesgosa:

“Hablando hace pocos días con un librero muy inteligente nos indicó que, por lo general, en Buenos Aires la mujer selecciona moralmente sus lecturas mucho más que el hombre. Por de pronto, los autores que aunque dudosos podrían ser solicitados por las señoras y señoritas sin mengua para su dignidad, no tienen gran número de compradoras. [...] De las mujeres que podríamos considerar lectoras, [...] las niñas que no pasan de 22 años y que entran a los negocios de librería generalmente acompañadas de sus mamás, agotan la literatura blanca [...] Las madres de estas niñas son absolutamente reacias a las indicaciones del librero y no aceptan firmas nuevas.” (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 958-959)

En su observación, el hablante también reseña a los escritores que gozan de las preferencias de este público: especialmente, ciertos narradores franceses de entretenimiento, los novelistas realistas y naturalistas franceses y españoles: desde Balzac y Loti, a Benavente y Pío Baroja, y por cierto, los naturalistas argentinos: Manuel Gálvez y Martínez Zuviría, cuyos melodramas de perfil moralizante alcanzaron gran popularidad en esos años.²⁷² Pero al mismo tiempo, se detiene en un comentario sobre esos otros autores que despiertan escaso interés en las mujeres, como los ironistas Anatole France y Oscar Wilde, a quienes el hablante asocia sólo con una minoría de mujeres cultas y audaces; una representación a través de la cual

²⁷² Me parece lúcida la referencia de Storni, en un contexto de crítica de la conciencia femenina, acerca de los textos de Gálvez y Martínez Zuviría (Hugo Wast), los que hoy se interpretan como referencias claves en la articulación de un discurso conservador. Novelas como *La maestra normal* (1915), *Nacha Regules* (1918) e *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, por ejemplo, hacen explícito su cuestionamiento a una modernidad que apartaba a las mujeres de la atmósfera del hogar para arrojarlas a los peligros del mundo urbano e industrial. Al respecto, cfr. Fernando Rocchi, "Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930", en Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita, y María Gabriela Ini, *Historia de las mujeres en la Argentina*, Volumen 2: Siglo XX, Taurus, Buenos Aires, 2000, pp. 224-226.

parece autoretratarse la propia autora, como mujer ilustrada y atenta a las innovaciones del campo literario: “Anatole France y Oscar Wilde tienen escasísimas lectoras; las que compran estos autores son generalmente asiduas clientes de clásicos y de toda novedad literaria” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 143). El narrador rastrea, por otra parte, en los géneros más frecuentados, mencionando por orden a la narrativa (novela y luego cuento), la poesía y por último el teatro. Asimismo, llama la atención sobre la preferencia que las mujeres evidencian por la literatura femenina, en particular, novelas y versos; una problemática que será retomada en varias crónicas.²⁷³

La evaluación que el hablante hace de la experiencia lectora de las mujeres, sin embargo, no es auspiciosa. Desde su perspectiva, el impacto potencial del contacto con la literatura se veía seriamente reducido a causa de los límites socioculturales que restringían el universo de los libros potencialmente legibles a aquellos moralmente aceptables para el sexogénero femenino. Por otra parte, también considera decisivas ciertas inclinaciones, que podemos ligar con el funcionamiento del dispositivo melodramático, que condicionaban a las mujeres a preferir lecturas que impactaban su sentir sin estimular la búsqueda del conocimiento. En consecuencia, lejos de modificar sus puntos de vista frente a la realidad, este tipo de práctica lectora, sesgada y destinada al mero pasatiempo, terminaba por reproducir en ellas el

²⁷³ Storni dedica varias crónicas a analizar la escritura contemporánea de mujeres, entre ellas: “Las poetisas americanas” (1919), “Lo que Marcel Prevost ha dicho a las poetisas improvisadas” (1919), “Gabriela Mistral” (1920), “La mujer como novelista” (1921). Por otra parte, ella retoma nuevamente esta producción en sus dos ensayos posteriores: “Desovillando la raíz porteña” (1936) y “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj” (1938).

pensamiento promedio, sin generar ninguna modificación sustantiva en la subjetividad de estas sujetos:

“Puede deducirse de esta rápida anotación que la lectura preferida por la mujer está bien de acuerdo con su íntima naturaleza. Ella quiere sentir sin pensar demasiado: literatura mística, sentimental, psicológica, romántica, pasional, he aquí sus preferencias, exigiendo por lo general que la lectura hable a su imaginación, a sus sueños, a sus problemas psicológicos, más que a la razón pura. La gran mayoría de los hombres no escapa tampoco a esa norma, pero lo que debe señalarse como característico de la lectora es que se mantiene en cierto término medio: ni asciende a la gran literatura ni desciende a la pésima, y lee evidentemente para deleitarse, entretenerse y no para saber, evitando sistemáticamente la lectura científica, aun aquella que se combina con la imaginación para producir la obra de alto vuelo fantástico, como también los autores sutilmente irónicos, satíricos y festivos.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 960)

En otra de sus crónicas, “La perfecta dactilógrafa”, donde la perspectiva irónica es aún más explícita que en la anterior, Storni (Tao Lao) vuelve a retomar su reflexión sobre las lectoras. En este texto, sin embargo, el eje de observación ya no es esa literatura culta (o semiculta) que circulaba en el espacio menos abierto de las librerías, sino esa producción masiva que se distribuía en la calle a través de los puestos de venta de periódicos, compuesta por diarios, revistas policiales o novelitas de amor, pasando por los magazines de moda y espectáculos. Una producción que, en opinión del hablante, en buena medida era consumida por mujeres trabajadoras en los desplazamientos hacia sus trabajos o bien por las escasas estudiantes secundarias que transitaban por la ciudad. A mi entender, es interesante observar la diferencia entre esta crónica y la anterior, la que radica en la opción de mostrar a esas lectoras que están insertas en el espacio público y, por ende, expuestas a las dinámicas culturales

y políticas que allí se despliegan. De este modo, si bien para muchas de ellas, como sucedía con esas mujeres que pasaban gran parte del día encerradas en el hogar, el acceso a estos textos constituía una simple distracción, en otros casos, significaba ponerse en contacto con las problemáticas sociales, políticas y culturales que se debatían en la esfera pública y que eventualmente determinaban la asunción de compromisos en ese ámbito.

En este escenario, el hablante dibuja dos representaciones de lectoras que define como modélicas, a través de las cuales articula subjetividades femeninas contrapuestas. Por un lado, caracteriza a una figura que considera minoritaria: la lectora ilustrada y crítica (generalmente maestra o estudiante), que consume revistas culturales y sobre todo periódicos, manifestando así su interés en el seguimiento cotidiano de los sucesos que se comentan en la opinión pública. Desde la perspectiva del hablante, que parodia el discurso social, esta figura inusual se identifica con la instalación desestabilizadora de la feminista en el espacio público y por eso mismo la denomina como la “Eva punible”. En el otro polo, describe otro perfil de lectora, menos crítica y por ende más cercana al ideal femenino tradicional, a la que desde el mismo tono paródico dibuja como la “Eva no punible”. Una figura bajo la cual el hablante agrupa a esas mujeres de clases más bajas (obreras y sobre todo empleadas), que con certeza han tenido pocas oportunidades educativas, y sobre quienes la industria cultural despliega sin obstáculos su labor docilizante. Enredadas en confidencias amorosas estereotipadas o en las intrigas de la crónica roja, para Tao Lao ellas no representan ninguna amenaza para el sistema social imperante:

“Si de siete a ocho de la mañana se sube a un tranvía se lo verá en parte ocupado por mujeres que se dirigen a sus trabajos y que distraen su viaje leyendo.

Si una jovencita lectora lleva una revista policial, podemos afirmar que es obrera de fábrica o costurera; si apechuga con una revista ilustrada de carácter francamente popular, dactilógrafa o empleada de tienda; si la revista es de tipo intelectual, maestra o estudiante de enseñanza secundaria, y si lleva desplegado negligentemente un diario, no lo dudéis... consumada feminista, valerosa feminista, espíritu al día: punible Eva.

Pero queden tranquilas las Evas no punibles. En las manos de las viajeras matutinas abundan las revistas de carácter popular, aquellas de las confidencias amorosas.

Eva queda salvada, pues de siete a ocho de la mañana, por las dactilógrafas y empleadas de tienda”.

(Storni,

Obras. Prosa, p. 908)

Esas jóvenes trabajadoras, frecuentadoras asiduas de novelas de folletín y de melodramas cinematográficos, vuelven a aparecer en otra crónica: “La costurerita a domicilio”, en la que Storni (Tao Lao) deconstruye los códigos melodramáticos mediante la parodia, la sátira y el humor. Este texto me parece particularmente interesante en razón de la reescritura paródica de una figura paradigmática en la literatura argentina de comienzos del siglo XX: la “costurerita que dio aquel mal paso”, a la que la poesía de Evaristo Carriego instala como un signo permanente en el imaginario colectivo de Buenos Aires.²⁷⁴

²⁷⁴ El historiador Diego Armus sostiene que, entre los personajes literarios del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, “la costurerita que dio aquel mal paso” es uno de los que con más éxito logró sobrevivir al paso del tiempo. Esta figura resume la trayectoria definitivamente melodramática de la joven que abandona la vida sencilla y de trabajo en el barrio para lanzarse a la vorágine del centro, donde los placeres, tentaciones y riesgos terminan condenándola a la prostitución, la miseria y la tuberculosis. Entre los años veinte y treinta, las letras de tango, el teatro, el cine y la literatura la rebautizaron como “Milonguita”. Ambas figuras tienen en común, sin embargo, ilustrar el proceso de expansión e

"La costurerita que dio aquel mal paso...
- y lo peor de todo sin necesidad-
con el sinvergüenza que no la hizo caso
después... - según dicen en la vecindad -

se fue hace dos días. Ya no era posible
fingir por más tiempo. Daba compasión
verla aguantar esa maldad insufrible
de las compañeras, ¡tan sin corazón!

Aunque a nada llevan las conversaciones,
en el barrio corren mil suposiciones
y hasta en algo grave se llega a creer.

¡Que cara tenía la costurerita,
qué ojos más extraños, esa tardecita
que dejó la casa para no volver!.... ^{"275}

Son numerosas las obras que, desde las poesías de Carriego a las novelas Manuel Gálvez, de las aguafuertes de Roberto Arlt a los folletines de *La novela semanal* y a ciertas letras de tango, repiten el tópico melodramático de la joven cuyas ambiciones son estimuladas por sus compañeras de taller y, que abandonando la vida del barrio, se entrega a la seducción del centro, donde los placeres y lujos terminan por condenarla a la prostitución, la miseria y a una muerte trágica.²⁷⁶ Esta visión, que era compartida por amplios sectores sociales, se sustentaba en lo que Joan Scott ha

integración entre las periferias urbanas y el centro de la ciudad. Con sus viajes al centro (reales o imaginarios), concluye Armus, tanto las "costureritas" como las "milonguitas" contribuyeron a tejer una urdimbre que acercaba y al mismo tiempo separaba esos dos mundos. Cfr. Diego Armus, "El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940", mimeo.

²⁷⁵ Evaristo Carriego, *Poesías completas*, Buenos Aires, Prosa y Verso, 1967, pp.134-135.

²⁷⁶ Al respecto, cfr. el texto de Armus ("El viaje al centro...") y el de Graciela Queirolo sobre trabajo femenino en Buenos Aires de comienzos del siglo XX (Queirolo, "Imágenes del trabajo femenino...", pp. 199-218).

definido como la “ideología de la domesticidad”,²⁷⁷ una construcción discursiva de perfil victimizador, que instaba a las mujeres trabajadoras a retornar al orden hogareño y a las identidades genéricas naturalizadas, que habían sido conmovidas por una rápida modernización. El soneto de Carriego, en este sentido, es una descripción y una advertencia: el sujeto que enuncia se compadece del destino de la muchacha, aunque no cuestiona los hechos que narra, y a la vez alerta a las jóvenes pobres para que no se dejen tentar por los cantos de sirena del deseo y el ascenso social. Desde su perspectiva, el sexo no es aceptable fuera del matrimonio y la maternidad sin ley (ésta a la cual se refiere Storni, de modo muy distinto, en el poema “La loba” y en muchos otros textos) condena inevitablemente a la mujer al estado de paria social, con las terribles consecuencias que de ello se derivan: la caída, la enfermedad y la muerte.

La lectura que nos propone la crónica de Storni (Tao Lao) sobre el mundo del trabajo femenino, y en particular sobre esas costureras que con su esfuerzo contribuían diariamente a la modernización de la industria textil, ofrece un punto de vista diametralmente diferente. En primer lugar, el hablante hace un gesto de despojo sobre los velos con que el idealismo poético masculino la habían cubierto a esta figura: “ ‘Sale a la calle a la misma hora en que lo hacen las estrellas...’ Esto ya está bastante bien y ha hecho gastar sesudas carillas a los poetas lánguidos.”²⁷⁸ Por otra parte, desde una enunciación que recurre constantemente al humor y a la ironía, describe el escenario en que se desenvuelve la vida de estas jóvenes que recorren la

²⁷⁷ Joan Scott, “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges Duby y Michelle Perrot (editores), *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo 4: El siglo XIX, Madrid, Taurus, 1993, pp. 427-461.

²⁷⁸ Storni, *Obras. Prosa*, p. 926.

ciudad con sus paquetes de ropa, evitando explícitamente cualquier alusión victimizadora. Por el contrario, lejos de asumir una actitud condescendiente frente a sus personajes, el narrador las cuestiona e increpa, poniendo en evidencia el imaginario conformista de estas trabajadoras del suburbio, cuyas identidades parecen tomar forma desde los patrones conductuales y estéticos que les entregan las revistas de moda, las novelas de amor o la cinematografía norteamericana.

Muy distantes de la joven que dio el *mal paso*, de Carriego, o de esa Milonguita del tango “a quienes los hombres le han hecho mal...”²⁷⁹, las costureras de la crónica de Storni emergen como unas sujetos alienadas, que viven una realidad de marginación que no quieren admitir, y sólo sueñan con la posibilidad de que un matrimonio conveniente las lleve lejos del barrio, del trabajo y la pobreza. Esas figuras, que el hablante satíricamente describe sumidas en los “paraísos artificiales”, no a causa de las drogas y la bohemia sino del ruido de la máquina de coser, no quieren ver más allá de las imágenes deformantes que les proporciona la cultura de masas. Y, en este sentido, más que víctimas son copartícipes de un sistema que las forma y al que ellas mismas ayudan a reproducir; una imagen que parece refractar la de esas otras sujetos que, décadas más tarde, retrataría Manuel Puig en su novela *Boquitas pintadas*. Escribe Storni:

²⁷⁹ “Milonguita” es un tango compuesto en 1920, cuya letra pertenece a Samuel Linning y la música a Enrique Delfino. Fue estrenado en la representación del sainete *Delikatessen Haus*, el 12 de mayo de 1920, y ese mismo año Carlos Gardel y Raquel Meller lo llevaron a disco. El texto del tango se construye desde la voz de un narrador que interpela a la Milonguita, una mujer de cabaret, recordándole su antigua identidad, cuando era esa Estercita inocente que vivía en el barrio: “Estercita,/ hoy te llaman Milonguita / flor de noche y de placer / flor de lujo y cabaret./ Milonguita, / los hombres te han hecho mal / y hoy darías toda tu alma / por vestirse de percal.” Cfr.: *Letras de tango. Selección*, Centro Editor de Cultura Argentina, Buenos Aires, 1995, p. 54.

“Trajecito oscuro, lo que afina la silueta y le da cierto chic; detalles imitados a las mismas artistas de cine; zapatos y medias caros – un sacrificio de la familia –; carita fresca y un poco tosca; esas cosas que tiene la inmigración. Nada de sombrero; guerra al sombrero; abstención heroica del gremio, propiciada por los puños del padre, obrero orgulloso de su condición y pronto a descargarlos sobre la muchacha a la primera intentona de llevar sobre su cabeza esa cosa ridícula que él satiriza en una frase dialectal dedicada a la niña fifí que encuentra a su paso... [...]

La costurerita lleva un atado que la delata [...] En el tranvía la costurerita lo pone sobre su falda y calcula el precio de las docenas: poca cosa, el hilo está caro, hay muchas costureritas, el trabajo es permanente... Y el tranvía la arrastra a través de la ciudad, bajo el paquete, escasamente promisorio, y que procura hacer lo menos visible que se pueda. [...]

¡Oh costurerita! Tu destino no es muy amplio, ya que el pozo en que te ahogas es una corbata...

No me ocultarás que tú perteneces a la categoría femenina que se enamora del hombre y no de ‘un hombre’, y que el hombre que te atrae, así, en abstracto y sin personalidad definida, está representado por una corbata elegante.

No me digas que no; es una corbata que a su vez representa un sueldo de empleado de 200 a 250 pesos y que realiza para ti la ejecución de un sueño dorado. [...]

En las tardes de cine, las costureritas se reúnen en grupos y se van a ver a las humildes norteamericanas que, como en los cuentos de hadas, son arrebatadas hacia el quinto cielo por un millonario; justamente como antes lo eran por un príncipe. [...]

¿Será aquél, el muchacho melancólico que está en la puerta, el millonario que viene en busca de la linda prima del carnicero? [...]

Oh morfina, cocaína, éter, opio y otras minucias de los paraísos artificiales: la costurerita, gracias a la música de la máquina, no los necesita.” (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 926-929)

La sátira por momentos cruda que la crónica de Storni pone en juego, sin duda, supone una interpelación directa destinada a remecer las conciencias de las lectoras, la que apunta a despertar en las mujeres esa capacidad crítica y transformadora de sí y del entorno que define a la subjetividad moderna. Es interesante advertir, sin embargo, que el gesto del hablante no se detiene en el

cuestionamiento de los imaginarios femeninos estereotipados sino que se proyecta también hacia los masculinos, articulando una mirada sobre los conflictos intergenéricos que ve arraigados en el seno de las clases populares. Si por un lado, cuestiona a esas mujeres que parecen adherir con más facilidad que sus compañeros a los discursos que buscan su asimilación subordinada al sistema, por otra parte, también pone en evidencia los prejuicios sexistas sobre los que se asienta la subjetividad masculina popular, convirtiendo a estos sujetos en tanto o más conformistas que sus contrapartes femeninas. Así, a pesar de que poseen una conciencia de clase y un compromiso socialista que el narrador parece echar de menos entre las mujeres, el sexismo que los domina impone un muro de incompreensión frente a sus compañeras, que clausura todo posible diálogo y entendimiento con miras a un cambio social de sentido igualitario que necesariamente debería involucrar a los dos géneros:

“En vano tus hermanos, muchachotes afiliados a las bibliotecas avanzadas, llegan a tu casa silbando el himno de los trabajadores, y si encuentran al hombrecito de la corbata en la esquina, lo mismo que tu padre con el sombrero de la niña fifí, se vuelcan por una pulla de dos... O te avisan, con una frase despectiva, que tu sueño dorado imita prolijamente el buzón en la calle [...] Sí, todo es en vano... La corbata es elegante y muy bien hecho en nudo.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 927)

Si ciertas crónicas de Storni nos permiten observar el modo como se pone de manifiesto la deconstrucción de los códigos masivos y, en particular, del melodrama, también podemos descubrir esta estrategia en sus textos poéticos, particularmente entre los que componen sus primeros cinco poemarios. Al respecto, Gwen

Kirkpatrick destaca que en numerosas ocasiones la hablante de los poemas de Storni se ubica en un registro melodramático, que incluso puede acentuarse añadiendo la dimensión autobiográfica; lo que se desestabiliza en el mismo texto mediante la persistente ironía que lo recorre.²⁸⁰ Coincidiendo con estas apreciaciones de Kirkpatrick, por mi parte, sostengo que las configuraciones irónicas que emergen sobre todo al final de los poemas relativizan la tonalidad melodramática, instalando en el discurso de la hablante la duda sobre el lugar desde el cual enuncia, evidenciando su distancia crítica frente a los hechos narrados, o bien dando lugar a desdoblamientos y pliegues autorreflexivos de la propia sujeto.

Un poema breve, “Pecho blanco”, de *Languidez*, ejemplifica claramente estos juegos con los códigos melodramáticos. Ello se ponen en evidencia en las oposiciones binarias que sustentan la organización discursiva de la mayor parte del poema (Yo/el Otro, inocencia/perversión, pasividad/actividad, femenino/masculino) y que ubican a la enunciante en el polo de la pasividad más absoluta. Estas configuraciones, sin embargo, se desestructuran con la ironía que se hace presente en el último verso, pues es precisamente desde esa obediencia extrema de la sujeto, de esa autonegación radical, de donde emerge la contradicción y la resistencia: el corazón instalado en el centro del pecho blanco de la hablante, en su humildad y docilidad, ha dejado de sangrar y, por lo tanto, tampoco obedece ya el mandato del sufrimiento:

“Porque yo tengo el pecho blanco, dócil,

²⁸⁰ Kirkpatrick, “Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’...”, pp.135-137.

Inofensivo, debe ser que tantas
Flechas que andan vagando por el aire
Toman su dirección y allí se clavan.

Tú, la mano perversa que me hieres,
Si aquello es tu placer, poco te basta;
Mi pecho es blanco, es dócil y es humilde:
Suelta un poco de sangre... luego, nada.” (Storni, *Obras. Poseía*, p. 245)

El poema “¿Qué diría?”, de *El dulce daño*, pone de manifiesto otro tipo de estrategia ligada al cuestionamiento de las estructuras melodramáticas, que en este caso se modela a través del recurso a la hiperdramatización, una modalidad de textualización que permite descubrir la filiación que vincula al melodrama con la pantomima del teatro popular.²⁸¹

“¿Qué diría la gente, recortada y vacía,
me tiñera el cabello de plateado y violeta,
usara peplo griego, cambiara la peineta
por cintillo de flores: miosotis o jazmines,
cantara por las calles al compás de violines,
o dijera mis versos recorriendo las plazas,
libertando mi gusto de vulgares mordazas?

¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?
¿Me quemarían como quemaron hechiceras?
¿Campanas tocarían para llamar a misa?

En verdad que pensarlo me da un poco de risa.” (Storni, *Obras. Poseía*, p. 150)

²⁸¹ Al respecto, cfr. Brooks, *The Melodramatic Imagination...*, p.204.

En este texto, la sujeto que enuncia se sitúa en el territorio de lo imaginado, de lo no real, asociándose con una serie de figuras que históricamente han sido estigmatizadas como prototipos de la transgresión femenina²⁸². Así aparece la identificación con las brujas quemadas por la Inquisición, con las locas que deambulan con flores en la cabeza o con un tipo de mujer definitivamente imaginaria que recorrería las calles ejecutando su arte musical o poético en busca de una palabra auténtica que la represente. Desde este espacio de extrema marginalidad de lo femenino, la hablante instala su crítica a las restricciones sociales y literarias impuestas sobre las mujeres, demandando con firmeza mayor libertad de expresión para una voz que se siente constreñida por límites tanto culturales como estéticos. La risa que llega indirectamente en el enunciado final, mediatizada por el discurso racional de la hablante, lejos de potenciar la transgresión, aminora el efecto disruptivo de los versos iniciales, restableciendo la primacía de la cordura y relegando la escena narrada al plano de la fantasía. La fuerza de las imágenes, sin

²⁸² La antropóloga mexicana Marcela Lagarde define la trayectoria subordinada de las mujeres dentro del horizonte patriarcal como un tránsito alrededor de una serie de *cautiverios*: la madreposa, la puta, la presa, la monja y la loca. Para Lagarde, estos estereotipos configuran círculos particulares de vida en los que las mujeres sobreviven creativamente mediante estrategias y prácticas conscientes e inconscientes. Todas las mujeres, de alguna manera y con mayor o menor intensidad, son alcanzadas por estos cautiverios. Cfr. Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madreposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 1990, pp. 20-25.

embargo, prolonga su efecto en la lectura, neutralizando la pretendida negación que sobre ellas quiere producir la hablante, pues la hiperdramatización de las figuras femeninas, así como la apelación a una estética *excesiva*, operan impidiendo la clausura tranquilizadora del discurso expuesto en el poema. En este caso, el modelo de representación melodramático no contribuye a reestablecer el orden, sino que por el contrario amplifica de manera extrema la distancia conflictiva entre significante y significado, en este caso, entre la forma a que se recurre y los sentidos transgresores que en ella se quieren incluir.

Desde un lugar de enunciación que no apela a la ironía sutil sino a la sátira y la denuncia abiertas, la hablante del poema "La loba", de *La inquietud del rosal*, instala su discurso desde el establecimiento de una serie de oposiciones: Yo/las otras, la loba/las ovejas, activa/pasivas, etc. A través de estos binarismos se va configurando una sujeto que desafía públicamente el orden social, exponiendo una maternidad *sin ley* que desborda los límites admitidos para el "decir" y "no decir" de una hablante femenina. Una sujeto que, no obstante, logra eludir el destino prefijado en los esquemas tradicionales (el castigo, la muerte o la caída), trastocándolo en una trayectoria de enfrentamiento a un orden social que considera injusto. Instalando su palabra en el lugar de la transgresión y dispuesta a aceptar sus consecuencias, la hablante interpela de forma abierta la doble moral establecida, tiende la mano a otras mujeres en sus mismas condiciones y concluye apropiando para sí una serie de

posiciones subjetivas sólo accesibles entonces para el sujeto masculino: entre ellas, la capacidad de intervenir en el debate público, de trabajar, de proveerse a sí misma y a su hijo, de reflexionar y expresarse.

Es interesante observar, sin embargo, que en el contexto de esta intensa pugna por la autonomía, la hablante sólo descrea de la posibilidad de encontrar una pareja masculina que la acompañe en la opción vital que ella ha elegido, sugiriendo así las limitaciones que un posicionamiento activo de la hablante impone al vínculo amoroso con el varón en el marco androcéntrico. Como todas las mujeres, ella reconoce en sí misma el deseo del amor romántico, esa configuración idealizada sobre la relación entre los sexos aprehendida en el patrón que imprime el calce sexogenérico femenino. Pero, a diferencia de la mayoría, ha adquirido un saber respecto del modo de experimentar el sentimiento amoroso en el entramado sociocultural del patriarcado. Así comprende que ese deseo no es más que una imagen ilusoria, ideológica, que poco o nada tiene que ver con la materialización habitual de los vínculos entre varones y mujeres. Esa misma conciencia, no obstante, le advierte sobre los costos brutales de la transgresión, del vivir en la montaña como una loba solitaria, agredida por el resto e instalada en el gesto permanente de la lucha. En este escenario, truncar o abortar el sentimiento, “talarse” como dirá más adelante Gabriela Mistral, es la opción que la sujeto encuentra para no repetir una dramatización, una *performance* identitaria²⁸³, de cuyo desenlace adverso no le caben dudas. Entre la

²⁸³ La noción de actos performativos de Judith Butler, aún sin compartir el conjunto de sus teorizaciones, me parece reveladora del modo en que la identidad sexogenérica se configura como resultado de las actuaciones (*performances*) que nos vemos obligados/as a cumplir por mandato social.

soledad y el dolor sin fin de las mujeres, ese intenso y mudo padecer materno que la hablante tematiza en “Bien pudiera ser...”²⁸⁴, elige lo primero:

“Yo soy como la loba. Ando sola y me río

Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!
Aquello que me llame más pronto a la pelea.

A veces la ilusión de un capullo de amor

Que yo sé malograr antes que se haga flor.

Yo soy como la loba

Quebré con el rebaño

Y me fui a la montaña
Fatigada del llano” (Storni, *Obras. Poseía*, pp.
86-87)

g

En “Fugitiva”, de *La inquietud del rosal*, la ironización del estereotipo del amor romántico se lleva a cabo a través del tratamiento paródico de la figura del héroe instituida en la tradición del romancero español y de los cantares de gesta.

En tanto actuaciones, ellas tienen asimismo un potencial transformador pues, en las diversas maneras en que puede repetirse esa actuación, está implícita la posibilidad del cambio. Desde esta perspectiva, la identidad genérico-sexual se constituye en el actuar, en una serie de actos repetidos que, dando forma a la identidad del actor, también le entregan la ilusión de una poseer una identidad definida y estable. Cfr. Butler, “Actos performativos y constitución del género...”, p. 297.

²⁸⁴ “Bien pudiera ser...”, de *Irremediamente*, 1919: “Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido/ No fuera más que aquello que nunca pudo ser,/ No fuera más que algo vedado y reprimido / De familia en familia, de mujer en mujer. / Dicen que en los solares de mi gente, medido / Estaba todo aquello que se debía hacer... / Dicen que silenciosas las mujeres han sido / De mi casa materna... Ah, bien pudiera ser... / A veces en mi madre apuntaron antojos / De liberarse, pero, se le subió a los ojos / Una honda amargura, y en la sombra lloró. / Y todo eso mordiente, vencido, mutilado / Todo eso que

Ironía que opera tanto en la ridiculización del sujeto masculino descrito, como en la *performance* corporal que la hablante despliega a lo largo de la escena.

“En tu alazán que es árabe de raza
Te vi pasar por la alameda
Daba sombra al camino su arboleda
Fingiéndose del sol una coraza.

Seguí la huella que su planta traza
En la espesura de la blanda greda
Y envuelto en una tenue polvareda
Llegaste en breve a la desierta plaza.

Detuviste la marcha y al momento
Como si la fluidez del pensamiento
Alas hubiera puesto a tu caballo

Partiste con galope y sin medida:
Caballero que cruza la llanura.
Camino a la portada del serrallo.” (Storni, *Obras. Poseía*, pp. 62-63)

La narración está focalizada en la mirada de una sujeto *voyèuse* que espía al jinete esbelto que cabalga en la llanura, un héroe que al final del texto resulta degradado. Los atributos con que la hablante predica sobre el sujeto masculino remiten a la figura del guerrero noble, de raigambre medieval: un caballo de raza lo transporta, los árboles lo protegen del sol, su huella queda marcada en el terreno. Sin embargo, dado que en el tiempo representado en el poema ya no parece haber enemigos que enfrentar (la plaza a la que el jinete se dirige está desierta), el caballero encamina a su caballo hacia el serrallo de las mujeres. La oposición entre

se hallaba en su alma encerrado, / Pienso que sin quererlo lo he libertado yo”. Cfr. Storni, *Obras. Poesía*, pp.209-210.

tradicionalismo y modernidad está expresada o sobrepuesta en las figuras de la figura masculina y de la hablante. Él responde al patrón que históricamente le fue asignado: el papel de conquistador en la guerra y en el sexo. Ella, en cambio, no acepta representar el papel complementario en el imaginario amoroso, optando por una ubicación distante y reflexiva: de este modo, observa y juzga, y su capacidad de raciocinio no resulta engehecida por la figura luminosa del héroe masculino. Como sucede en otros textos, la dura ironía que estalla en el final, intensificada por la puntuación cortante de los versos del último terceto, da sentido al conjunto del poema y al mismo tiempo justifica el distanciamiento discursivo y performático desde el cual la emisora/fugitiva ha referido el contenido de la escena.

5. Femenidad, masculinidad e industria cultural

En los apartados anteriores enfatiqué el análisis del plano de la enunciación en los textos de Storni, observando cómo la apropiación de determinados géneros y estrategias discursivas, en particular las configuraciones discursivas irónicas, permiten dar forma a la visión crítica con que la hablante describe el mundo. En este último apartado, sin dejar de lado la dimensión enunciativa, me interesa concentrarme en las formas de contenido que se hacen presentes en la escritura de Storni, indagando en la configuración de representaciones identitarias sexogénicas en los textos. Lo que

supone observar el modo en que la hablante delinea ciertas figuras femeninas en el contexto de una sociedad en tránsito a la masificación, en la que se complejizan y multiplican las construcciones simbólicas sobre lo femenino y lo masculino. Este proceso, si bien por un lado presiona normativamente sobre los/las sujetos buscando encuadrarlos en los patrones sexogénicos preestablecidos, al mismo tiempo, los/las expone a dinámicas socioculturales que pueden estimularlos/as a desplegar un ejercicio crítico y, eventualmente, a redefinir el sentido de su identidad sexuada.

Desde mi punto de vista, la escritura de Alfonsina Storni ofrece un territorio privilegiado para observar cómo se articulan y rearticulan las identidades masculinas y femeninas en el contexto de la modernización de la sociedad argentina. La autora reflexiona detenidamente sobre la problemática identitaria, poniendo en relación las representaciones sexogénicas con su contexto de emergencia, es decir, con las prácticas sociales, institucionales y discursivas que predicán acerca del *ser* y *deber ser* de los géneros sexuales en el marco de su época, configurando determinados sujetos. Pero, por otra parte, su reflexión también la conduce a explorar en los modos y estrategias que posibilitan cuestionar, ironizar, subvertir y, en definitiva, resignificar aquellas identidades

normativas, apuntando a la gestación de formas de vinculación más igualitarias y democráticas, que permitan liberar las potencialidades creativas de varones y mujeres. De este modo, ella cuestiona la naturalización y la definición ahistórica de las identidades, a la vez que apuesta a su transformación por medio del pensamiento y la acción de los/las sujetos.

La primera pieza teatral de Storni, *Dos mujeres*, entrenada en Buenos Aires en 1927 bajo el título de *El amo del mundo*²⁸⁵, es un texto que nos permite indagar en la contraposición de dos tipos de subjetividad femenina, corporizados en los personajes de Márgara y Zarcillo, cuya oposición en términos de trayectoria vital y de visión de mundo configura el eje dramático que sostiene la obra.²⁸⁶ Por un lado, encontramos a Márgara, una mujer reflexiva, madura, que vive reclusa dentro de su casa y que

²⁸⁵ La pieza fue bien recibida por el público pero fue rechazada por la crítica, lo que generó a su vez la respuesta de Storni en un texto publicado en *Nosotros*: “Entretelones de un estreno”. El crítico de *La Nación*, Octavio Ramírez, desde una óptica claramente patriarcal, le cuestiona su ensañamiento con el género masculino: “La tesis de la pieza [...] parece ser que los hombres con su egoísmo, su sequedad o su orgullo son la causa única del dolor a que están condenadas las mujeres [...] severamente juzgadas cuando tienen la sinceridad de confesar la verdad de su situación y el triste giro de su destino.” (La cita es de Sonia Jones, “Una obra olvidada de Alfonsina Storni”, *La Prensa*, agosto de 1975, fotocopia del sobre “Alfonsina Storni”, Archivo del diario *La Nación*, Buenos Aires). Storni, por su parte, se defiende con dos argumentos: 1) la crítica no advirtió que su pieza era feminocéntrica (*Dos mujeres*), y que por tanto los cuestionamientos apuntaban hacia el sexogénero femenino (el título definitivo de la pieza, impuesto por criterios comerciales, según Storni, parecía haber confundido a los críticos); 2) reivindica su discurso sexogénico crítico, apuntando al cambio del “contrato social” construido por el hombre. Cfr. Storni, *Obras. Prosa*, pp. 1095-1103.

²⁸⁶ Las figuras del doble, los mellizos y almas gemelas históricamente han sido utilizadas en la elaboración de mitos, leyendas y en todo tipo de obras literarias. Por ello, en la tradición literaria es frecuente encontrar ejemplos donde este recurso aparece para representar conflictos interiores como si fueran interpersonales. En la escritura de mujeres, en particular, la figura del doble femenino es una presencia reiterada y suele aludir a las imágenes polarizadas sobre las que se afirma la configuración de la subjetividad femenina: buena/mala, santa/pecadora, Eva/María, etc. En el contexto de la modernización, sin embargo, el dualismo puede resignificarse, como en el caso de Storni, desde otras oposiciones: mujer tradicional/mujer nueva, consciente/inconsciente, rebelde/amoldada, etc. Estas

usualmente viste de negro (datos que ella misma entrega y que son reforzados por el discurso acotacional), quien guarda el secreto de una maternidad en soltería, asumida así por decisión propia; una sujeto a quien la autora, a través del nombre, ha querido dotar con la doble connotación de una flor austera pero bella y de una joya solitaria: una perla negra.²⁸⁷ En el otro extremo tenemos a Zarcillo, una joven abandonada por sus padres, a quien Mágina ha criado, y que intenta compensar sus carencias personales aferrándose a un modelo de feminidad estereotipado y exterior. Una mujer que sólo aspira a cazar un marido a cualquier precio y cuya identidad, como indica su nombre, no posee ninguna profundidad o solidez, siempre dependiente del Otro para afirmarse.²⁸⁸

La tensión especular que enfrenta a estas dos figuras define dos alternativas posibles para la construcción de la feminidad, las que, siendo divergentes, resultan perfectamente verosímiles: Zarcillo, haciendo gala de la simulación y el enmascaramiento a que están habituadas las mujeres, logra concretar un matrimonio con el hombre que le interesa; Mágina, en cambio, reconoce públicamente su maternidad y en consecuencia queda inhabilitada para el matrimonio. En este sentido, Francine Masiello afirma que el “momento de verdad” que nos entrega la pieza contiene una reflexión cínica sobre la factibilidad de liberar a las mujeres de los moldes bajo los cuales están sometidas en la cultura moderna, evidenciando así el

últimas no anulan la vigencia simbólica de las imágenes tradicionales pero complejizan los modos de representar la feminidad.

²⁸⁷ Etimológicamente el nombre Mágina proviene de la palabra “margarita”. Su significado actual remite a una flor con centro amarillo, pero en el origen greco-latino significa perla. Cfr.: Corominas, *Breve diccionario...*, p. 328.

carácter irresoluble del conflicto sexogenérico: a través de la palabra, Mágina descubre su situación, pero, al mismo tiempo, por medio del lenguaje también es condenada a la soledad.²⁸⁹

Coincidiendo en general con el planteo de Masiello, sin embargo, me distancio de ella en la evaluación que hace de la postura de Storni, a la que puedo calificar como dudosa o incluso desesperanzada frente al deseo liberacionista, pero no como cínica. Desde mi comprensión, la crítica de la modernidad que nos propone la pieza no clausura, como cree Masiello, la posibilidad de su resignificación. Por el contrario, el reconocimiento que, en la última escena, Mágina recibe de ese hijo al que por años ha ocultado su real identidad y, al mismo tiempo, la asunción por parte del niño de los valores positivos de la madre, son indicadores de la persistencia de un resquicio por el que se cuele el deseo de luchar por un futuro distinto. Una posibilidad que la autora proyecta en el viaje que madre e hijo emprenderán juntos y que la protagonista imagina signado por la búsqueda de conocimiento y el deseo de explorar en nuevos modos de existencia; toda una serie de indicios que parecen convalidar la vigencia que para la autora aún poseen los valores modernos:

“Mágina: Sí, otras gentes; otras vidas, otros modos de verla, de sentirla, de realizarla.

Carlitos: A Europa...

Mágina: Y de allí a ver el resto del mundo. Hay que verlo todo, pensarlo todo, comprarlo todo, estudiarlo todo, comprenderlo todo.

Carlitos: Iré contigo a donde quieras.”

(Storni, *Obras. Prosa*, p. 1224)

²⁸⁸ El término “zarcillo” remite a aro, pendiente y también al tallito con que se atan las vides. Cfr.: *Ibid.*, p. 623.

²⁸⁹ Masiello, *Entre civilización y barbarie...*, p. 252.

Ahora bien, como afirma Masiello, probablemente uno de los aspectos más notables de la pieza sea la confrontación que las figuras de Márgara y Zarcillo nos entregan en su calidad de “lectoras”, una dimensión que, según ya hemos observado, constituye una preocupación recurrente en la escritura de Storni. Dice Masiello que esta obra no sólo está plagada de productos culturales de la modernidad, desde la ficción sensacionalista a las revistas, el teléfono, la fotografía y el cine, sino que estos elementos se incorporan desde el entendido de que ellos influyen de manera significativa en el imaginario femenino y en la configuración de las identidades sexogénicas. Desde esta óptica, se nos da a entender que las mujeres en buena medida están destinadas a ser receptoras de los mensajes de los medios masivos y que sólo excepcionalmente se convierten en productoras de signos. De este modo, concluye la autora, este tipo de semiosis unidireccional, reiterada a lo largo de la pieza, parece enfatizar la artificialidad de las construcciones genéricas, a la vez que subraya la tensión que se genera entre lectores y escritores cuando se trata de dar forma al sujeto femenino.²⁹⁰

En este entramado, la figura de Zarcillo representa a la seguidora típica de la literatura de masas, una lectora ingenua que

despliega poca o nula capacidad de análisis y que no logra distanciarse de las configuraciones que allí se entregan. Como ella misma dice en la obra, lee mucho pero no comprende ni la mitad de las cosas que lee.²⁹¹ Ella no consigue reinterpretar o recrear los mensajes que recibe y se convierte en una mera repetidora de modelos e imágenes tomados de la cultura de masas, en los que aprende a denigrar su experiencia sexogenérica (“Yo no quiero ser mujer; me repugna ser mujer, yo sé lo que digo...”²⁹²). Así, esta sujeto vive inmersa en las fantasmagorías ideológicas sobre lo real, sobre la base de las cuales se construye a sí misma y establece su relación con los otros, revelándose incapaz de articular un pensamiento propio:

“Zarcillo: Hasta que no se me pique un pulmón no seré un ser perfecto. (Enfática) Márgara, ¡yo debo morir de una enfermedad al pecho”

(Storni, *Obras. Prosa*, p. 1146)

“Claudio: Siguen las definiciones: primero Salomón, después el personaje de Wilde, ahora el hombre áspero... Decididamente soy una creación de Zarcillo, una creación futurista de líneas caprichosas y colores abigarrados. ¡Encantado estoy de nacer de nuevo de tan linda imaginación!”

(Storni, *Obras. Prosa*, p. 1138)

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 250-251.

²⁹¹ “Claudio: [...] Qué ideas tienes tú del amor?

Zarcillo: No sé; no tengo la menor idea.

Claudio: Sí, ya lo sabía; tú piensas, hablas con audacia; pero no por tu cuenta; haces mal en leer tanto.

Zarcillo: (*Mimosa*) Si no comprendo la mitad de las cosas que leo”. Cfr.: Storni, *Obras. Prosa*, pp. 1129-1130.

²⁹² *Ibid.*, p. 1139.

Frente a Zarcillo, el personaje de Margara supone la representaci3n de la lectora crítica, esa figura a la que en una de las cr3nicas de Storni se había calificado satíricamente como una “Eva punible” a los ojos de la sociedad, en la que confluyen dos características: el intelectualismo y el inevitable conflicto con el medio. Rasgos que definen la identidad y trayectoria de Margara, y que son subrayados por la emisora a través del discurso acotacional:

“Mirada penetrante, inteligente, de ser hecha al ejercicio de la lectura y a la observaci3n de la vida desde puntos de vista superiores. [...] Ella es, en el conflicto, la mujer que escapa a su ambiente y lo supera”.

(Storni, *Obras. Prosa*, p. 1119)

A diferencia de la lectora inconsciente que es Zarcillo, Margara se inspira y afirma en otro tipo de tradici3n literaria, una que (si bien no se explicita) se sugiere ligada a la herencia paterna; una literatura cuya frecuentaci3n ha convertido a Margara en un sujeto que es capaz de interpretar los signos de la cultura y producir resignificaciones a partir de su experiencia. Desde esta instalaci3n, ella puede tomar distancia frente a la palabra del Otro, defender su identidad como una mujer que quiere desligarse de los mandatos patriarcales, y que además lo hace saber mediante el ejercicio de la palabra.

En la obra queda claro, sin embargo, que bajo el dominio de una cultura y un lenguaje androcéntricos, la praxis autonómica condena a Márgara a la soledad y la marginación social; un destino que ella, sin embargo, parece preferir antes que convertirse en el tipo de mujer que no desea ser. En este sentido, es interesante observar cómo en la obra se transparenta y resuelve este conflicto, mediante el enfrentamiento entre la protagonista y Claudio Ochoa, un hombre que la pretende pero que sólo le pedirá matrimonio si ella acepta de antemano someterse al lugar subordinado (“femenino”) que tiene destinado en el calce sexogénico. Como esta demanda supera los límites de lo que Márgara está dispuesta a tolerar en tanto ser humano libre, es ella quien clausura drásticamente cualquier entendimiento entre ambos con el develamiento de su maternidad soltera y de su independencia sexual. Un acto mediante el cual Ochoa es forzado por esa sujeto que hace gala de ironía y autocontrol, a poner en ejecución su propia *performance* identitaria masculinista, la que deja en evidencia sus prejuicios sexistas, su hipocresía y, en definitiva, su falta de consistencia moral.

“Claudio: [...] Es usted mujer, eso es todo.

Márgara: (*Mordaz*) ¡Ah sí, Eva, la oscura Eva!...

Claudio: En usted Eva es, sin embargo, un poco más clara que en el resto de las mujeres. Usted gobierna bien sus impulsos. Ya es algo.

Márgara: (*Con la dignidad de un ser incomprendido*) ¿Es decir que yo soy el ser que obedece órdenes ajenas, se ajusta al molde que le dan hecho, ahoga su corazón, destruye su verdadero ser moral?

Claudio: Se pone usted más linda cuando protesta, tan linda que, a pesar de mi reflexión y la suya, la quiero acaso.

Márgara: (*Inteligente, segura de lo que dice, un poco triste, y en el fondo irónica*) No, Claudio, usted no me quiere; usted tiene cierto encanto por la mujer que ha imaginado en mí; eso que llaman por ahí una mujer superior, me ha rodeado de una aureola de cosas que están por encima de las fallas de la tierra; es el reflejo de mi padre.

[...]

Mire, en dos palabras voy a echar abajo el andamiaje de su imaginación, le voy a revelar lo que hay en usted mismo; yo lo conozco bien; mucho más de lo que usted me conoce a mí... ¡En dos palabras!... Y allí van: Carlitos es hijo mío.

Claudio: (*Como si lo hubiera mordido una víbora se da vuelta hacia ella*) ¡Mentira! ¡Usted está jugando conmigo.

[...]

Claudio: ¿Y a qué hablar del asunto? Todo está muerto. Lo mató usted misma. Careció de habilidad, de tacto, para engañarme, para suavizar las cosas, para dorarlas. El desencanto, más que del hecho en sí, me vino de su actitud.

Márgara: Ya lo sabía: por eso la adopté. No quiero hacer la menor comedia ante un hombre destinado a amarme; me repugnaría aprovecharme de sus debilidades; por lo demás, soy lo suficientemente orgullosa para pretender que se me ame como soy. [...]

Claudio: [...] cuando una mujer razona con la libertad con que usted lo hace, no se la siente ya mujer... Se ve al camarada.”

(Storni, *Obras. Prosa*, pp. 1148-1150 y 1178-1179)

Si esta pieza teatral nos permite confrontar dos modos de representación femenina en el contexto de una sociedad moderna que expone a las mujeres a la influencia uniformante de la cultura masiva, pero donde también es posible encontrar resquicios para

enfrentarse a ella, la misma tensión volvemos encontrarla en varias crónicas periodísticas de Storni. Una de las vías que utiliza la hablante para textualizar el conflicto entre identidades estereotipadas y rebeldes es el recurso a las metáforas del cuerpo. Estas imágenes son centrales en las crónicas y a través de ellas Storni nos convoca a una doble reflexión. Por una parte, sugiere observar cómo las pautas culturales tradicionales se incardinan en varones y mujeres por medio de su repetición performativa, generando sujetos con escasa capacidad de resistencia frente a los mecanismos de dominación sociocultural. Pero, por otro lado, sugiere posar la mirada en otro tipo de sujetos que, desde distintas instalaciones, logran constituirse en cuerpos sociales desobedientes a los mandatos de la subordinación.²⁹³

En una crónica titulada “Tipos femeninos callejeros”, publicada en *La Nota*, Storni/Tao Lao trabaja esa identidad femenina docilizada a través de la imagen de una quinceañera, más fácilmente moldeable debido a su inexperiencia, cuyo cuerpo y personalidad responden

²⁹³ La noción de cuerpo, en tanto categoría de análisis, es relevante para revisar ciertas metáforas que habitan la escritura de mujeres latinoamericanas, en la que se despliegan distintas imágenes: el cuerpo virgen, el cuerpo violado o maltratado, el cuerpo maternal, el cuerpo rebelde de las luchadoras políticas, el cuerpo mercantilizado de las trabajadoras sexuales, entre otras. Como sostiene Ana Forcinito, a la crítica feminista le interesa particularmente recuperar los cuerpos de mujeres del control que sobre ellos ejerce la representación patriarcal. En este sentido, define al trabajo alrededor del cuerpo como una tarea nomádica, que rechaza la representación unívoca del cuerpo femenino y convoca al descubrimiento de una pluralidad de cuerpos que desoyen los mandatos de la subordinación sociocultural. Cfr. Ana Forcinito, *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del postfeminismo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2004, pp. 30-31.

blandamente a la presión deformante de la ortopedia cultural.²⁹⁴ Con un humor satírico que roza el grotesco, la hablante describe a esta joven, que constantemente habla sin llegar a decir nada, y que recorre las calles sola o en grupo, sin ninguna motivación particular (al parecer, ni estudia ni trabaja), salvo la de llamar la atención de los jóvenes adinerados que pasan frente a ella ostentando sus automóviles caros. Al igual que lo que sucedía con la costurerita de la crónica que comentamos páginas atrás, a esta joven le preocupa esencialmente la imagen exterior que proyecta su cuerpo, al que intenta asimilar al prototipo promocionado en las revistas de moda, la publicidad y el cine. Junto con el parloteo intrascendente, el embellecimiento corporal absorbe toda su concentración, pues es en esa dimensión donde cifra sus expectativas para el logro de su máximo deseo: atraer al pretendiente adecuado, símbolo del anhelado ascenso social individual. Sin embargo, a diferencia de la costurerita, una mujer que tenía ese mismo deseo pero que encontraba dificultoso disimular su condición de trabajadora, lo que la hacía menos competitiva en el mercado formal del matrimonio, la “chica-loro” (una metáfora que en el color verde del pájaro alude a la inmadurez y, en

²⁹⁴ El significado de “ortopedia” alude al arte de corregir o evitar las deformidades del cuerpo humano por medio de la acción de aparatos o ejercicios corporales. En el contexto de esta discusión, me parece una noción útil para dar cuenta del modo en que la industria cultural puede operar como un aparataje simbólico que moldea cuerpos y subjetividades. Cfr.: Real Academia Española, *Diccionario...*, Tomo II, p. 1511.

su parloteo, a la mimesis y a la carencia de discurso propio) cree poder disimular esas marcas que delatan su condición de clase.

Es interesante observar cómo la hablante textualiza el proceso de borramiento de esos signos diferenciadores en el cuerpo de la joven, apelando al mecanismo del ensamblado de elementos heterogéneos y al reciclaje de viejos objetos sobre su cuerpo, sobre todo de ropas, una posibilidad que sólo se hace posible en una sociedad que expande su economía de mercado, poniendo a disposición de un público amplio una oferta masificada de bienes. Con mucha ironía, la hablante describe a este “tipo” femenino utilizando distintos enfoques, los que a la manera del procedimiento fotográfico permiten observar el objeto desde distintos puntos de vista: su fragmentación en los detalles del cuerpo y del traje, la mirada de cuerpo entero sobre su figura y, finalmente, con la ampliación del foco y la incorporación del movimiento, se descubre la *performance* que ella despliega en el espacio de la calle. Un tipo de estrategia mediante la cual la hablante logra destacar el carácter indiferenciado (genérico) e impersonal de esta joven, una sujeto construida por y para el mercado, que asume todas las asignaciones que éste le otorga en el proceso de mercantilización. La propia

artificialidad de la figura, mezcla de maniquí y de objeto-pastiche²⁹⁵, permite dejar en claro, por otra parte, la postura de la hablante acerca del carácter construido de este tipo de mujer, lo que a su vez pone en tela de juicio cualquier concepción naturalizada acerca de la identidad sexogenérica:

“Suele tener alrededor de quince años; os describiré su toilette empezando por las bases... (sobre todo, la lógica). Pues bien, las bases, o pies, como queráis decir, están calzados con un elegante zapato color marrón, de taco alto, con frecuencia ligeramente torcido, lo que la obliga a caminar con un poco menos de seguridad de lo que ella desearía. [...] Ascendamos aún: una boca jugosa y alegre, donde quedan livianos rasgos de carmín, un par de ojos traviosos y negros, un sombrerito mignon... he aquí la chica-loro. Ahora que la tenéis, que la tenemos, mejor dicho, toda a la vista, demos un vistazo general. La tela del vestido es pobre, el adorno despojado a viejos vestidos; pero está hecho sobre el último figurín, y no sin cierta gracia. Ved ahora ese ingenioso pegote en las mangas: es que faltaba un pedazo de tela... Aguzad el análisis: esos zapatos son de señora, esos cabellos de niña, ese busto, el mismo de una señorita casadera, esa pollera es corta y entallada, su sonrisa, un poco artificiosa, norteamericana, su sombrerito parisién, su desenfado criollo; pensáis en el cine, en las novelas cursis, en los catálogos de las grandes tiendas, en las casas de departamentos, en miles de cosas encontradas y babilónicas y os echáis a seguirla por las calles.” (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 850-851)

²⁹⁵ En términos literarios, la idea de pastiche consiste en el emparejamiento de palabras de distinto nivel o registro, incluso de códigos diferentes, para conseguir un efecto de extrañamiento que cause una impresión paródica o satírica. En este sentido, me parece apropiable para caracterizar la figura que presenta la crónica de Storni, la que aparece saturada por la yuxtaposición de mensajes provenientes de distintos componentes de la cultura masiva. Una figura mediante la cual Storni satiriza el modo en que las mujeres, inconscientemente, son incorporadas como una pieza clave de la maquinaria de

Esta misma figura amorfa (es decir, sin forma o carácter propio), resurge en la crónica “La impersonal”, publicada por Storni en *La Nación* bajo el seudónimo de Tao Lao, en la cual el hablante se interroga acerca de esa sujeto que es la eterna imitadora de modelos ajenos, una característica transversal del género femenino que ve reproducirse en todos los sectores sociales que conviven en la sociedad masificada:

“¿Quién es la impersonal? [...] Es la muchacha que imita a sus heroínas de novela, y se suicida por un fútil amorío, o lleva en verano sombrero de terciopelo, y en invierno zapato de seda; es la mucama que imita el peinado de su señora y la señora que imita a la esfinge desde un palco caro, y la empleada que quiere ser confundida con la niña bien, y la niña bien que se viste como su artista preferida, y la artista que se empeña en parecer una colegiala y la colegiala que une a su cabello suelto los tacos desmesurados”.

(Storni, *Obras. Prosa*, p. 924)

A diferencia de la chica-loro, y probablemente porque se trata de una mujer mayor, “la impersonal”, desde la mirada del hablante, no es una sujeto que necesariamente carezca de ideas propias. Su problema parece radicar más bien en la expresión pública de sus deseos, cuando supone que ellos escapan a lo esperado para la mujer promedio, en cuyo caso su acción podría provocar desajustes no

reproducción del sistema económico y cultural. Cfr. Marchese y Forrandellas, *Diccionario de retórica...*, p. 312.

deseados en el ambiente. La imagen de esta mujer que es una más dentro de la multitud, que no busca distinguirse sino precisamente ocultar sus diferencias, permite no obstante recortar una silueta distinta, que se filtra en la reflexión del hablante. Para Tao Lao/Alfonsina Storni, la única posibilidad de destacarse en una sociedad dominada por las reglas homogeneizantes del mercado (material y simbólico) es precisamente el diferenciarse, afirmando una subjetividad autónoma. Sólo así, dando forma a una persona, a un nombre, es posible distinguirse como individuo en medio del anonimato que impone la masificación. Pero esta alternativa no sólo debe constituir una aspiración individual; por el contrario, proyectada a nivel social posibilitaría la concreción de una sociedad mejor: más civilizada, dice Tao Lao utilizando el lenguaje de su tiempo. Una sociedad que desea compuesta por sujetos libres que no temen expresarse, y no por sujetos reificados/as que son producto (y reproductores) de un sistema homogeneizante, que coarta las potencialidades humanas:

“Porque la civilización es un trabajo de clasificación: así, a mayor número de impersonales corresponde menor civilización, y a menor número de impersonales mayor civilización. Así, conquistar la personalidad, que diferencia y separa, es adueñarse de la propia alma y escucharla, atendiendo a las voces más sanas, hondas y fuertes de la vida. Pero como la impersonal no ha comprendido esto todavía, no tiene ni el respecto de sí misma, ni el respeto de

la ajena personalidad. Es por eso que, lo que más gracia le causa es el espectáculo de un alma que asoma sin miedo al rostro, a la palabra, o al gesto”.

(Storni, *Obras. Prosa*, p. 925)

Muchas otras crónicas de Storni reiteran la problemática de las identidades femeninas adaptadas al orden social imperante, una preocupación que es central en la reflexión de la autora. Entre ellas, y solo a modo de ejemplo, vale la pena mencionar “La irreprochable”, un texto donde se ironiza sobre la mujer que circula por la calle con la parsimonia y la estudiada perfección de una modelo, en pos de encontrar un buen partido. “Las crepusculares”, que describe a esa marea humana compuesta por mujeres que asaltan los centros comerciales a la hora de los desfiles de moda. “Las casaderas”, en donde se dibuja a esas otras sujetos para quienes la soltería es un fantasma que ensombrece sus vidas. “La emigrada”, un texto que narra la trayectoria previsible de la muchacha que, en busca de mejores horizontes, llega del campo a la ciudad, donde rápidamente incorpora el estilo de vida arribista e imitativo que impera en ella. “Un baile familiar”, una crónica que indaga en la reproducción de los prejuicios morales burgueses entre las familias que componen las nuevas “aristocracias barriales” de la sociedad masificada (“Un baile

honesto de familia. Más peligrosos que esto suelen ser ciertos versos de mujer...”²⁹⁶).

Sin embargo, como dijimos más arriba, en estas crónicas también se insinúan otros cuerpos de mujeres, otras identidades salidas del proceso de modernización como las anteriores, pero que, a diferencia de éstas, no temen asumir posicionamientos que las diferencian, con mayor o menor radicalidad, de los papeles socialmente asignados al sexogénero femenino. Entre estos otros “tipos femeninos” alternativos, los textos de Storni iluminan a las médicas, a las militantes feministas, a las maestras y escritoras; a esas heroínas del trabajo que apenas revelan su presencia en las estadísticas laborales, atreviéndose a penetrar en oficios sacrificados y tradicionalmente masculinos (las carboneras, las lustradoras de muebles, las artesanas del metal, etc.); a las luchadoras sociales.

De este conjunto sobresalen las médicas, esas sujetos a quienes la hablante de la crónica homónima califica como un tipo femenino altamente evolucionado, en función de su fortaleza para enfrentar problemáticas sociales complejas: la miseria, la trata de blancas, la prostitución, etc., y por la liberalidad de sus ideas. A juicio del hablante, Tao Lao, en la confluencia entre estos dos componentes de la experiencia de las médicas, uno material y otro ideológico, hay que

²⁹⁶ Storni, *Obras. Prosa*, p. 827.

buscar el motivo que acerca a este grupo de mujeres con ese otro grupo de mujeres transgresoras en la Argentina de las primeras décadas del siglo: las militantes feministas. Pues, si por un lado, el contacto cotidiano con el dolor y la muerte, flexibiliza en las médicas sus conceptos acerca de la vida, por otra parte, sus estudios liberales las preparan para desligarse, con más facilidad que el resto de las mujeres, de ciertas concepciones ideologizadas acerca de la naturaleza humana, en gran medida de inspiración religiosa, llevándolas a repensar sus nociones acerca de la identidad femenina.

“Médicas son, en efecto, casi todas las mujeres que en nuestro país encabezan el movimiento de ideas femenino más radical y médicas son las que abordan las cuestiones más escabrosas [...] Luego, la médica, en virtud de sus estudios, que le abren puertas para ascender a otros superiores, era la llamada a abandonar más pronto que otras toda clase de falsos conceptos sobre la verdadera naturaleza humana, sobre las pasiones, debilidades, caídas morales, etc.; sobre todo ese oscuro mundo que tanto ha enturbiado la vida” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 933)

En el proceso mediante el cual estas mujeres se transforman a sí mismas, sostiene Tao Lao, ellas también van contribuyendo a derribar uno de los límites más sólidos que han limitado en las mujeres su acceso “a la mayoría de edad”, entendida ésta en términos de la concepción kantiana del acceso del sujeto a la experiencia de la modernidad ilustrada. Ese límite está representado en la idea del

“pudor femenino” que, sobre todo en los años victorianos de la vuelta del siglo XIX, impedía a las mujeres exhibir el cuerpo, incluso delante de los médicos, pero, más grave aún, les ordenaba ocultar el alma, es decir, la propia subjetividad. La práctica científica y profesional de las médicas, en contacto con los cuerpos sociales enfermos y marginados, a juicio del hablante, lleva implícita una mirada deconstructiva de los tradicionalismos. En este sentido, concluye, no debiera extrañar que hayan sido esas mismas mujeres quienes, “en nombre del derecho a la modernidad” (es decir, apropiando para sí ese derecho universal del que fueron excluidas), hayan encabezado en Argentina el movimiento por la igualdad entre varones y mujeres.

Sin la radicalidad de las médicas, más ambivalentes en su crítica social debido a su propia precariedad material, en el grupo de las identidades femeninas descentradas, las crónicas de Storni también señalan a las normalistas, distanciándose de esas visiones que identificaban a las maestras como meras reproductoras de las ideologías dominantes. Por el contrario, la imagen que surge en las crónicas que Storni les dedica de forma directa, “La normalista” y “¿Por qué las mujeres se casan poco”, y que retoma en el ensayo “Desovillando la raíz porteña” (1936), las presenta situadas en un espacio conflictivo, tensionadas a la vez por la función reproductora que se les asigna desde la sociedad y el Estado, por su propia

voluntad de cambio ligada al desarrollo intelectual y, finalmente, por el acoso que supone para ellas la frecuente penuria económica y la incompreensión social.

En “La normalista”, una crónica firmada por Tao Lao, este conflicto se representa mediante la yuxtaposición de una serie de discursos fragmentarios que entregan distintas visiones acerca de este personaje. Todo ello enmarcado en un relato mayor, de características oníricas, que corre a cargo del narrador. En este relato mayor, y en la sección donde la normalista expresa su opinión, aparece como rasgo subrayado la pobreza de la maestra:

“Noches pasadas en una de nuestras habituales pesadillas hemos visto cosas raras: era una calle larga cuyo extremo remataba en una especie de palacio luminoso. Hacia él, en interminable hilera, caminaba con tardo paso una cantidad de mujeres: lucía en la cúpula del palacio un letrado: ‘Puesto’. Contemplando, distraída, la hilera, una abigarrada multitud se amontonaba en las aceras y se oía el murmullo de: ‘normalista... normalista’.”

(Storni, *Obras. Prosa*, p. 918)

“Opino sobre mí misma lo siguiente: que soy pobre. [...] mi madre es viuda y mis hermanos están desnudos.”

(Storni, *Obras. Prosa*, pp. 920-921)

Otros fragmentos, por su parte, recogen los atributos con que el discurso social generalmente predica acerca de esta figura: que es ociosa o que trabaja poco (opina el papel que le sirve de torpedo), que

su conocimiento es superficial (sostiene el idioma francés), que sólo aspira a casarse (dice el árbol del jardín botánico), que es insistente en sus demandas (opina el empleado público), que es una mujer como cualquier otra: sólo cuenta su físico (piensa la “masa popular”). La voz de la normalista, en cambio, junto con autodefinirse como pobre y deseosa de obtener el puesto a que le daría derecho su título, se defiende reafirmando su inteligencia y su capacidad intelectual, mediante las cuales adquiere cierta conciencia crítica sobre su entorno; una conciencia que, al mismo tiempo, le advierte sobre la precariedad de su condición social, así como sobre los límites socialmente impuestos que erosionan el potencial transformador de su subjetividad.

“Y digo que he aprendido, muy particularmente en mi curso, una cosa vieja: que los hombres buenos en engranajes malos acaban por amoldarse al engranaje y servirlo. Pero si protesto, no ya contra los hombres, pero siquiera contra el engranaje, me expulsan... Y como las exposiciones de fin de año me han enseñado a mentirme a mí misma, justifico mi cobardía, pensando, al defender mi silencioso acatamiento, que las cosas son así porque no pueden ser mejores.”
(Storni, *Obras. Prosa*, p. 920)

La marginación que experimentan las mujeres maestras, más allá de la legitimidad que detenta su función, es tematizada en el texto “¿Por qué las maestras se casan poco?”, una crónica firmada por Tao Lao, donde se analizan los factores que inciden en la habitual

soltería magisteril. Cuestionando esas opiniones generalizadas que definen a la educadora como esa mujer que proyecta en niños ajenos una vocación maternal que no logra canalizar en hijos propios (el estereotipo en el que fue fijada Gabriela Mistral es prueba elocuente al respecto), el hablante de esta crónica sugiere que, en el fenómeno de la soltería (y/o de los casamientos tardíos) de estas mujeres, influyen más las motivaciones económicas, sociales e intelectuales, que esa función materna que, aunque presente, no es determinante. El primer factor, desde la mirada desacralizada del hablante, es clave: lejos de ser una opción que obedezca a meras razones sentimentales, el matrimonio temprano tiene relación directa con la falta de independencia económica de la mujer, una subordinación que significativamente genera ciertos efectos en el plano emocional, y que la sujeto suele percibir como un real “estado de amor”:

“Más fácil le será entrar en estado de amor, o en estado propicio al casamiento, a una joven necesitada del apoyo económico masculino, que a quien puede ir sosteniendo su vida material con sus propios esfuerzos.” (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 977-978)

Las restantes motivaciones que agrega la hablante también son indicadoras de su lúcida percepción sobre el modo en que contemporáneamente empezaban a articularse las relaciones sociales e interpersonales. Así, observa cómo el deseo de ascenso social,

dentro de los parámetros más o menos tradicionales que todavía imperaban en la sociedad latinoamericana, induce a las maestras a buscar pretendientes en el segmento relativamente más alto de los profesionales, quienes a su vez aspiraban a vincularse con muchachas de fortuna o apellidos prominentes. El factor educacional, por último, es probablemente el que mejor evidencia la diferenciación jerárquica entre los sexosgéneros, perjudicando las posibilidades matrimoniales de las maestras, pues en cualquier clase social de que se trate los varones no desean ser superados intelectualmente por sus mujeres. Sobre la base de esta sumatoria de factores, sugiere la reflexión del hablante, la maestra no logra constituirse en un objeto de deseo a los ojos de los varones de la clase media; y de este modo, tiende a permanecer soltera y su imagen, a asociarse con la soledad o la antipatía.

“Salvo reducidos casos los hombres desean una esposa ‘lo menos intelectual posible’. Su sola prevención de que la maestra puede ser intelectual detiene la declaración en boca del buen muchacho que concurre a una fiesta familiar. Luego, la mujer, como recién comienza a saber, no pierde la ocasión de lucirlo y suele incurrir en esos pequeños defectos de pedantería [...]. El buen muchacho va al baile familiar a bailar, y no a discutir la ubicación de un río en un mapa, y así, se declara a quien mejor baila, y no a quien mejor intenta discutirle geografía. Luego, entre nosotros, frecuentemente la mujer vale, en igualdad de condiciones, más que el hombre. Por poco que la menor causa haga resaltar este valor, aun en cosas triviales, la mujer se hace si

no antipática, indiferente”. (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 977-978)

La relación entre el desarrollo intelectual de las maestras y el deseo transformador que a muchas de ellas impulsa, pero que sólo algunas logran expresar, para Alfonsina Storni, tiene su expresión más acabada en la constitución de un nuevo sujeto intelectual en nuestros países: la mujer escritora. En “Desovillando la raíz porteña”, un ensayo compuesto en 1936, con motivo de la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Buenos Aires, y preparado para ser leído por radio, Storni dedica una sección a la emergencia de la escritura de mujeres en América del Sur. En ella, la hablante vincula este último fenómeno con el acceso de las mujeres a la educación formal y también con la profesión del magisterio, sugiriendo que en la confluencia entre una mayor ilustración y el desarrollo de una mirada anticonvencional pueden encontrarse las claves que explican la aparición de esta literatura.

“Porque, estas avanzadas mujeres, las escritoras –que son nuestras feministas sin propaganda de acción: feministas a pesar suyo, diríamos- se han originado en sí mismas: no obedecen a una escala graduada de hechos: han aparecido de golpe y en algunos países, Chile y Uruguay entre ellos, han ido, en poesía, tan lejos como sus mejores varones. Vienen, en parte, de la cultura normalista: el mayor número de las escritoras sudamericanas son maestras y más están, por vía de la fermentación intelectual, contra su medio social

que sirviendo sus formas tradicionales.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 1049)

Este rastreo genealógico, sin embargo, conduce a la hablante aún más atrás, hasta la interrogación en las fuentes históricas de esta manifestación. Y en este camino redescubre, entre otros signos relevantes, la presencia de Isabel de Guevara, esa cronista de la derrota conquistadora, que, en su carta-testimonio, deja estampadas las penurias de los primeros españoles del Plata, quines sólo pudieron mantenerse con vida gracias a los esfuerzos de sus compañeras. Una mujer que, contraviniendo toda lógica, hace una demanda de reconocimiento imposible, dado el igualitarismo sexogenérico que ello suponía, pidiendo mercedes a la Corona por los servicios prestados por ella a España: un gesto con el que inaugura una feminidad rebelde con la que la hablante, ella misma en contradicción frente a su medio, no puede menos que hermanarse.

“Aun admitiendo un poco de exageración - dirigirse a una princesa, gobernadora de España, como lo hizo la Guevara, importaba en aquella época presentarse con la mayor arquitectura posible y hacer méritos – me place consignar este hecho inicial de decisión femenina y virtudes, desde luego hispanas, en una ciudad donde la inteligencia y la personalidad de la mujer florecerán, aún con mayor magnificencia, en cuanto el ambiente no las trabe demasiado en sus expansiones más vitales.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 1051)

Capítulo IV.

Experiencia femenina y modernidad urbana

1. Deseos y dudas frente a la modernidad

Habiendo dado cuenta, en los capítulos precedentes, del recorrido de la sujeto femenina en la poesía de Alfonsina Storni y, posteriormente, del modo en que esa identidad sexogenérica se articula en diálogo crítico frente a los discursos y códigos de una emergente cultura de masas, en este cuarto y último capítulo de la segunda parte de mi trabajo me propongo analizar cómo la hablante de los textos de Storni se inserta en las dinámicas urbanas de una ciudad que eclosiona, como era el Buenos Aires de las décadas de 1920 y 1930, evidenciando su manera particular de experimentar esa naciente modernidad latinoamericana. Desde esta perspectiva, lo que busco pesquisar en este capítulo es el despliegue de la experiencia urbana en la escritura de Storni, abordando el cruce intertextual que allí se establece con ciertos discursos sociales y literarios que circulan en el campo cultural, en el contexto de una modernización rápida y profunda.

El proceso modernizador, por una parte, altera la estructura y la relación entre las clases y sectores que componen la sociedad argentina, modificando a la vez las percepciones que los sujetos tenían de sí mismos y de su entorno; es decir, las identidades individuales y colectivas con las cuales se identificaban hasta entonces. Por otra parte, desafía a los/las artistas, y particularmente a los/las escritores/as, a buscar modos de representación de la realidad, generando configuraciones discursivas y estéticas mediante las cuales procuran captarla en su nueva complejidad. De este modo, la modernidad cobra una nueva fisonomía en la escritura, incorporando por una parte sus manifestaciones materiales más visibles: la difusión de nuevas tecnologías que cambian la relación tiempo/espacio (trenes, aviones, teléfonos), la creación de una nueva urbanística, la presencia de las masas en la ciudad; y por otra parte, ella se evidencia en la escenificación de los efectos que aquellas innovaciones producen en los modos de percepción (*sensorium*) de los/las sujetos, los que son transformados/as, tensionados/as y hasta fragmentados/as en el curso de su experiencia urbana.

En el contexto de los cambios que conlleva la modernización, las relaciones sociales basadas en la diferenciación sexogenérica también son puestas en serio cuestionamiento, trastocando de forma inevitable e irreversible los patrones tradicionalmente asignados a

varones y mujeres. Al respecto, Grínor Rojo refiere, tomando palabras de la escritora chilena Marta Vergara, que las décadas de 1920 a 1930 son los años donde las mujeres latinoamericanas finalmente “se van de la casa”²⁹⁷. Hay que considerar, sin embargo, que esa salida casi siempre fue traumática, plagada de sentimientos de culpa y muchas veces incompleta, en función del imperio de un conjunto de normas morales, sociales, políticas, jurídicas, filosóficas y religiosas que determinaban la naturalización del papel doméstico asignado a las mujeres y su desajuste (su no-lugar) en el plano de las actuaciones públicas. Esta situación adquiere sus ribetes más dramáticos en la subordinación que es impuesta a las mujeres en el terreno de la legalidad civil, al menos hasta los años treinta, y también en su exclusión de los derechos políticos plenos, hasta la década de 1950. Pero, al mismo tiempo, la desigualdad sexogenérica se manifiesta en una multiplicidad de vivencias y tensiones cotidianas, ya sea en el ámbito laboral, en el hogar e incluso en el

²⁹⁷ Grínor Rojo cita aquí a Marta Vergara, en sus *Memorias de una mujer irreverente* (1973). Al respecto, Rojo sostiene que, si bien el quiebre del patrón tradicional de comportamiento femenino en América Latina es concomitante con los inicios de la era moderna, es decir, ocurre durante las dos últimas décadas del siglo XIX, lo cierto es que “el cruce multitudinario de las mujeres latinoamericanas más allá del lugar en el que la tradición premoderna las había colocado no se produce antes de la segunda y tercera décadas del presente siglo [el siglo XX].” No obstante, de allí en más y hasta los años cincuenta aproximadamente, “las mujeres que cruzan al territorio de El Padre *ya no son la excepción*” (el destacado es del autor). Cfr. Grínor Rojo, “Mistral en la historia de la mujer latinoamericana”, en Gastón Lillo y J. Guillermo Renart (editores), *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina (Simposio de Ottawa)*, Université d’Ottawa-University of Ottawa y USACH, Ottawa, 1997, pp. 56 y 60.

plano íntimo; espacios en los que constantemente surgen situaciones que actualizan la subordinación que experimentan las mujeres.

Quizás por estos condicionamientos, muchos de los textos de escritoras del período 1920 a 1950 están atravesados por intensas contradicciones, las que dan cuenta del conflicto que experimentan las sujetos femeninas entre el anhelo (en buena medida utópico) de acceder igualitariamente al plano de lo público y la pulsión que las devuelve hacia lo doméstico: ese espacio donde en general tampoco logran configurarse frente al Otro desde el lugar de una sujeto paritaria, que se distancia de las figuras de la amante sufriente o la madre-esposa abnegada. Si bien, eventualmente, esa misma intimidad hogareña puede constituirse en un refugio donde hallar un resquicio para el desarrollo de la propia subjetividad.²⁹⁸ Esta tensión, no obstante, también puede expresarse en sentido inverso, como ocurre con la escritora chilena Amanda Labarca, esa sujeto que se inserta con relativa facilidad en la esfera intelectual y política de su país, pero que en su escritura más íntima sólo parece desear nostálgicamente el retorno a ese idealizado calor hogareño que

²⁹⁸ En este sentido, Natalia Cisterna explica cómo en ciertas novelas del período (v.g.: *Ifigenia: una señorita que escribió porque se aburría*, 1924, de Teresa de la Parra), lo privado es reconfigurado en función de su relación con lo público: ya no constituye un ámbito enclaustrado y, por el contrario, se encuentra filtrado por los discursos que llegan desde el exterior. De este modo, la dimensión privada comienza a resignificarse como un espacio productivo para las mujeres desde el cual pueden convertirse en lectoras y productoras de nuevos signos culturales. Cfr. Natalia Cisterna, “La configuración público/privado en dos novelas de escritoras latinoamericanas”, ponencia presentada en

probablemente siente perdido para siempre.²⁹⁹ El conflicto, sin embargo, puede ir más allá, hasta provocar tensiones extremas en ciertas subjetividades, abriendo cauce a la instalación de una pulsión tanática que lleva a ciertas mujeres a cercenar o directamente a cancelar todo proyecto vital o creativo, optando incluso por la propia muerte, como sucede con la escritora mexicana Antonieta Rivas Mercado³⁰⁰; un camino que también elige Alfonsina Storni.

En este marco, la hipótesis que orienta mi lectura de los textos de la escritora argentina en el capítulo sostiene que la experiencia de la sujeto femenina se configura como esencialmente conflictiva y contradictoria. Pues, si por un lado, la hablante de los textos de Storni busca apropiarse para sí los enunciados liberadores y contrahegemónicos de la modernidad, en el sentido de autolegitimar una posibilidad de actuación paritaria en el espacio público y privado, por otra parte, no puede dejar de percibir y confrontar los códigos excluyentes que operan sobre las mujeres como colectivo, tanto en términos sexogénéricos como de clase social, y que son introyectados por ellas. La escritura de Storni escenifica así, por una parte, la

las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA), Universidad Nacional de San Marcos, Lima, agosto de 2004, mimeo.

²⁹⁹ Al respecto, cfr. Gilda Luongo, “Amanda Labarca y Julieta Kirkwood: ‘Hay que tener niñas bonitas’”, en José Luis Martínez C. (editor), *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2002, pp. 261-287.

³⁰⁰ Sobre la vida y obra de Antonieta Rivas Mercado, cfr. Gilda Luongo, “La escritura (in)completa de Antonieta Rivas Mercado”, en Alicia Salomone *et al.*, *Modernidad en otro tono...*, pp. 85-113.

fascinación con la vida urbana y la cultura moderna, que parece prometer un sinnúmero de posibilidades vitales y creativas para los/las sujetos. Pero, al mismo tiempo, no deja de traslucir una percepción crítica y hasta desesperanzada frente a los pliegues oscuros implícitos en el proyecto moderno; una visión que no le impide, sin embargo, buscar incesantemente los modos de expandir sus fronteras.

En términos formales o estéticos, según ya hemos observado en capítulos anteriores, la expresión de los conflictos y ambivalencias de la sujeto femenina frente a la experiencia moderna se textualiza en la escritura de Storni a través de la adopción de configuraciones discursivas analógicas e irónicas, en una oscilación que admite una multiplicidad de gradaciones. Las primeras, suelen ser dominantes en aquellos textos donde la hablante deja fluir un discurso utópico desde el cual procura idear un modelo de sociedad distinto, apuntando a la superación de las evidentes injusticias que la hablante advierte en su contexto. La analogía, sin embargo, también puede emerger en un sentido opuesto, dando forma a la expresión de un deseo de la hablante de retorno a la tierra (o al agua primordial), de descanso final, una vez que todas las esperanzas vitales han quedado deshechas. La ironía, por su parte, está presente toda vez que la hablante necesita expresar un juicio crítico frente al entorno que se

constituye en referente de su escritura, sea para denunciar la situación de subordinación femenina, para poner de manifiesto la propia complicidad de muchas de muchas mujeres con el sistema de dominación, o bien para enjuiciar las condiciones generales del desarrollo de una sociedad en la que una modernización material acelerada parece ir a contrapelo de la urgencia de su humanización.

Para desarrollar mis objetivos, he abordado un *corpus* textual que considera tanto la poesía como prosa de Alfonsina Storni. Estos textos se analizan desde la perspectiva de una búsqueda intertextual, que procura detectar las interacciones dialógicas entre la escritura de Storni y los discursos sociales y literarios que circulan por fuera de ella; discursos que penetran en los textos a través de esos mecanismos que Mijaíl Bajtín ha definido como de intertextualidad y heteroglosia, y que posibilitan dar cuenta del mundo y de la palabra del Otro.

2. La modernidad como experiencia vivida.

La noción de “experiencia de modernidad” de la que se hace cargo este trabajo, y que complementa las consideraciones más generales adelantadas en el primer capítulo de la segunda parte de este estudio, tiene relación con las ideas formuladas por Marshall

Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), un texto en el que, desde ciertas elaboraciones discursivas, elementos de la cultura material y trayectorias vitales de sujetos particulares, Berman explora el mapa de las aventuras y los horrores, de las ambigüedades e ironías de la vida moderna.³⁰¹ Con la fórmula “experiencia de modernidad”, el autor procura hallar una noción que le permita conceptualizar esa dimensión quizás evanescente, pero muy real a la vez, compuesta por las vivencias de varones y mujeres que, en el siglo XX y según las modalidades específicas que el proceso tiene en cada territorio, se constituyen en *objetos* de una modernización que les es impuesta más allá de su voluntad, pero que al mismo tiempo pueden resignificar desde su condición de *sujetos*. Es decir, lo particular de la experiencia de la modernidad es que las personas no están necesariamente condenadas a padecerla de manera pasiva e inmodificable, sino que pueden *hacerla suya*, transformando según sus perspectivas e intereses el mundo en que les toca vivir.³⁰²

En términos conceptuales, Berman propone una triple distinción que me parece pertinente a la hora de abordar estos problemas. Por una parte, define la idea de “modernidad” como la

³⁰¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires., Siglo XXI, 3ª edición, 1989, p. xi.

experiencia histórica vivida por los/las sujetos, especialmente en los últimos dos siglos, que hace a las personas tanto objetos como sujetos de la modernización. Por otro lado, recurre al concepto de “modernización” para caracterizar el conjunto de procesos sociales, económicos y políticos que, desde el siglo XVI hasta la actualidad, marcan las etapas evolutivas del sistema capitalista y del Estado moderno. Y finalmente, adopta la noción de “modernismo” como una forma de nombrar el conjunto de ideas y visiones que, especialmente desde el siglo XIX, orientan el pensamiento y la acción de una multitud de personas a lo largo del mundo. El modernismo, desde esta perspectiva, podría entenderse como ese amplio *corpus* donde confluyen propuestas filosóficas, políticas y estéticas que, en términos teóricos y prácticos, otorgaron (y aún otorgan) a los individuos el poder y la legitimidad para transformarse a sí mismos y a su medio, estimulándolos a crear proyectos propios en medio de la vorágine histórica que parece querer arrastrarlos.

Este capital simbólico se configura paradigmáticamente, a juicio de Marshall Berman, en las formulaciones de ciertos autores clásicos, como Jean Jacques Rousseau, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire y Fedor Dostoievski, entre otros. Con ellos, dice el autor, se definen las líneas más vitales de una tradición

³⁰² *Ibid.*, p. 2.

moderna que, desde el pensamiento ilustrado, liberal, romántico, socialista y modernista, vinculó pensamiento y praxis; una tradición en la que confluyeron “desde la ensoñación nostálgica hasta la introspección psicoanalítica y la democracia participativa”³⁰³, y en la cual, por nuestra parte, consideramos imprescindible integrar los aportes del pensamiento feminista y de los movimientos sociales de mujeres, desde sus inicios en el siglo XVIII hasta el día de hoy.

En opinión de Berman, sin embargo, el siglo XX, con sus logros y con todos sus horrores, ha roto o perdido esa conexión esencial que unía el pensamiento modernista con las vidas reales de los/las sujetos. Una característica que había permitido a los pensadores decimonónicos ser, al mismo tiempo, adversarios y entusiastas de la vida moderna, en una lucha ineludible (*cuerpo a cuerpo*, dice acertadamente Berman, distanciándose de los enfoques excesivamente intelectualistas) con sus ambigüedades y contradicciones. Esta tradición recogía una perspectiva de índole dialéctica que convivía con sus propias contradicciones, lo que a su vez constituía la fuente primordial de su capacidad creativa. “Sus sucesores del siglo XX – sentencia el autor – se han orientado mucho más hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas”³⁰⁴:

³⁰³ *Ibid.*, p. 3.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 11.

vale decir, a la asunción de posturas dicotómicas que, o bien alaban a ultranza las virtudes de la modernización y/o de cierto modernismo, particularmente el esteticista, en una suerte de “modernolatría” acrítica; o bien niegan de plano la modernidad, proponiendo la cancelación de su proyecto, como sucede con buena parte del pensamiento postmoderno contemporáneo.

Para Berman, sin embargo, el proyecto de la modernidad no puede darse por liquidado, si bien necesariamente debe revitalizarse dada la fragmentación y pérdida de profundidad que experimentó en los últimos cien años. En este sentido, apela a la recuperación de sus fuentes más valiosas, las que encuentra en el pensamiento de los grandes intelectuales europeos que mencionamos antes. Si bien comparto la visión de Berman, por mi parte, en tanto latinoamericana, considero ineludible enriquecer aquella tradición con las reflexiones que dan cuenta de nuestra experiencia histórica y diferencia cultural. Una trayectoria intelectual que se encuentra representada en un conjunto de pensadores/as que afrontaron el desafío teórico y práctico de reflexionar sobre el proceso de emergencia de nuestra modernidad, entre los cuales son insoslayables los nombres de José Martí, Rubén Darío, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral y, entre muchos/as otros/as, el de Alfonsina Storni.

Desde una perspectiva afín a la de Marshall Berman, Jürgen Habermas también sostiene que la modernidad, antes que darse por acabada (como afirman antimodernos y post-modernos en una alianza que de suyo despierta sospechas) debe completarse, pues constituye un proyecto que aún promete sus mejores frutos.³⁰⁵ Al respecto, hay que tener presente que, para Habermas, la modernidad se sostiene sobre dos dimensiones copresentes, pero que debieran ser entendidas en su interacción dialéctica y no como alternativas que se excluyen. Una de ellas es de carácter instrumental y está ligada a la constitución de ciertos saberes especializados, en particular, al desarrollo de la técnica que permite controlar la naturaleza. La segunda dimensión, en cambio, tiene un perfil filosófico e implica la presencia de contenidos emancipadores y democratizadores que permiten poner límites al despliegue de la razón instrumental. Al igual que Berman, Habermas sostiene que durante el siglo XX la primera de estas dimensiones, que está vinculada a las estructuras económicas, políticas y técnicas, y que por su propio sesgo es portadora de una carga potencialmente represiva, ha dominado sobre la segunda. Pero, a diferencia de los teóricos postmodernos,

³⁰⁵ Jürgen Habermas, “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Nicolás Casullo (editor), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 5ª edición, 1995. El texto de Habermas tuvo origen en una conferencia dada por él en 1980, en ocasión de recibir el premio Theodor Adorno en la ciudad de Frankfurt. Fue traducida al español y publicada en el número 21 de la revista *Punto de Vista* (agosto de 1984, Buenos Aires).

Habermas no considera que aquella dimensión sea hegemónica en el programa de la modernidad, y por el contrario sostiene que el proyecto moderno puede ser redefinido (“concluido”, en sus propios términos), si nos demostramos capaces de retomar las mejores intenciones del pensamiento iluminista que le dio origen.

Para Habermas, al igual que para Berman (cuando demandaba la reconexión entre pensamiento y vida), la resignificación del proyecto moderno supone hacerse cargo de dos cuestiones centrales. Por un lado, es preciso rescatar del proyecto iluminista su proposición de liberar el potencial cognitivo de las diversas esferas de la ciencia y el arte, desligándola de toda dependencia mística o esotérica y estimulando de este modo el desarrollo de un pensamiento crítico. Y por otra parte, hay que reapropiar la idea (extravagante quizás, aunque valiosa, en la feliz expresión de Habermas) de que es posible emplear ese bagaje histórico de cultura especializada, acumulado al menos a lo largo de los últimos dos siglos, para promover el enriquecimiento de la vida de las personas mediante la concreción de una nueva racionalidad del cotidiano social.³⁰⁶

Las propuestas de Berman y Habermas acercan una serie de precisiones conceptuales que son relevantes a los fines de este

capítulo: investigar cómo se manifiesta la experiencia de modernidad de la sujeto femenina en la obra de una escritora latinoamericana de comienzos del siglo XX. Pero, a su vez, ello también implica asumir el desafío metodológico de encontrar maneras de acercarse al rescate de dichas experiencias; es decir, de hallar modos de recuperarlas a partir de las plasmaciones textuales en las que sus huellas quedaron inscritas. Desde estas inquietudes me resultó productivo recurrir a los aportes del culturalista inglés Raymond Williams y, en particular, a sus teorizaciones sobre lo que él denomina la “estructura de sentimiento”. Esta es una noción mediante la cual Williams buscó superar la tradicional dicotomía entre pensamiento y experiencia, conceptos que suelen usarse de manera polarizada para diferenciar las formulaciones explícitas y acabadas del pensamiento, de las dimensiones activas y flexibles que suelen aludir a la conciencia y el sentir. Al respecto, Williams sostiene que si bien una ideología dominante o una perspectiva de clase, por ejemplo, pueden aparecer de un modo fijo o en un tiempo determinado a la mirada del investigador, en verdad ellas son vividas de manera específica y dentro de formas singulares y en desarrollo. Esto implica la existencia de una cierta tensión entre las interpretaciones admitidas y la experiencia práctica, que suele evidenciarse en una inquietud, un

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 137-138.

desplazamiento o una latencia: es decir, en el momento de comparación consciente entre lo que existe y lo que aún no ha llegado (y que quizás no llegará). De hecho, sostiene Williams, la conciencia práctica por lo general no es equiparable a la conciencia oficial, en tanto aquélla es lo que realmente “se está viviendo”, y no representa, como la oficial, sólo lo que “se piensa que se está viviendo”.

Para Williams, por tanto, frente a las formas fijas del pensamiento existe una alternativa que no es la del silencio, la mera ausencia o lo inconsciente, sino un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque éstos puedan aparecer de forma embrionaria, antes de convertirse en objetos discursivos plenamente articulados y definidos.³⁰⁷ La estructura de sentimiento, por tanto, permite explicar los cambios no como meros epifenómenos de las instituciones o formaciones sociales sino como una “experiencia social” (ya no meramente personal o incidental), a través de la cual podemos observar cómo los significados y valores son vividos y sentidos activamente, y el modo en que éstos se relacionan con las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas. No se trata tampoco de una oposición entre pensamiento y sentimiento, sino de cómo el pensamiento es sentido y, viceversa, de cómo el sentimiento

³⁰⁷ Raymond Williams, “Estructuras del sentir”, en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, p. 153.

es pensado, lo que supone una conciencia práctica de tipo activa, inmersa en una continuidad viva e interrelacionada. Estos elementos, según Williams, pueden ser definidos como una “estructura” en tanto configuran una totalidad con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Pero, al mismo tiempo, configuran una experiencia social que aún se halla en proceso y que, por eso mismo, suele identificarse como una experiencia privada, idiosincrásica e incluso aislada, más que como auténticamente social. Así, con frecuencia sólo es reconocida en un estadio de desarrollo posterior, cuando ya ha sido formalizada, clasificada y en muchos casos, convertida en institución.³⁰⁸

Las perspectivas teórico-metodológicas de los autores que acabo de comentar son las que me orientan en la indagación de las formas de representación de la experiencia de modernidad en la escritura de Storni, lo que implica tratar con formulaciones ideológicas que están en pleno proceso de transformación. En este sentido, lejos de perseguir en los textos ciertas “visiones de mundo” o “ideologías” sistemáticas o acabadas, o de buscar coherencias que sólo pueden articularse *a posteriori* mediante selecciones arbitrarias o sesgadas, las orientaciones propuestas por Williams nos impulsan a buscar esas estructuras de la experiencia donde los elementos

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 154-155.

nuevos o emergentes (en este caso, la vivencia de lo moderno) suelen coexistir con los hegemónicos u oficiales (es decir, con las codificaciones dominantes), y aún con otros aspectos de carácter arcaico (o tradicional), en una pugna donde las dimensiones racionales no excluyen los aspectos emocionales y afectivos.

Marshall Berman, en su estudio sobre la obra de Charles Baudelaire y siguiendo en esto las huellas marcadas por los escritos de Walter Benjamin, señala caminos posibles para rastrear representaciones de una experiencia de modernidad emergente, y en este sentido su trabajo orienta mi enfoque sobre la escritura de Alfonsina Storni. Para Berman, Baudelaire fue uno de los autores que con más ahínco procuró que los varones y mujeres del siglo XIX europeo tomaran conciencia de sí en tanto seres modernos, y por eso lo considera un pionero y un visionario (“si tuviésemos que nombrar a un modernista, ciertamente éste sería Baudelaire”).³⁰⁹ No obstante, lo que Berman observa en los textos de Baudelaire es que las nociones acerca de lo moderno siempre son escurridizas y difíciles de fijar, cuando no violentamente opuestas. Esta aproximación lo lleva a profundizar sobre cómo se configura lo moderno en los textos del escritor francés, ya sea en sus manifestaciones materiales y espirituales concretas, como en las interpretaciones que se proponen

frente al fenómeno. Por esta vía, detecta una oscilación de posiciones, las que van desde las visiones más simplistas y acríticas, que Berman identifica como “pastorales” o elogios líricos de lo moderno, pasando por las “contrapastorales” o denuncias vehementes, hasta esas posturas estéticas o políticas profundas y agudas, que se resisten a los juicios taxativos, en un sentido o en otro y que luchan de manera tenaz con sus propias contradicciones. Por eso mismo, para Berman, la conciencia de lo moderno y la expresión de las tensiones que ello imprime en el sujeto que experimenta esa época son los rasgos que confirman la originalidad y la actualidad de la obra de Baudelaire.

Del estudio de Berman me atrae su enfoque teórico-metodológico, que vincula literatura con pensamiento, abordando intertextualmente poesía y prosa. Pero por otra parte, me interesa el personaje que analiza, pues la figura de Baudelaire (y en menor medida, también las de Paul Verlaine y Arthur Rimbaud) es convocada de diversas maneras en la obra de Storni. En “La flor del mal”, por ejemplo, un poema del libro *La inquietud del rosal*, la intertextualidad con la escritura del poeta francés es evidente y da lugar a una alegoría sobre la creación poética, que se articula sobre la base de ciertas figuras baudelairianas típicas: el (la) poeta como sujeto maldito (a), cuya palabra proviene del despecho, del odio y de

³⁰⁹ Berman, *Todo lo sólido...*, p. 130.

la rabia; la poesía como ese veneno que es capaz de dar nacimiento a la belleza, y la poeta como el sujeto/cuerpo sobre el que ese fenómeno tiene lugar:

“ [...]
Y florezco la absinthia venenosa.
Pero no triunfa... ¡no! Florece solo,
Después tú le das muerte, la deshojas
Y sobre su cadáver mi alma llora...
Es el hijo perverso... ¡Pero es hijo!
Es la creación del mal... ¡Pero es la propia!
¡Algo se queda de lo nuestro en ello!
¡Algo dejamos en su vida rota!” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 85)

Del mismo modo, en el poema “Femenina” de *Ocre*, un libro donde la voz lírica de Storni ya se ha afirmado de forma más autónoma, vuelve a aparecer la cita a la escritura del poeta francés, en este caso en una interpelación directa a éste en calidad de interlocutor. Aquí, desde una conciencia sexogénérica crítica, la hablante ironiza sobre la posición de marginalidad asumida por Baudelaire, cuestionando el androcentrismo que detecta en su mirada y en la articulación de su deseo en la escritura (“hablas de una horrible y perversa judía...”); lo que le permite develar la posición de poder que se encubre tras el discurso del sujeto del masculino (“a su lado no eras tan pobre, Baudelaire...”). Frente a esta imagen, la hablante confronta su experiencia de una marginalidad no elegida

sino impuesta, en el contexto de una sociedad donde lo femenino resulta desvalorizado, como en la escritura de Baudelaire, o directamente obliterado, como ella dirá en la propia. En este sentido, es interesante observar los atributos con que en los tercetos finales se caracteriza a la figura varonil que acompaña a la hablante (distancia, frialdad, ambición, vanidad), los que parecen superar en su calificación al sujeto del que se predica, para proyectarse hacia el colectivo social. Por otra parte, esos mismos atributos pueden ser contrapuestos a esos otros valores femeninos que la hablante estima como positivos (ternura, calidez, generosidad, expresividad), los que parecen no tener lugar posible en su contexto.

“Baudelaire: yo me acuerdo de tus Flores del mal
En que hablas de una horrible y perversa judía
Acaso como el cuerpo de las serpientes fría,
En lágrimas indocta, y en el daño genial.

Pero a su lado no eras tan pobre, Baudelaire
De sus formas vendidas, y de su cabellera
Y de sus ondulantes caricias de pantera,
Hombre al cabo, lograbas un poco de placer.

Pero yo, femenina, Baudelaire, ¿qué me hago
De este hombre calmo y prieto como un gélido lago,
Oscuro de ambiciones y ebrio de vanidad,

En cuyo enjuto pecho salido no han podido
Ni mi cálido aliento, ni mi beso rendido,
Hacer brotar un poco de generosidad?” (Storni, *Obras. Poesía*,
p. 294)

La relación intertextual que vincula la escritura de Alfonsina Storni con la obra de Baudelaire excede, sin embargo, el marco de estas referencias concientemente articuladas, para ligarse de modo más general con el tipo de sensibilidad moderna que la hablante pone en juego en su cotidianeidad urbana, y que sin duda fue tomando forma en la frecuentación de la escritura francesa de la segunda mitad del siglo XIX.³¹⁰ Como sostiene Carlos Monsiváis, en la sociedad latinoamericana de comienzos del 1900, donde la Iglesia y el pensamiento conservador seguían ejerciendo un fuerte dominio, la lectura de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé permitió filtrar miradas alternativas, que se situaron desde el lugar del *outsider* (o del extraño). Visiones que aportaron formas y conceptos que bien podían ser calificados de “heréticos” para el pensamiento hegemónico, incorporando desde el erotismo y la perversión hasta el radicalismo político, y legitimando la puesta en juego de una sensibilidad antiburguesa. Una perspectiva a la que la lectura de Oscar Wilde, uno más entre los favoritos de Storni, agregaba el proceder sobre paradojas, mediante las cuales se podía trascender las fronteras del “buen gusto común” e internarse en el territorio de lo desconocido, al

³¹⁰ Las biografías suelen comentar que, para leer a los poetas franceses, Storni en sólo un par de meses aprendió esa lengua. Así se convirtió también en traductora de los poemas que escribía en francés Delfina Bunge de Gálvez a mediados de la década del diez, y que la propia Storni reprodujo y comentó en una de sus crónicas periodísticas para *La Nota*, “Las poetisas americanas”, del 18 de julio de 1919.

tiempo que se ocultaba el rostro, frente a la represión social, bajo la máscara del excéntrico o del loco más o menos inofensivo.³¹¹

En este marco, no me parece aventurado sostener que Storni, en calidad de lectora, va haciendo acopio de una serie de imágenes ya articuladas en el terreno de la escritura moderna europea, las que a su vez le permiten configurar su propia observación de la Buenos Aires moderna, en el tránsito que va de la segunda a la tercera década del 1900. Tomando ciertas ideas de Angel Rama en su estudio sobre de Darío, podría afirmarse que Storni, en tanto poeta formada en el momento modernista, al igual que otros escritores también echa mano de ciertos materiales culturales elaborados en Europa (de ciertos “paisajes culturales” en la expresión de Pedro Salinas, que cita Rama³¹²), los que productiviza para estructurar su propia lectura/escritura de la ciudad. En esta operatoria se ponen en juego toda una serie de procesos transculturadores que tienen que ver, por una parte, con la transposición y readecuación del referente y del modelo literario europeo al escenario local (Buenos Aires). Y, por otro lado, con la articulación de un *locus* enunciativo sexogenerizado que es característico en la escritura de Storni, el que expresa una

³¹¹ Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 189-190.

³¹² Dice Salinas, refiriéndose a Darío: “Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino culturales, porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza

sensibilidad individual crítica, pero que al mismo tiempo, como afirma Monsiváis, se hace portavoz de un deseo y un fenómeno colectivo de cambio en las subjetividades e identidades femeninas que son muy propios de su época.³¹³

Como mostraremos a continuación, los textos de Storni ponen en escena una multiplicidad de representaciones frente al despliegue de lo moderno en la capital argentina, las que expresan tanto la fascinación como la crítica, la utopía como la desilusión, destacando siempre la presencia de marcas que aluden a una mirada sexogenéricamente situada. En esta gama de tonalidades también encontramos eso que Berman, leyendo a Baudelaire, llama la “heroicidad de la vida en la urbe moderna”, una disposición subjetiva que persigue el intento por hacer maravilloso un mundo que íntimamente se sabe degradado, sin héroes y sin dioses, en el que el/la poeta no es sino uno/a más entre una multitud de seres anónimos y casi exánimes.³¹⁴ Por otra parte, en este conjunto de experiencias que su escritura nos transmite, sin duda, ocupa un lugar central la conciencia del conflicto social: ese enfrentamiento

están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena”. Citado por Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Caracas y Barcelona, 1985, p. 113.

³¹³ En este sentido, Carlos Monsiváis sostiene, en su lectura de las crónicas de Storni, que estos textos se inscriben en el contexto mayor de un fenómeno de independencia femenina que se extiende por América Latina en la década del veinte, en cuyo marco surgen sujetos que se hacen voceras de un estado de ánimo levantisco, crítico e irónico. Cfr. Monsiváis, *Aires de familia...*, p. 203.

latente que instala nuevas fracturas en el seno de la sociedad que está emergiendo, ya sea en términos de clase social (una percepción que está en Storni, como en la mayoría de los/las escritores/as modernos/as) como de sexogénero (particularmente presente en su escritura). Representaciones que dan cuenta de las tensiones que anidan en el nuevo escenario, opacando con sus miserias los resplandores artificiales de las luces modernas.

Esta percepción contradictoria y compleja de la autora frente a su contemporaneidad puede percibirse en un poema como “Siglo mío” de *Ocre*, un texto donde la hablante que recorre las calles no puede sustraerse y, antes bien, decide sumergirse en esa dinámica urbana que se corporiza simbólicamente en una figura casi monstruosa. Esta imagen, a través de la cual la hablante se desdobra y duplica, carga con los atributos propios de la época: es audaz, descarnada, luce joyas atractivas y, además, lleva en sus manos una sustancia aparentemente sanadora (“ungüentos amarillos”³¹⁵). Todos estos rasgos, sin embargo, conllevan sentidos ambiguos (como esa pócima cuyo frasco la liga al desecho, al engaño o al veneno: “frasco

³¹⁴ Dice Berman que, para Baudelaire, lo crucial del heroísmo moderno es que surge en el conflicto: en esas situaciones de tensión que impregnan la vida cotidiana en nuestro mundo. Cfr.: Berman, *Todo lo sólido...*, pp. 143 y ss.

³¹⁵ El diccionario de la RAE define “ungüento” como todo aquello que sirve para ungir o untar. Y, de allí, figurativamente, puede significar cualquier cosa que suaviza y ablanda el ánimo o la voluntad, trayéndolo a lo que se desea conseguir. El “ungüento amarillo”, por su parte, es un madurativo y supurativo cuyo principio medicinal es la colofonia pero que, en un sentido figurativo y familiar, se

inmundo”, poniendo en duda las virtudes curativas que la fórmula proclama), lo que otorga a la figura que sintetiza los nuevos tiempos una connotación de gran ambivalencia. Acompañada o espejeada en ella, la hablante se introduce en la vorágine urbana, buscando confundirse con esa masa a la que observa en sus formas, movimientos y gustos. En el paseo, no obstante, ella se recorta distanciada: es la que observa atentamente y la que ríe con voz ácida y aguda; al mismo tiempo es la poeta que recoge percepciones que van tomando forma en su dicción irónica. En estas imágenes, como en esas mezclas heterogéneas que bien parecen acomodar con la época, confluyen la magnificencia de los nuevos edificios, una luna poética que (astuta) no quiere ser excluida de la escena y los sonidos urbanos: esos ritmos quebrados y gangosos, las melodías del tango y el jazz, y hasta las estridencias. Es decir, un conjunto de sensaciones, visuales, auditivas y cinéticas que se cuelan en el cuerpo del poema para dar contornos a esa ciudad que seduce a la vez que repele. Un espacio que, sin embargo, y a juzgar por la fuerza del posesivo que comparte el nombre del poema (“siglo mío”), configura un cronotopos que ya parece definitivamente apropiado por la hablante (“¡bailemos!”).

utiliza para designar cualquier remedio que irónicamente se cree aplicable a todos los casos. Cfr. Real Academia Española, *Diccionario...*, Tomo II, p. 2046.

“Siglo mío: concentra tu alma en una criatura.
Ya la veo: haz de nervios, casi sin envoltura.
Y en la mano, cargada de elegantes anillos,
Un frasco inmundo lleva de ungüentos amarillos.

Viene hacia mí, me toma la mano descarnada,
Pues mi gran risa aguda, ocre y desesperada,
Dice bien y se entiende con sus frases audaces,
Insolentes y frías, y sus modos procaces.

Yo la invito: -Del brazo vamos por esas calles,
Jovencitas precoces, de delicados talles,
No vírgenes, y hombre fatigados veremos.

Sigamos la ola que el tango descoyunta,
Por entre rascacielos la astuta luna apunta,
¡Ea! Al compás gangoso de una jazz-band, ¡bailemos!”

(Storni, *Obras*.)

Poesía, pp. 293-294)

2. Del *flâneur* a la *flâneuse*: paseantes en la “gran ciudad”.

La escritura de Storni reiteradamente pone en escena a Buenos Aires y sus habitantes, un movimiento mediante el cual la autora va develando sus propias percepciones sobre las sensibilidades que comenzaban a teñir el ambiente sociocultural entre las décadas de 1920 y 1930. En este marco, es preciso considerar una serie de transformaciones materiales y subjetivas que hacen posible la emergencia de nuevos sujetos y nuevas escrituras. En la textualidad de Alfonsina Storni ello se materializa en la presencia de un sujeto

paseante que recorre la urbe, cartografiando itinerarios que sólo ahora parecen al alcance de una sujeto femenina, habida cuenta de que el vagabundeo por la ciudad (es decir, el callejeo honesto) sólo era admisible hasta entonces para un sujeto-varón, como ocurre, por ejemplo con el Borges de *Fervor de Buenos Aires*. La imagen femenina de la paseante pareciera dar por concluida entonces la época del encierro físico de las mujeres en el hogar, ése que habría quedado atrás con la vuelta del siglo.³¹⁶

Como adelantamos en capítulos precedentes, al volver la mirada hacia la Buenos Aires de estas décadas, lo que se pone en evidencia es una urbe que había crecido explosivamente y que, antes de finalizar la Segunda Guerra Mundial, ya se había transformado en una ciudad de masas. Como explican los historiadores Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, por obra de la urbanización de los suburbios y del desarrollo del transporte público, el espacio urbano fue ocupándose y densificándose progresivamente, de manera que hacia 1940 los sitios vacíos eran excepcionales y el crecimiento se volcaba hacia las periferias.³¹⁷ El alumbrado eléctrico desplazaba al de kerosene, y los nuevos microbuses ayudaban a complementar los

³¹⁶ Me refiero al “encierro físico” que muchas de las crónicas de Storni dan por cerrado pues, como evidencia su poesía y también otras crónicas, la clausura subjetiva dentro del espacio íntimo/doméstico (incluyendo el ámbito de lo amoroso y sentimental) se evidenciaría mucho más resistente a los cambios modernos. Al respecto, cfr. el segundo capítulo de la segunda parte de esta tesis.

servicios que, desde 1913, prestaban los tranvías y subterráneos. En cuanto a la población, si bien la llegada de europeos se frenó con la crisis del treinta, la tendencia al crecimiento no declinó debido a los contingentes que provenían ahora de zonas rurales. De este modo, logró equipararse la proporción entre los sexos (desbalanceada a comienzos del siglo, a raíz de la migración masiva de trabajadores varones solteros), situación que favoreció a su vez la nacionalización o argentinización de los habitantes. En estas décadas, el movimiento económico de la ciudad también se modificó: si hasta comienzos de 1900 habían predominado las actividades ligadas al comercio y a la burocracia, como correspondía a su papel tradicional de ciudad-puerto, desde los años veinte se hicieron visibles las manifestaciones de una industria que se fortalecería en las décadas siguientes. En este contexto, la ciudad se pobló de empleados/as administrativos/as, de vendedores/as, de trabajadores/as de servicios; y también comenzaron a aparecer esos obreros y obreras que, siendo todavía minoritarios frente a quienes laboraban en talleres artesanales, ya se dejaban ver en las nuevas fábricas y edificaciones que surgían más allá de la Boca del Riachuelo.

³¹⁷ Leandro H. Gutiérrez y Luis Alberto Romero, “Sociedades barriales y bibliotecas populares”, en *Sectores populares, cultura y política...*, pp.69-71.

Como sugieren Gutiérrez y Romero, probablemente el rasgo distintivo de la ciudad del período de entreguerras haya sido la creación de los numerosos barrios de clase media y popular que se fueron agregando en la periferia de los tradicionales: San Telmo, Barracas, la Boca, Balvanera y San Cristóbal. Así, desde finales de la década del diez, aparecieron Almagro, Caballito, Flores, Belgrano, Palermo, Boedo y Villa Crespo, a los que años después siguieron Villa Devoto, Villa Urquiza, Parque Patricios, Pompeya, Mataderos, Lugano, Villa Soldati o La Paternal. Entre los años veinte y treinta estos barrios todavía estaban aislados unos de otros y los servicios urbanos eran escasos. Sin embargo, poco a poco se levantaron núcleos habitacionales (“concreción inicial del persistente ideal de la casa propia”, dicen los autores³¹⁸), y alrededor de ellos se gestó una sociedad particular y heterogénea, en la que convivieron argentinos e inmigrantes, obreros y empleados, e incluso personas sin ocupación fija. Una sociedad popular que aspiraba al ascenso social y que se movilizó en función de ello, en una época en que la atenuación de los conflictos sociales parecía hacer accesible (o al menos imaginable) esa posibilidad.

En estas décadas, el crecimiento urbano puso a prueba la eficacia del transporte público pues, en una ciudad que se expandía

³¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

rápidamente, la facilidad y rapidez en el desplazamiento se tornó crucial, determinando a su vez el aceleramiento del ritmo de la vida cotidiana. Como sostiene Beatriz Sarlo, estas transformaciones en la dinámica de la urbe provocaron consecuencias que excedieron las dimensiones funcionales de los cambios tecnológicos, modulando un elenco de nuevas percepciones ligadas a la experiencia de la velocidad y de la luz, que no pudieron sino impactar en los/las habitantes urbanos, y de manera particular en los/las artistas:

“quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta del siglo y comprobar las diferencias. Sin duda, las cosas habían cambiado menos en Floresta que en el centro. Pero la actividad del fomentismo, las uniones vecinales y cooperadoras, el crecimiento de centros comerciales en barrios relativamente alejados como Villa Urquiza o Boedo, trasladaban hacia la periferia, atenuados, los rasgos del centro”.³¹⁹

Estas modificaciones en el plano subjetivo, por otra parte, acontecieron en un período relativamente breve, lo que sin duda provocó en los/las sujetos reflexiones especulares en el contraste de aquella ciudad tradicional donde habían pasado parte de su infancia o juventud, y esta otra urbe moderna en la que ahora transcurrían sus vidas, estimulando al mismo tiempo una actitud evaluativa frente a lo que se había perdido o ganado con los cambios.

³¹⁹ Sarlo, *Una modernidad periférica...*, pp. 16-17

Un poema de Storni, “El tranvía” (1927)³²⁰, de la serie de textos no publicados en libros, entrega un conjunto de imágenes que dan cuenta de ese tránsito temporal y espacial que está teniendo lugar en su ciudad, y que se impone de manera ineluctable, forzando a las personas a aceptar las nuevas condiciones de existencia:

“Sobre dos vías de luna
se mueve
el feo animal
de hierro y madera.
Su cara cuadrada y hosca
Se agranda al acercarse.
Su fríos ojos
de colores,
y la cifra en su frente
nos recuerdan un barrio
donde hemos vivido.
Monótona y antipática,
su voz metálica
nos invita a aceptar
el destino.” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 538)

Con trazos cortos y determinados, de alto impacto visual, la hablante corporiza los cambios sociales en una figura animalizada: un monstruo en movimiento, de madera y hierro, que emerge como sinécdoque de una modernización en marcha, que no la seduce, y a la que ve signada por el predominio de la máquina y el temor a una

³²⁰ Este bello poema nunca fue incluido en ningún poemario y, dada la fecha de su composición, podemos interpretarlo como parte de ese movimiento hacia el experimentalismo que Storni había iniciado con *Ocre* y que tendría su primera gran concreción con el poemario de 1934: *Mundo de siete pozos*. Con los textos de este último libro, comparte la forma breve del verso, el predominio de las

consecuente deshumanización. Confrontados con esos tiempos más humanos del barrio, los que han quedado definitivamente atrás y sólo pueden ser recuperados en la memoria melancólica de la hablante, los tiempos modernos parecen determinados por la presencia uniformadora y tosca de la producción industrial, el anonimato del número y el principio ordenador de las sirenas. Una percepción que se sintetiza en esta suerte de Caronte moderno, en su doble connotación de encargado del traslado de personas y a la vez de vocero de los cambios y la muerte, una imagen con la cual la hablante quiere simbolizar el advenimiento acelerado de la nueva era y la desaparición ineludible de la antigua. La hablante, habiendo iniciado su trayecto en el poema como una sujeto que aspira a lograr un equilibrio entre uno y otro mundo (“sobre dos vías de luna”), es decir, como una sujeto que es portadora de una sensibilidad poética (analógica) que la lleva a mirar hacia el pasado, pero que al mismo tiempo es tocada por experiencias que la impulsan al futuro, al final del recorrido ya parece decidida en su opción existencial. Sin felicidad, aunque con resignación lúcida e irónica, ella acepta el llamado de su época y se suma a esa nueva realidad

imágenes visuales, el ritmo interior junto con la ausencia de rima así como el abandono del soneto tradicional.

que percibe tan inevitable como irresistible (“su voz metálica / nos invita a aceptar / el destino”).

Dice Beatriz Sarlo que el crecimiento espectacular de Buenos Aires se deja ver en una serie de textos que operaron la transposición literaria de estos intensos y radicales procesos de cambio sociocultural. En este contexto, ella descubre la aparición de un nuevo sujeto literario que se hace “literariamente verosímil y culturalmente aceptable”³²¹ dentro del nuevo escenario: el *flâneur*, un cronista que observa el espectáculo de la multitud urbana y arroja sobre ella una mirada anónima que no supone comunicación con los otros; un sujeto cuyos paseos sólo adquieren sentido en “la gran ciudad”, entendida ésta como una categoría ideológica y valórica más que como fenómeno demográfico o urbanístico. Según Sarlo, este sujeto aparece modélicamente representado en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt, una serie de textos en forma de crónica en los que el autor despliega una mirada ácida sobre su contexto, que contrasta con otras voces celebrantes de la modernidad argentina, como las que emiten contemporáneamente Jorge Luis Borges u Oliverio Girondo.

Por mi parte, también me parece pertinente productivizar la noción del sujeto paseante para explicar ciertos rasgos de la escritura

de Alfonsina Storni, una autora cuya trayectoria biográfica e intelectual se toca en varios aspectos con la de Arlt, en la medida en que ambos provenían de orígenes socioculturales y étnicos comunes: los dos eran personas de clase media baja, en gran medida autodidactas e inmigrantes o argentinos de primera generación. Y, por otra parte, sus respectivas producciones discursivas poseen un fuerte anclaje urbano y suelen jugar irónica y paródicamente con los códigos de la emergente industria cultural, apuntando a un público lector nuevo y masivo. Desde esta perspectiva, sostengo que, al igual que en los textos de Arlt, en la escritura poética y en la prosa de Storni también es posible relevar subjetividades afines a las del *flâneur* o paseante: una figura que, sin embargo, debe resignificarse desde la posición de una *flâneuse* o paseante-mujer, dada la particular experiencia sexogenérica que ella expresa y que no necesariamente es coincidente con la de su contraparte masculina.³²²

³²¹ Sarlo, *Una modernidad periférica...*, p. 16.

³²² Llama la atención que el estudio de Beatriz Sarlo que estamos comentando (*Una modernidad periférica...*), en el que se dedican capítulos o partes de capítulos a las escrituras de Roberto Arlt y Alfonsina Storni, no registre ninguna relación intertextual entre ellas y, particularmente, con relación a la figura del *flâneur*. Esto podría pensarse, al menos desde dos razones. En primer lugar, la prosa de Storni sólo fue reeditada en 1998, diez años después del estudio, de Sarlo, y sin duda estos textos son relevantes para descubrir la presencia de un tipo de subjetividad afín a la del / de la paseante urbano/a. Por otra parte, la no observación de este rasgo (que también está presente en la obra poética de Storni), desde mi punto de vista, sólo puede explicarse por una debilidad del enfoque analítico que Sarlo aplica a la obra de Storni, el que permanece aferrado a ciertos estereotipos fijados por la crítica tradicional (“Alfonsina Storni, poetisa de mal gusto”), impidiéndole detectar los rasgos de modernidad presentes en la escritura de Alfonsina. Volviendo ahora a la relación intertextual entre Arlt y Storni, considero que si se aplica una metodología que complementa el enfoque genérico discursivo con el genérico-sexual podrían ponerse de manifiesto las numerosas correlaciones entre el *flâneur* de Arlt y la *flâneuse* de Storni, pensándolos como las versiones masculina y femenina de un tipo de sujeto semejante.

Walter Benjamín, en una serie de ensayos dedicados a la cultura y literatura del París de mediados del siglo XIX, describe las transformaciones que tienen lugar en la actividad letrada como consecuencia de la asimilación progresiva del escritor a las pautas que imponía el capitalismo en expansión, lo que a su vez provocó el surgimiento de nuevos sujetos y géneros literarios. Al respecto, dice Benjamín:

“El escritor, una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama en derredor. Un nuevo género literario ha abierto sus primeras intenciones de orientación. Es una literatura panorámica.”³²³

Operando así como uno más entre los actores que intervienen en el circuito de producción y circulación que entonces imponía el desarrollo del mercado, es decir, transformando su propia escritura en mercancía, el letrado decimonónico se empleó como escritor asalariado en empresas que producían novelas de folletín, como redactor en revistas y periódicos, y también como creador de toda una literatura (de mayor o menor vuelo literario) que ofreció bosquejos, muchas veces anecdóticos, de la vida moderna en la ciudad de París. Algunos de estos textos panorámicos asumieron la forma de “fisiologías”, las que entregaban caracterizaciones de distintos tipos

urbanos, en el intento por guiar al lector en esa realidad nueva y abigarrada de las grandes ciudades, un espacio donde las personas ya no se reconocían entre sí y donde debían crear nuevas estrategias de acción e interacción con el medio y con los otros: “Desde los tenderos ambulantes de los bulevares hasta los elegantes en el ‘foyer’ de la Opera, no hubo figura de la vida parisina que no perfilase el fisiólogo”.³²⁴ Para Benjamín, las fisiologías fueron producto del clima político reaccionario impuesto en Francia en los años del reinado del “rey burgués”, Luis Felipe de Orleáns, y, más precisamente, de las leyes de censura impuestas en 1836. Estas extensas caracterizaciones, simples o extravagantes, amables o severas, hacían gala de gran ingenuidad y de un sentido común un tanto simplón pero, por eso mismo, no fueron consideradas social o moralmente sospechosas. En ellas, dice el autor, todo desfilaba como por encima: “días alegres y días de luto, trabajo y descanso, costumbres matrimoniales y usos propios de los célibes, familia, casa, hijos, escuela, trabajo, tipos, profesiones”.³²⁵

No obstante, señala Benjamín, a autores como Baudelaire rápidamente se les hizo evidente que cuanto más compleja (y menos

³²³ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Buenos Aires-México-Santafé de Bogotá, 2da edición, 1999, p. 49.

³²⁴ *Ibid.*, p. 49.

³²⁵ *Ibid.*, p. 50. Aquí Benjamin cita a Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker*, Munich, 1921, vol. I, p. 362.

sosegada) era una ciudad, tanto mayor era el conocimiento humano necesario para intervenir en ella, pues la aguda competencia llevaba a cada uno a pelear por sus propios intereses y, en razón de ello, el saber sobre las personas fue algo que se reveló sumamente útil.³²⁶ De este modo, las fisiologías descriptivas fueron cayendo en desuso y en su reemplazo apareció toda otra literatura destinada a evidenciar las facetas amenazadoras de la vida urbana; una escritura que, desentendiéndose del interés por determinar tipos humanos particulares, comenzó a indagar en las funciones y comportamientos propios de la masa en la ciudad. Aparecieron así una serie de nuevos géneros, en los que las multitudes comenzaron a ser vistas como el asilo ideal para criminales, subversivos y antisociales, cuyas huellas se difuminaban en el medio del tráfico ciudadano. Estos géneros, caracterizados por un tono más oscuro e inquietante, así como por un discurso narrativo sustentado en el modelo de un relato de persecución, despertaron la atención inmediata del público y asumieron su forma paradigmática en el relato policial y la novela detectivesca.

Todos estos textos, con su multiplicidad de variaciones formales e intereses, tienen en común descubrir la presencia de un sujeto que observa el espectáculo que la ciudad presenta ante sus ojos y que, al

³²⁶ *Ibid.*, pp. 54-55.

mismo tiempo, asume la función de relator o cronista de los hechos. Este sujeto es el *flâneur*, un paseante que recorre los bulevares y la calles de París, que se detiene en sus cafés a la espera de los diarios de la tarde, que mira desde ese espacio semipúblico el deambular de las personas por la acera, que sigue los indicios de algún sujeto peligroso; o que incluso se sumerge en la corriente de la masa, buscando confundirse entre esos rostros anónimos, una experiencia que Baudelaire definía como el goce misterioso provocado por la multiplicación del número.³²⁷ Edgar Alan Poe, desde la lectura que hace Benjamín, también le abre espacio a este sujeto que ya no parece sentirse cómodo en su propia sociedad y que empieza a buscar la soledad acompañada de la multitud. Pero, al refugiarse en ella, al igual que un delincuente, la diferencia entre el *flâneur* y el marginal se diluye, volviendo sospechosa la presencia del paseante en la ciudad. En este mismo punto puede ser reencontrado Baudelaire, con su bohemia y su marginalidad, el poeta que vagaba por las calles en busca de amoríos e imágenes poéticas. Este sujeto, que al decir de Jules Laforgue fue el primero que habló de París en términos de una condena a vivir en la capital, sin embargo, en ese mismo espacio encontró el alivio para su pena, inmerso en el efecto narcótico de la multitud: una sensación que, en opinión de Benjamín, compensaba a

³²⁷ Citado en *Ibid.*, p. 74. La referencia de origen no es precisa.

este *flâneur* de las múltiples humillaciones cotidianas, otorgándole una ebriedad semejante a la de la mercancía que es arrebatada en el mercado por la corriente tumultuosa de los compradores.³²⁸

Me interesa regresar a estas alturas al espacio latinoamericano, para pensar cómo en esa “gran ciudad” que era Buenos Aires en las décadas del veinte y treinta, en la que según Beatriz Sarlo se hacía ya aceptable la presencia del *flâneur* arltiano, logra filtrarse el cuerpo y la voz de una paseante femenina a través de ciertas zonas de la escritura Alfonsina Storni: una textualidad en la que la hablante reconstruye experiencialmente su ciudad y donde ella devela escenas que destacan la presencia femenina en la urbe. Por momentos, su perspectiva puede ser duramente irónica, especialmente cuando pone en evidencia el tradicionalismo que aún campeaba en la capital argentina, más allá de los logros innegables que exhibía allí la modernidad. Pero su ojo crítico también puede apuntar hacia esa misma lógica modernizadora, cuando en su despliegue instrumental sólo prioriza la incorporación docilizada de los/las sujetos al sistema imperante, aún a riesgo de mutilar en ellos/ellas (incluida la propia hablante) cualquier deseo creativo o transformador. En otros momentos, sin embargo, su mirada puede tornarse comprensiva y hasta optimista frente a las promesas liberadoras de la modernidad,

³²⁸ *Ibid.*, p. 71.

dejando huellas de un discurso político y aún utópico, que proyecta en un futuro mejor la esperanza de una sociedad más justa y humanizada.

Un rasgo que hay que observar en la paseante que construye la escritura de Storni, y que se distancia de otras figuras semejantes en la literatura de su época, como por ejemplo la del *flâneur* arltiano, es la particular articulación femenina/feminista que caracteriza su mirada, desde la cual opera la representación de su experiencia urbana. Es decir, su diferencia no pasa por el matiz valorativo frente a su contemporaneidad, sino por un posicionamiento subjetivo que lleva inscritas marcas sexogenéricas ineludibles; el que es portador de una conciencia crítica acerca de las configuraciones simbólicas, normativas y sociopolíticas derivadas de la organización patriarcal y clasista de nuestras sociedades. En este sentido, podría afirmarse que la paseante de Storni configura una subjetividad “minoritaria”, en el sentido que proponen Deleuze y Guattari, en tanto articula un sujeto que “hace minoría” frente a las estructuras de poder.³²⁹

Esto mismo permite explicar ciertos rasgos propios de su actuar en el espacio urbano, que se diferencian del *flanêur* o paseante masculino, esa figura que exhibe su condición de sujeto autónomo y la consiguiente separación que lo distingue tanto de otros pares, como

de la *otredad* social constituida por la masa de pobres y marginales de distinto orden (aún cuando pueda experimentar empatía con algunos de ellos, como ocurre con Baudelaire). En la subjetividad de la paseante storniana, muchas de estas características dejan de tener sentido, abriendo paso a otro tipo de subjetividad. Ella deviene entonces una *flâneuse*: una paseante femenina que se presenta como una sujeto menos plena, que con frecuencia muestra una conciencia sobre la marginalidad o invisibilidad de su palabra, y que por eso mismo suele echar mano de numerosas estrategias (especialmente irónicas) en la enunciación de su discurso. Esta sujeto, por otra parte, no del todo legitimada en el espacio público, lejos de radicalizar su individuación y diferenciación frente a las otras/los otros, especialmente esos/as sujetos subalternizados/as o marginados/as, suele fracturar o al menos relativizar significativamente esa distancia. En este sentido, si en algunos de sus textos encontramos gestos de distanciamiento, en otros, el juego se invierte y las fronteras entre el yo y los otros/otras terminan por difuminarse y hasta pueden desaparecer.

4. Mujeres urbanas en las crónicas de Alfonsina Storni.

³²⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México, 1978.

Las crónicas periodísticas que Alfonsina Storni compone para *La Nota* y *La Nación*, entre 1919 y 1921, son un espacio privilegiado para observar los movimientos de una sujeto femenina que recorre y registra su ciudad, y que lo hace tanto por motivación lúdica o investigativa, como por una necesidad material que la impulsa a insertarse en el mercado laboral en calidad de redactora de artículos para mujeres. Ya hemos analizado en el capítulo anterior, el modo en que la hablante se presenta ante los/las lectores/as en su primer artículo para *La Nota*, “Feminidades”, autodefiniéndose como una mujer que escribe versos, a quien la pobreza obliga a aceptar un trabajo que en otras condiciones rechazaría. En este sentido, la hablante, en calidad de redactora asalariada, no se diferencia demasiado de esa “costurerita a domicilio” que diariamente atravesaba la ciudad en tranvía, haciendo su contribución involuntaria al despliegue de la modernización capitalista. Pero, a diferencia de la costurera de la crónica, esta hablante autorrepresentada, que enmascara a medias el rostro de la propia autora, y que más tarde se traveste en un personaje masculino (Tao Lao), desde un comienzo aparece informada por una voluntad estética (recordemos la referencia a Verlaine en su primera crónica³³⁰), así como por una voluntad política que quiere develar las

³³⁰ “El día es gris... una lluvia persistente golpea los cristales, además he venido leyendo en el camino

hipocresías e injusticias que se ocultan en la nueva sociedad moderna, tras la faceta aperturista e igualitaria que ésta exhibe.

En estos juegos discursivos, donde la vocación literaria nunca queda escindida de la conciencia política, ya son perceptibles en la crónica inicial a que nos estamos refiriendo, un texto que está construido a la manera de un tríptico. En la primera parte, la hablante se centra en la representación de sí misma y en la puesta en abismo de las condiciones de producción de la propia escritura. A esta sección, sin embargo, continúan otras dos, las que de inmediato nos introducen en problemáticas del colectivo social que son cruciales en la reflexión de la hablante/autora: el feminismo y las luchas que persiguen el logro de demandas sociales. En la primera de ellas, se comenta sobre la trayectoria de Julieta Lanteri, médica y connotada feminista que en 1919 provoca al sistema político argentino presentándose como candidata a diputada, asunto que da pie a la hablante para ironizar sobre la imagen estereotipada que el varón promedio tiene de estas militantes: son mujeres feas. En la tercera sección, la cronista informa acerca de una huelga de empleadas telefónicas (“Estas pobres muchachas ganan una miseria

cosas de la vida de Verlaine... A la pregunta: ¿Es usted pobre?, que me han dirigido, siento deseos de contestar: Emir, hago versos...” Cfr. Storni, *Obras. Prosa*, p. 801.

y tienen un trabajo antipático”³³¹), un tema particularmente sensible en una ciudad que acababa de padecer los terribles acontecimientos de la “Semana Trágica”³³², pero que aparece suavizado con la referencia irónica a la escasa solidaridad de género que suelen evidenciar estas mismas huelguistas en su trato con las usuarias.

Ahora bien, las dimensiones estéticas y políticas presentes en estas crónicas pueden observarse de manera integrada recurriendo a una noción de escena, la que puede definirse a partir de las orientaciones que brindan los trabajos de Walter Benjamín. La idea de escena, desde la mimesis representacional o teatral, supone el recorte de un mundo mayor: un fragmento de tiempo/espacio que, si bien tiene autonomía, no puede comprenderse en su propio aislamiento, en tanto forma parte de un relato más amplio del que es parte y al que, al mismo tiempo, ayuda a construir. Desde esta

³³¹ *Ibid.*, p. 803.

³³² La “semana trágica” es la denominación con que se recuerdan los hechos que tuvieron lugar en Buenos Aires entre el 9 y 11 de enero de 1919, cuando los obreros en huelga de los Talleres Metalúrgicos Vasena, del barrio de Parque Patricios, se enfrentaron con la policía y las guardias blancas de la Liga Patriótica, con un saldo de cientos de muertos y miles de heridos, lo que se sumó al ataque a sindicatos y a barrios judíos pobres. Kathleen Newman, revisando las revistas del período 1916-1926, observa el debate que se genera en torno a la relación entre lucha social y feminismo, deteniéndose particularmente en los días de la Semana Trágica. De este modo advierte que, mientras algunas publicaciones se hacen eco de la amenaza conjunta del feminismo y del anarquismo extranjerizantes, otras tienen una postura más contemporizadora que no sólo distingue ambos fenómenos sino que marca diferencias entre el supuesto extremismo de las mujeres norteamericanas y la actitud conciliadora de las feministas argentinas. Cfr. Kathleen Newman, “The Modernization of Fertility: Argentina, 1916-1926”, en *Women, Culture, and Politics in Latin America*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1990, pp. 79 y ss.

relación de doble vía, la escena se constituye como un fragmento cargado de significados, a través del cual es posible comprender la globalidad. Si, como sostiene Benjamín, la modernidad se experimenta como un constante fluir de sujetos y experiencias (en una dinámica que refracta las condiciones de circulación de las mercancía en el mercado), no obstante, también es posible detener esa vertiginosa corriente de sujetos y de signos para examinar ciertos instantes o imágenes que revelan (“iluminan”, es la palabra a que recurre Benjamín) las características de una época determinada, poniendo de evidencia las tensiones sociales, culturales y estéticas que se confrontan en todo proceso modernizador.

Dentro de la multiplicidad de posibilidades que ofrece la representación del despliegue de la vida urbana, la escritura de Storni tiende a enfatizar unas modalidades por sobre otras, dependiendo del género discursivo en que ellas se pongan en juego. En el caso de las crónicas, y a diferencia de la poesía, parece tener prioridad la dimensión social por sobre la espacial. Es decir, el trabajo con el lenguaje se concentra preferentemente en la representación de los/las sujetos que intervienen en la ciudad, en especial mujeres y sujetos marginados, cuyas *performances* identitarias suelen ser auscultadas desde una óptica racional y crítica que conlleva muchas veces una mirada irónica. La ciudad que se configura en la prosa, por tanto,

relega a un segundo plano las características físicas de la propia urbe, dibujándola esencialmente como el escenario (o incluso como un telón de fondo) sobre el cual se recortan los movimientos de los actores femeninos y masculinos. Dadas estas características, me parece productivo organizar el análisis textual a partir de ciertas de escenas en las que aquellas dinámicas se hacen particularmente perceptibles. Por otra parte, en términos metodológicos, ello permite agrupar, articular y a la vez contrastar, una serie de imágenes que aparecen en los textos a nivel del enunciado; y al mismo tiempo, hace posible observar el plano de la enunciación, indagando en las posiciones asumidas por la hablante frente a los hechos narrados en los textos.

4.1. El universo del trabajo femenino.

La ciudad que se dibuja en las crónicas de Storni está poblada de figuras de mujeres y, particularmente, de mujeres trabajadoras, unas sujetos que la autora travestida en Tao Lao, en una crónica que se titula precisamente “Las mujeres que trabajan”, identifica agudamente como “insospechadas”, advirtiéndole que su invisibilidad podría obedecer a cuestiones de índole ideológica más que material o práctica. Como adelantamos en los capítulos anteriores, el trabajo femenino era una presencia permanente en talleres y oficinas de

Buenos Aires al menos desde la primera década del siglo XX.³³³ Pero, en virtud del imperio de la llamada “ideología de la domesticidad”, el discurso social de la época condenó la presencia de mujeres en el mundo laboral extrahogarero en cualquiera de sus formas. Desde allí, se asoció este fenómeno con la crisis de la familia tradicional, que ya entonces era evidente para muchos/as, se derivó de él un intenso temor por las amenazas potenciales al honor y la contención sexual de las mujeres y, en definitiva, terminó aceptándose el trabajo femenino como un hecho transitorio o como un mal menor ante

³³³ Graciela Queirolo hace una evaluación acabada de los estudios sobre el trabajo femenino en Buenos Aires entre 1890 y 1940. Como sostiene la autora, de esta revisión hoy en día surge la certeza acerca de la complejidad del mundo laboral femenino, el que ha podido reconstruirse en los últimos años gracias al estudio de censos, prensa obrera, documentos oficiales, informes de militantes feministas, publicaciones periódicas y también de la literatura del período. Así, se ha demostrado que las mujeres, ya desde el último cuarto del siglo XIX, eran contratadas por las grandes fábricas para desarrollar un trabajo moderno cuyos niveles de mecanización imponían su realización fuera del hogar y que, por otra parte, se desarrollaba en jornadas laborales extensas. En el sector industrial ellas eran contratadas en la rama textil, en hilanderías de algodón, seda, lana, cintas, elásticos, y en establecimientos dedicados a la producción de alpargatas, sombreros, guantes, medias, lencería, bolsos de arpillera, bolsos, botones. También estaban presentes en el sector alimenticio, en fábricas de galletitas, caramelos y frigoríficos, y en las fábricas de cigarrillos y de fósforos. En el sector gráfico, la mano de obra femenina era numerosa en el área de encuadernación, como encoladoras, cosedoras, dobladoras, ponepliegos, sacapliegos; y en el manejo de maquinarias sencillas, como timbradoras y numeradoras. El trabajo femenino también era solicitado en talleres medianos o pequeños, donde dominaba todavía una producción artesanal, realizada en largas jornadas laborales. Por otro lado, las mujeres fueron empleadas en el sector terciario: como vendedoras y empleadas administrativas, como telefonistas, como maestras y enfermeras. En estos casos, su labor exigía mayores o menores niveles de capacitación, e implicaba jornadas laborales más flexibles, aunque no necesariamente menos extensas. El servicio doméstico, por su parte, concentró un porcentaje elevado del empleo femenino, el que no requería de capacitación formal. Finalmente, hay que considerar las actividades desarrolladas en el propio domicilio: por un lado, existía el sistema “de sudor” o “destajo”, un tipo de labor que se realizaba en el hogar por encargo de una fábrica, taller o casa comercial, y que evitaba a los empresarios invertir en maquinarias, pagar salarios fijos y aplicar los reglamentos laborales. Si bien el trabajo “a destajo” era incompatible con las tareas domésticas y el cuidado de los hijos, pues suponía largas jornadas laborales, también se practicó otro sistema que permitía alternar tareas domésticas con labores remuneradas, en cuyo caso el horario y ritmo de trabajo eran definidos por las mismas mujeres, repartiendo su tiempo entre la casa, los hijos y el trabajo para afuera: en el lavado, el planchado o la costura. Cfr. Graciela Queirolo, "El trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires

situaciones de necesidad extrema, o bien, optando por una vía más drástica, directamente se negó la realidad de su existencia.

En la crónica que mencionábamos en el párrafo anterior, el narrador Tao Lao parece consciente de la invisibilización de que es objeto el trabajo femenino. Pero, como si intuyera que la propia palabra no es prueba suficiente en una época donde el cientificismo positivista reclamaba el acopio de datos cuantificables para justificar nuevas realidades, recurre en su argumentación a una serie de cifras extraídas del tercer censo nacional, el de 1914:

"En la Capital Federal trabajan, según el último censo, más mujeres de lo que a simple vista se sospecharía. Sobre un total de 1.132.352 personas que ocupan su tiempo en diversas tareas, con profesión determinada, o sin ella, 505.491, casi la mitad son mujeres." (Storni, *Obras. Prosa*, p. 921)

El mismo procedimiento es aplicado en otra de las crónicas, "Las heroínas", donde el ojo detectivesco del hablante se concentra en la detección de esas mujeres excepcionales, iluminadas por los censos, que desafiando todas las convenciones impuestas a su género, incursionan en oficios exclusivamente masculinos: la carpintería, la herrería, la venta de carbón, entre otros. Por otra parte, ironizando sobre la relatividad de las fortalezas y debilidades asignadas a los

(1890-1940): una revisión historiográfica", *Temas de Mujeres* N° 1, CEHIM, Facultad de Filosofía y

géneros, confronta a esas mujeres heroicas (una condición habitualmente masculina) con esos varones (poco heroicos) que no se animan a adentrarse en oficios “de mujeres”, y que temerosos incluso de ser descubiertos en algún deslizamiento hacia el campo semántico de lo femenino, procuran borrar las huellas de cualquier acción que pudiera interpretarse en este sentido:

“si una mujer se ha decidido a ser lustradora de muebles y otra se ha confesado carbonera, ningún hombre se ha atrevido, en cambio a penetrar en una sagrada profesión de mujer [...] y si alguno, allá en sus apuros de soltero, aprendió a manejar la aguja con regular habilidad, ha tenido buen cuidado de que la posteridad no se entere de esas minucias, dejando en blanco el casillero que en el renglón de las zurcidoras, la previsión oficial había destinado al sexo fuerte.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 901)

“Las heroínas” se inicia con una referencia al supuesto desapego femenino frente a los libros áridos y extensos, ese tipo de textos que parecen sustentar el edificio androcéntrico de la cultura. El hablante se hace cómplice de esa sensación que cree común en las mujeres, mediante una apelación directa a las lectoras: “mis dulces amiguitas lectoras”; un acto que esconde, sin embargo, un disimulo irónico, pues no es el desinterés sino su propio enfoque crítico el que lo distancia de esos textos. Instalado desde esta perspectiva, el hablante cuestiona el valor de ese conocimiento que ve sustentado en la falsa

erudición de los “libros absolutos, que no son, para nuestra felicidad, femeninos” y que “tienen mucho de monumentales armazones apuntalados por la suficiencia”. Desde allí también desestabiliza esos saberes monumentalizados, recurriendo a la metáfora de un bosque de signos (la figura es de Shakespeare y también recuerda la poética baudelairiana de la analogía³³⁴), cuyos movimientos imprevisibles pueden conmover los constructos donde se afirman las verdades oficiales; ésas que están simbólicamente representadas en la crónica a través del libro del censo. La indagación por la [in]existencia del trabajo femenino, termina por conducir al hablante a una reflexión sobre el lenguaje y la provisionalidad de todos los saberes, los que podrían ser resignificados desde la mirada interesada de ciertos/as

³³⁴ Charles Baudelaire, explica Octavio Paz, observa el universo como un lenguaje en continuo movimiento, en el que una frase engendra la siguiente. El mundo es concebido como un conjunto de signos en cambio permanente y no como un conjunto de cosas. Así, el mundo/texto siempre es múltiple y cada página supone la traducción y metamorfosis de otra. Por otra parte, si el universo es entendido como una escritura cifrada, un idioma en clave, toda nueva lectura supone una reinterpretación, una traducción. En este marco, el poeta emerge como el traductor o descifrador por excelencia, en la medida que escribir un texto implica descifrar el universo para cifrarlo de nuevo. La poética baudelairiana de la analogía, concluye Paz, consiste entonces en concebir la creación literaria como una traducción que nos enfrenta a la infinita pluralidad del lenguaje y, desde allí también, al riesgo de la incomunicación (“La naturaleza es un templo de vivientes columnas / que profieren a veces palabras confusas”, dice Baudelaire en el “Soneto de las correspondencias”). Cfr. Paz, *Los hijos del limo...*, pp. 108-112. Storni, por su parte, retoma estos motivos en un poema breve: “Letras” (poemas no publicados en libro, 1938), donde vuelve a estar presente la metáfora del lenguaje como bosque de signos misteriosos que articulan las tramas de relaciones históricas, así como las tradiciones culturales y poéticas: “Crece / un bosque / misterioso / de troncos./ Por cada uno / de sus caminos / avanza/ ya Edipo,/ ya Horacio, / ya Santa Juana” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 582). Lamentablemente la editora del texto no consigna el lugar de su publicación. Hemos encontrado algunos de los poemas de esta colección (pero no el que comentamos) en la revista *Vértice* 11, Año I, Buenos Aires, octubre de 1938, pp. 9-11.

sujetos que, por un motivo u otro, están situados/as a distancia de las instituciones que rigen el poder político y simbólico.

“... no habréis olvidado vosotras que a Macbeth, el pobre esposo, lo venció la suficiencia. Eres invencible, le dijeron, mientras determinado bosque no avance hacia ti. Y el criterio humano del pobre esposo le sugirió que los bosques no se mueven nunca de su sitio. Pero los bosques, bellas niñas, según los insuficientes, pueden moverse. Cuestión de interpretaciones y de formas. Y perdonadme que ahora salte nuevamente de Macbeth a las estadísticas [...] No me encontréis romántico y oscuro. Os explicaré: se ha comprobado que los juegos de azar ofrecen, a la larga, algunas curiosas leyes reveladas por las estadísticas. Ved pues, cómo el azar, impenetrable como una mujer, revela algo de su intimidad por vía de la estadística. Lo mismo, o muy parecido, que aquella por un suspiro” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 898).

Las crónicas de Alfonsina Storni instalan una y otra vez el gesto de poner en escena a esos/as sujetos invisibilizados/as que, como las mujeres trabajadoras, necesitan generar las condiciones sociales y epistémicas que hacen posible su representación sociocultural. Recurriendo a distintas vías, desde la pesquisa estadística, a la observación directa en los lugares de labor, el cronista descubre a estas sujetos y los registra mediante instantáneas que acaban por conformar una suerte de mosaico que otorga diseños y texturas al complejo universo de los oficios femeninos. Estas representaciones, que en una primera mirada podrían parecer livianas o intrascendentes (en este sentido, hay que recordar los códigos propios

del género: “artículos femeninos”), sin embargo, al ser observadas con más detenimiento evidencian imágenes de mujeres que distan mucho de ser poco problemáticas. De hecho, “las mujeres que trabajan” suelen aparecer en los textos como un grupo social atravesado por tensiones y conflictos, los que en buena medida se originan en la doble subordinación que ellas experimentan socialmente: la de la clase, que se liga a la explotación laboral, y la del género sexual, que involucra tanto el plano público como el privado; dos dimensiones que no necesariamente se articulaban en una lucha común de “los pobres” frente al modelo capitalista (y patriarcal) que se consolidaba.³³⁵

Es interesante advertir, por otra parte, que las vivencias que se registran en los textos tampoco son del todo ajenas a la propia hablante, la que en ocasiones se autoinscribe como mujer trabajadora (“Feminidades”), apelando al mecanismo de la representación autobiográfica (“Un baile familiar”) o bien a una ficcionalización que deja huellas o alusiones de las propias experiencias (“Tijereteo”). Esta perspectiva “desde dentro” (que sitúa a la cronista dentro de la diégesis), y que es perceptible en muchas de las crónicas, no supone sin embargo una identificación automática y acrítica entre la

³³⁵ Como analizamos en el capítulo anterior, las tensiones de género sexual que la autora detecta al interior de la clase trabajadora quedan en evidencia, por ejemplo, en la escena que se reconstruye en la

perspectiva de la hablante (o de su versión masculina, Tao Lao) y la de los personajes representados. Las mujeres de las crónicas son observadas desde distintas perspectivas pero, en general, un discurso crítico, muchas veces instalado desde la ironía, tiende a ser hegemónico dentro de los textos, apuntando al menos en dos sentidos. Por una parte, ese discurso intenta develar los mandatos que el sistema imprime en las sujetos, buscando funcionalizarlas en pos de en su reproducción; pero, al mismo tiempo, los señalamientos críticos e irónicos también buscan remecer las conciencias de las lectoras, aspirando a despertar en ellas la capacidad crítica y el deseo de autotransformación.

El distanciamiento irónico del hablante frente al personaje narrado es particularmente evidente en un texto como “La perfecta dactilógrafa”, donde se retrata a ese “tipo femenino” constituido por esas mujeres, “desde la pobre chicuela que hace direcciones de sobres al tanto el ciento, hasta la alta empleada que conoce taquigrafía y lleva la correspondencia extranjera”³³⁶, que comenzaban a hacerse imprescindibles con el desarrollo de las actividades mercantiles. La descripción se centra, no obstante, en una figura particular: la “dactilógrafa-símbolo” o “perfecta”, esa muchacha cuya calificación

crónica “La costurerita a domicilio”.

³³⁶ Storni, *Obras. Prosa*, p. 909.

profesional suele ser escasa, a quien se emplea por poco dinero y de quien se exige un cuerpo bello para ser exhibido como objeto de decoración en la oficina. Una sujeto, por otra parte, que poblada de fantasías románticas probablemente adquiridas en la lectura de folletines, acomoda bien con lo que de ella se demanda:

“Ella, que se ha pasado tres meses de aprendizaje sin conseguir que entren en funciones ni el anular ni el meñique, resolviéndose al fin por la dactilografía de dos dedos (índice y mayor), todo esto previa constante consulta ocular al teclado, sucumbe, vencida de admiración, ante la magia oculta, y sin duda de divino origen, de aquel activo y obediente meñique. Su diminuta, rosada boca, en tan solemne trance afecta la forma redondeada de una considerable O. Y no es para menos...”

(Storni, *Obras. Prosa*, p. 910)

La crónica concluye con una receta donde el hablante parodia tanto las típicas notas “femeninas” sobre consejos para cuidar la belleza y la salud del cuerpo³³⁷, como esas revistas de mecánica popular que enseñaban a armar aparatos, ofreciendo su propio

³³⁷ Notas de este estilo eran muy frecuentes en revistas como *El Hogar* o *Caras y caretas*, y al observar el estilo de escritura de estos textos, la parodia de la crónica de Storni se evidencia claramente. A modo de ejemplo, observemos uno de los artículos de Mme. Alice Delicia en la columna “Cómo una dama del mundo social explica el secreto de su belleza”, dedicada al cuidado del rostro: “Échese una tableta de Stymol (que se vende en las droguerías) en un vaso lleno de agua caliente. Así que haya desaparecido la efervescencia producida, lávese la cara con el líquido usando una esponjita o un paño blando. Séquese la cara, y se verá que los pigmentos negros han abandonado espontáneamente su nido para morir en la toalla, y que los poros grasientos también han desaparecido y se han borrado como por encanto, dejando la cara con un cutis liso y suave y de una frescura encantadora. Este tratamiento tan sencillo debe repetirse unas cuantas veces con intervalos de cuatro o cinco días a fin de asegurar la permanencia del maravilloso resultado obtenido.” Cfr. A. Delycia,

manual de construcción de este tipo de mujeres, las que aparecen representadas en el extremo de la pasividad o cosificación, a la manera de un objeto salido de una cadena de montaje industrial:

“Para obtener una perfecta dactilógrafa sígase este procedimiento: elíjase una joven de dieciocho a veintiún años que viva en una casa de departamentos de cualquier apartado barrio. Píntesele discretamente los ojos.
Oxigénese el cabello.
Púlasele las uñas.
Córtese un trajecito a la moda, bien corto.
Comprímasele el estómago.
Endurézcasele considerablemente los dedos anular y meñique.
Salpíquesela copiosamente de mala ortografía.
Póngasele un pájaro dentro de la cabeza (si es azul, mejor).
Envíesela durante dos o tres meses a una academia comercial. (Hasta de cinco pesos por mes).
Téngase luego pendiente de avisos comerciales durante uno, dos o tres años.
Empléesele por poca cosa.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 911)

La nota al pié que cierra el texto, a la manera de un epílogo, entrega sin embargo otra mirada, la que ya sin ironía abre una puerta para reconciliar al hablante con sus personajes, advirtiendo además directamente a las lectoras sobre la posibilidad de negarse a aceptar la perversión de aquella lógica maquínica. Una alternativa que el cronista descubre en esas subjetividades femeninas alternativas, que se sustentan en la autenticidad (y por ende, en la autoconciencia) así

“Como una dama del mundo social explica el secreto de su belleza”, *Caras y caretas*, año XXIII, n° 1123, 10 de abril de 1920 (agradezco la referencia a Tania Diz).

como en el despliegue de la capacidad de autoexpresión de las mujeres; una idea que se metaforiza en esa cara sin máscara o artificio, y en esa mano que, no estando ya cercenada, es capaz de escribir con todos los dedos:

“A veces la dactilógrafa ni se pinta ni se pule: a tanta humildad puede acompañarse una brillante ortografía y ausencia de parálisis en el anular y el meñique, pero este caso no es, ni con mucho, el de la perfecta dactilógrafa”.
(Storni, *Obras. Prosa*, p. 911)

A diferencia de la crónica sobre las dactilógrafas, el texto “Acuarelistas de pincel menor” nos entrega una visión diferente de la realidad, poniendo en juego otro tipo de relación entre el hablante Tao Lao y el referente, la que ya no se sustenta en la distancia irónica. De manera consecuente, ello posibilita articular otras construcciones de lenguaje, las que se configuran desde la enunciación más amable y más lírica de un cronista/investigador que visita un taller donde laboran jóvenes acuarelistas. Ellas suelen ser solicitadas en los avisos de periódicos: “Señoritas jóvenes, que tengan gusto por la acuarela, se precisan, por horas”, y son quienes producen esa multitud de objetos que, en la era de las artes industriales, ponen al alcance de la pequeña clase media esas postales, abanicos, afiches, marcadores de libros, pantallas y cajas decoradas que adornan sus paredes y vitrinas.

El texto puede organizarse en tres partes, la primera de las cuales presenta el escenario del taller y al propio cronista interviniendo en la escena relatada (“Y de mi visita a uno de tus talleres no creas que conserve mal recuerdo”). La segunda parte, sobre la que volveré enseguida, presenta tres figuras femeninas; finalmente, la tercera, que coincide con el subtítulo “Conclusiones serias”, abandonando el tono poético que caracterizaba a la segunda sección, y dejando definitivamente atrás la leve ironía de la primera, deja asentada a la manera de una aguafuerte la evaluación del narrador sobre la situación social de estas muchachas, que poseen inquietudes artísticas pero escaso dinero, y que son contratadas por unas pocas monedas³³⁸:

“En Buenos Aires, una buena porción de jovencitas contribuyen a sostener sus hogares ganando con sus fáciles tareas de pintura a la acuarela alrededor de dos pesos por día. Este trabajo no suele ser permanente. Varía según las modas y las estaciones. Contratadas por horas o por día, cuando su trabajo escasea quedan en sus hogares hasta que son llamadas por nuevo aviso. La remuneración exigua que reciben se explica, porque generalmente no pertenecen a las clases más necesitadas, y no considerándose poseedoras ni de un arte ni de un oficio, toman esta tarea a la espera de

³³⁸ Asunción Lavrin, en su estudio sobre mujeres del Cono Sur, analiza la relación entre género-sexual y salario en la primera mitad del siglo XX, y afirma que la diferencia entre los sueldos de los varones y las mujeres era significativa y generalizada en los tres países de la región: Argentina, Chile y Uruguay. En 1907, en Buenos Aires, las obreras fabriles cobraban entre 2 y 4 pesos mientras que los varones tenían salarios de 2.80 a 7 pesos. Entre 1913 y 1920, en el marco de un ciclo económico recesivo, la inflación hizo que los salarios de varones se depreciaran alrededor de un 3%, mientras que los de las mujeres cayeron un 5%. En estos años, que coinciden con los de la redacción de la crónica, los salarios de las obreras, en promedio, correspondieron a la mitad o a los dos tercios de los salarios de varones. Cfr. Lavrin, *Women, Feminism and Social Change...*, pp. 69-70.

algo mejor. Son generalmente chicas de dieciséis a diecinueve años, muy monas. Y este dato gratuito, conste, es solamente para muchachos serios, casaderos, que quieran tomarlo pesadamente en cuenta y librar a tan afanosas criaturas de la acuarela especializada”. (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 904-905)

La segunda parte del texto resulta particularmente interesante pues en ella el narrador describe a tres de las acuarelistas, recurriendo a modalidades enunciativas analógicas poco frecuentes en las crónicas. Ellas son la “especialista en cielos”, la “niña del odio” y la que dibuja estampas japonesas, tres personajes que le permiten articular ciertas reflexiones metapoéticas, en las que resuenan ecos paródicos sobre la estética modernista. La primera de las niñas, se concentra en pintar “cielos de abanicos” y, como debe hacerlo rápido, los hace de una sola pincelada, operando con sus dedos como Jehová con la palabra. Los cielos, sin embargo, permanecerán vacíos en espera de ser completados por otra acuarelista, especialista en golondrinas, quien tiene a cargo el segundo paso de la creación: la instalación de la vida en el cosmos. La segunda niña trabaja con el amarillo ocre, que el narrador identifica como “el fatídico color del odio”, asociándolo al desengaño amoroso; una presunción que, sin embargo, no es confirmada por la acuarelista, que permanece silenciosa ante la pregunta del narrador y sólo parece interesada en realizar bien su tarea. La tercera de las niñas, especialista en

“japonerías”, sorprendiendo al narrador, no crea flores exóticas, sombrillas, sedas ni campos de arroz, sino que con un estilo despojado y sintético reduce la representación de la cultura japonesa a cuatro rayas: una para el horizonte, dos para el arroyo, otra para el puente, a lo que agrega tres golpes de pincel para construir una persona.

A partir de estas tres figuras femeninas el narrador metaforiza la creación estética y al mismo tiempo toma postura frente a ella, en un período marcado por el cuestionamiento y abandono de la estética finisecular y del estilo modernista de escritura. En este sentido, la primera imagen trabaja con la idea de la artificialidad de toda obra estética en una época post-realista, lo que se expresa tanto en la puesta en escena del artificio que está en la base toda representación (“cielos de abanicos”) como en la evidencia de que el arte no opera sobre la base de la mimesis sino de la creación de nuevas realidades. En la misma línea, la tercera de las imágenes, también refiere al problema de la representación, oponiendo realismo a abstraccionismo, sobre la base de la parodia del exotismo modernista. La primera y la segunda imagen conectan a su vez con los cambios en los modos de producción artística en un momento donde las posibilidades de reproductibilidad técnica y el desarrollo de un mercado del arte imponían tanto el aceleramiento del ritmo de la vida

como el de la creación. La segunda imagen, finalmente, es la que de modo más estrecho ancla en la propia producción de Storni, a través de las referencias a los tonos ocres que ya están marcando su escritura y que se verían reflejados en su poemario de 1925. En esa misma imagen es interesante advertir, por otra parte, la confrontación entre la actitud del narrador, que con insistencia busca arrancar una confesión amorosa en la que podría arraigar el trabajo de la acuarelista, y la resistencia de la niña a confirmar esa vinculación mecánica entre arte y vida. Esta negativa podría apuntar tanto a una crítica directa de la autora frente al horizonte de recepción epocal respecto de la escritura de mujeres, como a dar cuenta del conflicto de las propias artistas ante esos códigos que observaban sus creaciones desde un biografismo simplista, obviando la elaboración estética que subyacía en su trabajo:

“- Señorita –pregunté tímidamente- disculpad mi intromisión... Pero... el oficio... ¿Habéis amado mucho?

- ¿...?

- ¿Habéis amado mucho que así os han destinado al odio permanente y sin remedio?

Y como la muchacha me dirigiera una mirada industrial, de puro y definido carácter industrial, juzgué oportuno no mezclar su especializada acuarela a mis sugerencias románticas y me resolví a buscar en otra parte del taller la feliz primavera creadora de golondrinas, que se ocultaba humildemente bajo un feo delantal gris.” (Storni, 2002, pp. 903-904).

4.2. Tránsitos entre lo privado y lo público.

Si muchas de las crónicas de Alfonsina Storni se concentran en las mujeres que trabajan, otras tantas vuelven la mirada hacia esas otras mujeres que permanecen todavía dentro del hogar en su papel de madre-esposas. La hablante de los textos de Storni, al rastrear las huellas femeninas en el Buenos Aires modernizado, parece no poder dejar de lado las incitaciones y ruidos que llegan desde dentro de las casas, ese espacio que a través de las rutinas cotidianas opera la reproducción material y simbólica del sistema social. El ámbito hogareño, sin embargo, más allá de su inmovilidad aparente, desde las primeras décadas del siglo XX estaba siendo intervenido por los cambios modernos, que se filtraban desde el exterior a través de la radio, el cine, las revistas y periódicos, así como por efecto del desarrollo creciente de la educación femenina. Ese mundo estaba siendo conmovido asimismo por el tránsito de las mujeres en el espacio de la urbe, ya sea en su calidad de trabajadoras o bien de consumidoras de los bienes materiales y simbólicos que ofrecía una economía en expansión.³³⁹ Fue precisamente para este público

³³⁹ Oscar Traversa explora los discursos publicitarios en la Buenos Aires de entreguerras, deteniéndose en particular sobre las representaciones de los cuerpos masculinos y femeninos, con el objeto de observar cómo son tematizados en los medios, en tanto cuerpos que comen, se higienizan, se visten o se enferman. Su relevamiento resulta útil para visualizar cómo los cuerpos construidos en textos e imágenes publicitarias hacen circular ciertos estereotipos sexogenéricos que refuerzan discursivamente

femenino potencial, que incrementaba sus posibilidades de gasto y modernizaba sus gustos y *habitus*, que el mercado entregó una multiplicidad de artículos: desde vestidos y zapatos hasta elementos necesarios para el hogar y los niños, pasando por las medicinas y cosméticos. Un conjunto de mercancías cuya demanda se estimuló tanto por medio de la publicidad visual masiva como a través de los medios escritos, por ejemplo, recurriendo a artículos dirigidos a un público identificado como femenino, que brindaban consejos para la moderna dueña de casa.³⁴⁰

Las crónicas de Storni, que descubren distintas manifestaciones de la nueva sensibilidad moderna, no dejan fuera de su mirada a este segmento de mujeres que podríamos denominar “domésticas”, las que, sin embargo, contribuyen a la expansión del proceso de producción-circulación capitalista mediante el consumo masivo. Estas sujetos, por otra parte, también se evidencian como funcionales a la reproducción ideológica del sistema pues, en tanto consumidoras pasivas que no poseen autonomía económica ni mayor distancia frente a las seducciones del mercado, resultan permeables a aceptar

la dicotomía público/privado, en el contexto de los cuestionamientos que provocaba el ingreso masivo de mujeres al mundo laboral extrahogareño. Cfr. Oscar Traversa, *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona, Gedisa, 1997.

³⁴⁰ Como se evidencia en las imágenes que reproduce Oscar Traversa, el discurso de la publicidad combina hábilmente el estereotipo sexogenérico más tradicional con la introducción de discursos modernos, incluso enunciados científicos (o seudocientíficos), los que se incorporan en función de una

acríticamente los discursos sexogénicos que les imponen patrones de consumo y de comportamiento social. Así, recreando la articulación de lo tradicional con lo moderno en el proceso de tránsito femenino de la casa a la calle, los textos de Storni dejan en evidencia el nexo que vincula a esos espacios que el discurso ideológico de la modernidad tiende a presentar como escindidos: el público y el privado. En las crónicas, en cambio, ellos aparecen relacionados, convergiendo en la representación de esas “mujeres domésticas” que circulan por la urbe, pero cuya subjetividad no parece sustancialmente afectada por los discursos transformadores que circulan en lo público. Estas mujeres, por el contrario, permanecen ancladas en el deseo de reproducir un modelo identitario tradicional: ese que las convoca a convertirse en madre-esposas (dependientes), mediante el éxito en la captura de un marido (proveedor); una competencia que tiene por eje la construcción de un cuerpo deseable (a los ojos del Otro) y por condición la firma de un contrato que unirá legal e indisolublemente a las dos partes intervinientes. Desde esta perspectiva, los textos de Storni evidencian una percepción lúcida que, de forma más o menos consciente, pone en cuestión la división entre lo privado y lo público, señalando que su relación es esencial

“modernización” de las tareas domésticas que, sin embargo, no altera el orden sexogénico naturalizado.

para la constitución de identidades sexogénicas normativas; una problemática que sería teorizada décadas más tarde por el feminismo contemporáneo, en su develamiento de las relaciones de poder que están en la base de la constitución de los ideogramas de la familia y de la separación de las esferas entre los sexogéneros.³⁴¹

La crónica “Las crepusculares” pone en escena a estas mujeres que en otros textos asumen otras denominaciones pero que, sin embargo, caracterizan al mismo tipo de sujeto: la “irreprochable”, la “impersonal”, la “chica-loro”, la “joven bonaerense”. En este texto, un narrador omnisciente, que se sitúa en una clara distancia irónica frente a la escena que relata, describe el espectáculo de la calle Florida al atardecer, en el momento en que es invadida por una multitud de mujeres que se dirigen hacia las grandes tiendas (Harrods o Gath & Chavez, por ejemplo), las que a su vez son observadas por otra multitud de varones que miran su desfile sensual:

³⁴¹ Entre los múltiples aportes contemporáneos a esta reflexión, es relevante la crítica de Nancy Fraser a las teorizaciones de Jürgen Habermas, a las que cuestiona desde la presencia de un “subtexto de género” en muchas de sus categorías analíticas (v.g.: identidad social, ciudadano, consumidor, trabajador), el que no es detectado ni cuestionado. En el mismo sentido, Fraser critica el enfoque de Habermas sobre la familia nuclear moderna, a la que define como “un refugio en un mundo sin corazón” (p. 58), evidenciando que ella se conforma como un espacio de “cálculo egocéntrico, estratégico e instrumental así como el lugar de intercambios, habitualmente explotadores, de servicios, trabajo, dinero y sexo, por no mencionar que, frecuentemente, es el lugar de [la] coerción y [la] violencia” (p. 61). En opinión de la autora, la resistencia de Habermas a entender a la familia como un sistema económico y, por tanto, como parte esencial de la configuración de la esfera pública, supone una asunción acrítica de la dicotomía ideológica público/privado que erosiona el potencial crítico de su

“De 17 a 18 de la tarde, a la hora elegante en que la luz huye de las calles de Buenos Aires y se encienden los focos de las grandes casas, por la calle Florida, se mueve una romería de gente. Ellas, las refinadas porteñas crepusculares, caminan por las aceras. Ellos van por la calle. En las esquinas, frente a los negocios, al lado de los escaparates, numerosos grupos de jóvenes miran ondular a las muchachas sobre sus altos tacos”. (Storni, *Obras. Prosa*, p. 915)

Las paseantes son descritas como meros cuerpos, sin voluntad propia, que circulan llevadas por sus zapatos, los que a su vez contagian al cuerpo con los tres tonos de moda: marrón, azul o topo, y son trasportadas al piso de los desfiles de modas no sólo por sus zapatos sino por ascensores que, a diferencia de ellas, son “inteligentes” y adivinan el piso en el que estas mujeres quieren detenerse.

Las paseantes, por otra parte, son espejeadas y complementadas en la crónica con otras figuras femeninas: las empleadas y modelos, esas sujetos a quienes la dinámica capitalista impone realizar una *performance* centrada en la exhibición de su cuerpo con fines comerciales. La actuación que unas y otras deben realizar tiene por fin generar una demanda mediante lo que podría denominarse una auténtica producción de compradoras sumisas a los dictados mercantiles, las que como cuerpos inconscientes (“la ola”) se ven

teoría. Cfr. Nancy Fraser, “¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión del género”,

arrastradas al flujo de un consumo sin límites ni opciones racionales, seducidas por la exhibición de esas imágenes femeninas modélicas a las que sus cuerpos debieran ajustarse. En este sentido, es interesante detenerse en cómo el narrador textualiza la fascinación de las paseantes frente a la imagen de la modelo, lo que se evidencia en los movimientos ondulantes de sus cuerpos y en la fijeza de sus ojos, cuya vista captura esos gestos que luego ensayarán en la calle con el objeto de despertar el deseo masculino. En un momento en que el cine de Hollywood comenzaba a configurar desde el ojo de la cámara una cierta mirada (masculina) sobre el cuerpo de la mujer³⁴², la crónica de Storni pone en juego esa misma perspectiva a través de la imagen fascinada y obsesiva con que las crepusculares observan a esa modelo que parece agrandarse ante sus ojos, a la manera de esas divas del cine mudo que aparecían en las pantallas cinematográficas:

“Aparece por fin una mujer, alta, elegante, garbosa y la acoge un murmullo prolongado. Con una mano puesta en la barba y la otra graciosamente aposentada en la cadera, avanza cadenciosa entre las dos filas de espectadores. Y la ola, como un cuerpo que no tiene voluntad, se mueve con ella, la sigue contemplándola. Se atropellan los zapatos unos

en Benhabib y Cornella, *Teoría feminista y...*, pp. 49-88.

³⁴² Como sostiene la crítica feminista del cine, y en particular los estudios de Laura Mulvey sobre el tema, la imagen de la mujer en el cine clásico suele estar representada como un fetiche, es decir, como un objeto de contemplación erótica para espectadores masculinos. En este sentido, para experimentar placer en el visionado, en ese tipo de cine la espectadora tiene que plegarse al punto de vista masculino, es decir, debe identificarse con esa mirada *voyeurista* que observa el cuerpo femenino como un objeto fetichizado. Cfr. Annette Kuhn, *Cine de mujeres, feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 83-122.

contra otros. Todos quieren ocupar la primera línea. Quieren observar de cerca el peinado, las medias, la tela, el bordado, el lazo; todo lo que la modelo lleva encima, y continúan siguiéndola a lo largo del salón. (Con una modelo no hay necesidad de guardar las buenas formas y no es ya caso de mala educación recorrerla con la mirada de arriba abajo). Y la modelo, como compenetrada de la influencia decisiva que ejerce sobre las damitas crepusculares, se contonea más y parece decir a la ola con una sardónica sonrisa: ‘Ahora a la izquierda, ahora a la derecha, para atrás, para adelante, damitas crepusculares...’ Y las damitas, no menos dóciles a sus órdenes que los planetas a las del sol, describen la misma órbita que la muñeca de carne y hueso que lleva un vestido a la última moda y después de lucirlo un momento se pierde en el cuartito de donde salió, dejando atrás suyo una fuga de zapatos distinguidos hacia el ascensor.”(Storni, *Obras. Prosa*, pp. 916-917)

Decíamos antes que este tipo de crónica capturaba a estas mujeres domésticas en su circulación por las calles de la ciudad. No obstante, otros textos nos devuelven a estas mismas jóvenes en el espacio del hogar, evidenciando cómo se construye esa subjetividad que vive pendiente del cuerpo, la belleza física y, en definitiva, de la captura de un novio que más temprano que tarde pueda convertirse en marido. Por lo general, las mujeres retratadas en estos textos son niñas solteras, las que son recreadas desde una instalación irónica que parodia y satiriza estos estereotipos desde el humor y el recurso de la risa. Cuando se abordan problemáticas de las mujeres ya casadas, como sucede por ejemplo en la “Carta de una engañada”, el tono del discurso, sin embargo, suele pasar de lo liviano y divertido a

lo melodramático o a lo trágico; una seriedad que también está presente en esas escasas crónicas protagonizadas por mujeres madres (v.g.: “Una tragedia de Reyes”, “La madre” o incluso en “Una conmutación”, un texto que plantea la problemática del infanticidio).

En el “Diario de una niña inútil”, un texto de corte ficcional construido de principio a fin desde la parodia de los discursos y figuras folletinescas, la autora recurre a un tipo de escritura personal, a la forma de un diario de vida, para conformar el discurso de una mujer soltera, cuyo nombre ignoramos, pero de quien sabemos que tiene entre veinticinco y veintiséis años. Desde sus propias palabras, esta sujeto es definida como una “niña” y además como una “inútil”, es decir, como una persona que ante sus propios ojos aparece como improductiva, en tanto aún no ha concluido exitosamente la narrativa de su formación personal (su *Bildungsroman* particular): todavía no se ha casado ni ha contribuido al deber republicano de la maternidad (“el país necesita mi concurso maternal...”). Como parte de los mandatos sociales que suelen imponerse a las personas (tener un hijo, plantar un árbol y escribir un libro), una mañana ella decide acometer la tarea de redactar un diario, un género que sospecha afín a las mujeres (“todas las grandes mujeres lo han hecho así”), y donde pretende exponer sus pensamientos, deseos y temores, viendo reflejada su propia subjetividad (“mi íntima psicología”). El diario de

vida, sin embargo, en tanto espejo desdoblado de sí, sólo puede devolverle como imagen la vaciedad en que se desenvuelve su existencia:

“Desde hoy, pues, empiezo a escribir mi diario; pondré en él todos mis pensamientos íntimos, mis temores, mis afanes... lo más importante que me ocurra.
Empezaré por hoy...
¿Qué se me ha ocurrido hoy?
Nada.
He estado contenta todo el día...
No me he aburrido...
¡Ah me olvidaba! A las tres de la tarde sentí una fuerte puntada en un pié.
¿Será eso de mal gusto?
¿Tendrá algo que ver el buen gusto con la psicología?
Lo pensaré seriamente.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 828)

Esta situación, no obstante, encuentra una salida con el regalo que le envía una amiga: el decálogo de una asociación de “niñas inútiles”, donde se expone un programa de tareas y orientaciones destinadas a la obtención del marido: una rutina que producirá la anhelada transformación de la joven soltera en madre-esposa. De allí en más, todas las entradas del diario, entre septiembre de 191... y finales de enero del año siguiente, sólo van consignando los momentos por los que atraviesa la joven en la consecución de su único deseo: los momentos de ansiedad ante una fiesta, la frustración, la envidia de otras jóvenes, hasta el logro de su objetivo: la obtención de un novio; etapas que parodian casi mecánicamente

los sentimientos y peripecias por las que atraviesan las heroínas románticas de la literatura masiva:

“La elección del traje es una cosa muy importante para la caza del novio (esto dicen los accesorios del decálogo). Así, pues, para la fiesta de mañana debo elegir bien: el rosa me queda bonísimo; mis ojos brillan más, resalta la negrura de mi cabello... ¡El blanco! Oh, el blanco me queda divino... parezco uno de los angelitos que danzan en el cielo bajo los árboles llenos de panecillos de oro... Pero el lila... el lila es mi color predilecto... lilas eran las ojeras de Margarita Gautier. (Podemos hablar de Margarita Gautier porque se arrepintió).” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 829)

Desde una perspectiva completamente diferente a la anterior, la “Carta de una engañada”, otro texto que también apela a un género discursivo menor, en este caso el epistolar, explora ya sin ironía las experiencias de esas mujeres cuyas vidas transcurren tras las paredes de sus casas, en las que muchas veces padecen de forma callada las consecuencias de un sistema que juzga de manera muy disímil la transgresión a las normas morales y sociales según el sexogénero de que se trate. En este texto, la hablante (Mercedes) le dirige una carta a una amiga (Tula), donde le refiere el engaño de su marido y el posterior intento de suicidio de éste; un hombre a quien ahora debe cuidar de sus heridas del cuerpo y el alma, con miras a recomponer la unidad familiar después de la tragedia, evitando asimismo que esta situación trascienda al exterior. Con habilidad, la

autora logra transmitir la sensación de encierro y de silencio impuesto a estas mujeres cuyo mundo se desarrolla “puertas adentro”. Por otra parte, apelando a una modalidad discursiva que permite franquear con facilidad la frontera de lo privado a lo público y viceversa, como es la carta personal³⁴³, y apelando al mismo tiempo al recurso de la ficcionalización, que posibilita aminorar el tono de denuncia que trasunta el texto, la autora logra exponer con crudeza las desigualdades tremendas que están en la base de las relaciones intergenéricas; esa jerarquía naturalizada sobre la que se asienta la familia y que constituye el andamiaje que sostiene el edificio de la moralidad burguesa:

“Roberto me ha hablado; me ha pedido perdón. [...] Mas aún; me ha pedido que lo ayude a olvidar. ¿Pero es que entienden los hombres lo que hay dentro de algunas almas de mujeres, que hasta llegan a pedirles que les ayuden a olvidar? ¡Ayúdame a olvidar! Y te lo dicen con una incongruencia, con una tranquilidad de espíritu, con una seguridad tal, que sólo esta inferior condición de mujer puede tolerarlo! Sí, inferior digo. Inferior porque recogemos todo lo deshecho, lo manoseado. Inferior porque pasamos la vida construyendo lo que el hombre destruye. Inferior porque el sentimiento nos maniata, inhabilita y ciega para la crueldad. [...] ¡Qué vacío tengo en el alma! ¡Cómo quisiera huir de mí misma, de mi bondad, de mi altura moral, de todo esto estúpido! [...] Aquí estoy, en cambio, al lado de un hombre pálido y taciturno, que tiene el pecho agujereado y el alma roída, a quien día a

³⁴³ Sobre las cartas personales, en tanto objetos materiales y discursivos, y sobre el papel que ellas juegan en la configuración de subjetividades femeninas, particularmente en América Latina, cfr. Darcie Miryam Doll Castillo, “Cartas privadas: las cartas de amor de Gabriela Mistral y el discurso amoroso”, Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2001, inédita.

día, debo lavar la herida del cuerpo y cicatrizar la del alma”.
(Storni, *Obras. Prosa*, p. 859)

4.2. El espacio de la política: luchas en el campo del feminismo.

Comenzamos esta sección dedicada a la puesta en escena de ciertas figuras femeninas urbanas en la prosa de Alfonsina Storni refiriéndonos a “las mujeres que trabajan” y, a continuación, nos concentramos en esas otras mujeres que aún no realizaban ese tránsito hacia lo público en calidad de trabajadoras. Sería equívoco, sin embargo, pensar que Storni presenta en sus crónicas a estos dos grupos sociales de manera distanciada y mucho menos antagónica; por el contrario, sus textos nos convocan a observarlos de forma complementaria y en estrecha vinculación. Las mujeres “públicas” no necesariamente se hicieron autónomas por el sólo hecho de trabajar y, como sucede con la protagonista de la crónica “La costurerita a domicilio”, comentada en el capítulo anterior, sin producir ruptura alguna frente a los imaginarios tradicionales, muchas de esas mujeres sólo tenían en mente el retorno a lo doméstico mediante el logro de un matrimonio ventajoso, el que las sacaría de las obligaciones laborales convirtiéndolas en [in]felices madre-esposas dependientes.

Storni advierte las complejidades de una realidad social cambiante, que arrojaba a miles de mujeres al escenario público, y

asimismo detecta las contradicciones que esta situación provocaba en una cultura impregnada de tradicionalismo, en la que, sin embargo, se atisbaban aires de cambio, los que eran promovidos por un conjunto de mujeres y varones comprometidas/os con el ideario y la acción política feminista. Las crónicas de Storni buscan intervenir en ese debate que, desde comienzos del siglo XX, circulaba en los ambientes intelectuales y políticos de Argentina y América Latina, y que tenía por eje la interrogación en torno a los desafíos y posibilidades que se abrían para las mujeres en ese nuevo escenario modernizado. Así, sus textos polemizan, por una parte, con el discurso social que seguía insistiendo en las inconveniencias del trabajo femenino, afirmando en cambio que este fenómeno no sólo era una realidad irreversible, sino una necesidad inevitable para familias pobres, madres solteras y mujeres que no tenían en miras el matrimonio; por otra parte, las crónicas presentan al trabajo extrahogareño como una alternativa no sólo aceptable sino incluso deseable para las mujeres, en la medida en que era el único medio honesto que podía garantizarles la independencia económica que estaba en la base de la autonomía personal.

Las crónicas de Storni, no obstante, también dejan explícito que ni la autonomía de las mujeres ni igualdad sexogenérica eran objetivos que se derivarían mecánicamente de la presencia de las

mujeres en el mundo laboral y público. Por el contrario, el logro de estas aspiraciones suponía una modificación sociocultural de vasto alcance, cuyos prerequisites eran, por una parte, la toma de conciencia por parte de mujeres y varones de la situación de dominación/subordinación que regía las relaciones entre los sexogéneros en el plano público como en el privado. Y, por otra parte, exigía el despliegue de una voluntad de crítica y cambio frente a un modelo civilizatorio que Storni percibía agotado, perspectiva que debía ser asumida y encarnada también por ambos sexos. Es este el contexto en que se inscribe el posicionamiento público que asume Alfonsina Storni en muchos de sus artículos, especialmente en los que escribe para la revista *La Nota*, dando cuenta de su compromiso con las metas organizativas y programáticas del primer feminismo en la Argentina, particularmente el que se organizaba en torno al Partido Socialista.³⁴⁴

Probablemente, el texto más representativo de este período de su producción y de esta modalidad de escritura sea el que lleva por

³⁴⁴ En un artículo, publicado en la *Revista del Mundo*, en agosto de 1919, cuyo título es “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina”, Alfonsina Storni hace explícito su compromiso con el feminismo socialista que lideraba Alicia Moreau de Justo, sosteniendo que el Partido Socialista era el único que apoyaba programáticamente la igualdad de sexos. Por otra parte, compartía su orientación hacia las mujeres de la clase obrera, desde el entendido de que ello haría posible ampliar la base social del feminismo, hegemonizado hasta entonces por mujeres de clase media. Cfr.: Storni, *Obras. Prosa*, p. 799.

título “A propósito de las incapacidades relativas de la mujer”³⁴⁵, publicado en *La Nota* en octubre de 1919, con el objeto de apoyar la iniciativa parlamentaria sobre derechos civiles de las mujeres presentada ese mismo año por el diputado socialista Enrique del Valle Iberlucea, la que sin embargo no logró prosperar. Este texto, a su vez, tiene como antecedente la publicación de otros dos artículos: “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina”, aparecido en agosto de 1919 en la *Revista del Mundo*, y “Derechos civiles femeninos”, editado por *La Nota* ese mismo mes. En este último escrito, en el que se combinan la polémica, la proclama y también un tipo de discurso que busca exponer el contenido del proyecto de reformas civiles, la hablante argumenta sobre los beneficios sociales que se derivarían de la aprobación de esta nueva norma. A través de ella, en su opinión, podrían evitarse los abusos e injusticias a que eran sometidas las mujeres en el terreno económico, social y jurídico, e incluso se podrían prevenir delitos, como el suicidio o el infanticidio, a los que muchas mujeres, en especial madres solteras, eran empujadas a causa de la desprotección y la intolerancia social.³⁴⁶

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 882-888.

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 860-864.

En “A propósito de las incapacidades relativas de la mujer”, un texto que fue escrito para ser leído en un acto del Partido Feminista Nacional³⁴⁷ y luego publicado, el tema es tratado con mayor elaboración intelectual y literaria, desde la óptica de una hablante que se identifica como mujer y se expresa desde un colectivo femenino definido por el uso de la primera persona plural (un “nosotras”). Desde ese *locus* enunciativo, la hablante interpela directamente a sus lectoras (“Amigas mías”, “Ay de nosotras...”), instándolas a comprender la trascendencia del proyecto de igualdad jurídica entre los sexos, y a comprometerse con el logro de esa meta histórica. El texto, si bien no abandona el tono polémico que le es impuesto por el tema mismo, y por la necesidad de desarrollar un discurso enfático a favor de esas ideas, pone en juego una enunciación irónica, que hace eje en el develamiento de las contradicciones del discurso social frente a aquello que les está permitido y vedado socialmente a las mujeres. Es decir, la ironía funciona allí como un modo de denunciar la hipocresía del pensamiento dominante, haciendo manifiesta la

³⁴⁷ El Partido Feminista Nacional fue creado en 1918 por la doctora Julieta Lanteri. En opinión de la historiadora Marcela Nari, esta organización fue una de las más radicales de su época en cuanto a ideas y formas de acción. Su programa incluía la demanda de derechos políticos y civiles igualitarios para ambos sexos, la igualdad de hijos legítimos e ilegítimos, el divorcio absoluto, el reconocimiento de la madre como funcionaria del Estado, la protección a las mujeres en el mercado laboral, la equiparación de los sueldos frente a los varones, la coeducación profesional, la abolición de la pena de muerte, la protección ante accidentes del trabajo, la prohibición de la producción y venta de bebidas alcohólicas, y la representación proporcional de la minoría en todas las instancias de gobierno ejecutivo. Cfr., Marcela María Alejandra Nari, “Maternidad, política y feminismo”, en Gil Lozano, Pita e Ini, *Historia de las mujeres...*, p. 197.

incoherencia entre las supuestas “capacidades” e “incapacidades” femeninas, así como la “relatividad” (en tanto ambigüedad o arbitrariedad) con que se codifican estos términos en el marco de una cultura de jerarquización sexogenérica:

“Bien, pues; nos declararon incapaces para ser testigos en los instrumentos públicos, para administrar nuestros bienes siendo casadas, aun cuando estos bienes fueran heredados, y así pasamos del papá al esposo buscando el ‘ardid’ para vencer la letra de la ley. Pero nada más que incapaces en estas, en realidad, pobres cosas materiales; nada más que incapaces para trabajar por nuestra cuenta, tener una libreta de ahorros, ser escribano público (una cosa que, por lo visto, debe ser muy grave y requerir alguna honestidad privilegiada), ser tutoras de nuestros hermanos menores o sobrinos, etcétera; nada más, vuelvo a decir, que para determinadas cosas que atañen a la vida inferior de nuestro ser. Ay de nosotras, en cambio, si no fuéramos capaces de administrar algo mucho más importante que nuestros bienes: nuestra conciencia, nuestra vida íntima, nuestra persona toda, el conjunto de cosas que los hombres llaman nuestro honor. Entonces nuestra incapacidad no existe. Para administrar, si así puede llamarse, nuestros sentimientos se nos supone toda la capacidad; en este sentido nos creen más capaces que el hombre puesto que, a mayor conciencia del delito corresponde mayor castigo, y todo castigo, en las fallas de esta administración, cae sobre la mujer”. (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 883-884)

La hablante advierte, sin embargo, que no se trata sólo de operar a través de la denuncia, un gesto que puede ser descalificado o desactivado fácilmente con las justificaciones que brinda el discurso dominante, ya sea apelando a los argumentos del catolicismo, la filosofía, la ciencia, o incluso de ese sentido común que afirma lo

existente como inmodificable. En este marco, dejando atrás la polémica y la ironía, su palabra abre cauce a una discursividad utópica que se posiciona desde la necesidad de recuperar y poner en acto los valores que son centrales en el discurso de la modernidad: la libertad, la igualdad y la fraternidad o solidaridad; derechos que, redefinidos desde una perspectiva genérico-sexual, deben ser extendidos a las mujeres en tanto grupo social que ha permanecido al margen de su disfrute. Por otra parte, en la medida en que el logro de estos objetivos implica desarrollar una lucha social e ideológica, la hablante vislumbra que esa posibilidad de cambio necesariamente está ligada a la tarea del convencimiento de las conciencias y a la conquista de las voluntades transformadoras de esas/os mujeres y varones que desean un tipo de sociedad distinto:

“Ambos sexos debiéramos marchar unidos en la vida, nacidos de bella manera. No se trata de competencia de sexo a sexo. No se trata de rivalidad intelectual o industrial. Se trata de ponerse en la verdad sirviéndose, para ello, de los elementos espirituales que la civilización ha dado al hombre. La mujer y el hombre han nacido libres. Frente a la naturaleza para ellos son dos seres complementarios cuyo objeto es perpetuarse y son, por igual, responsables e irreponsables –si alguno de ustedes quiere aguzar el sentido filosófico de la vida- de los hijos que engendren. Esta libertad que le ha sido quitada a la mujer, por circunstancias largas de enumerar, le debe ser devuelta en buena forma, en dulce forma, y por el hombre mismo. Con dulzura, no me canso de repetirlo, con entendimiento y afecto humano. [...]

Hay que dar a la mujer toda la libertad económica posible, facilitándole el acceso a todo trabajo lícito para librarla de la mala vida. Hay que borrar el absurdo prejuicio que desprecia a la mujer que es madre, fuera de la ley. [...]

Amigas mías: aires nuevos pasan por el mundo. Bello es abrir los pulmones al aire oxigenado, llenarse el pecho de perfume, mirar la vida con claridad desde los planos superiores del pensamiento [...] Hay una gran piedad en el fondo de cada ser: lo que cuesta, lo que es difícil, es levantar las pesadas capas con que esa piedra se cubre. Lo que no siempre se puede hacer es llegarse al alma desnuda del hombre, despertarlo de su mal sueño, decirle dolorosamente y en voz baja: mírate, te crees libre y estás cargado como un pobre esclavo. [...] A esta maltrecha vida, tan bella en su idealidad, tan enorme en maravillas, tan rápida en su curso no hay que entenebrecerla: piedad, comprensión, tolerancia, igualdad, amor; he aquí la primavera espiritual que debiera llenarnos el camino de rosas". (Storni, *Obras. Prosa*, pp. 885-886)

Si la lucha por la igualdad civil de las mujeres, obtenida finalmente en 1926 pero sometida cada cierto tiempo a limitantes y cortapisas, fue un objetivo tras el cual Alfonsina Storni se embanderó de manera inequívoca, no puede decirse lo mismo de la demanda por los derechos políticos, una reivindicación que levantaban ciertos sectores del feminismo liberal y socialista y que Storni parece considerar extrema o prematura. Si bien sus crónicas se abren a un diálogo fraternal con quienes se ubicaban en esta tendencia, como se demuestra en los numerosos comentarios referidos a la actuación pública de la fundadora del Partido Feminista Nacional, la doctora Julieta Lanteri, es evidente que en sus textos no se hace una defensa

a ultranza del sufragismo. Como sucede con otras feministas de su época, especialmente en el espectro socialista, a comienzos de los años veinte Storni no parece favorable al otorgamiento irrestricto del voto a las mujeres, si ello no se sustentaba previamente en una *praxis* que posibilitara su transformación en ciudadanas capaces de asumir opciones políticas desde criterios propios.³⁴⁸ Como surge en varios de sus escritos, Storni opinaba que debido a la condición subordinada que experimentaban socialmente las mujeres, de la que sólo una minoría era consciente, el ejercicio inmediato del sufragio las convertiría en seguidoras acríticas de las decisiones tomadas por el jefe de familia o, incluso peor, en masa de maniobra de un sistema político conservador, dominado por las prácticas caciquistas y clientelares, dos características que no se habían extinguido con la democratización incipiente que experimentaba el país desde 1916.

En “Votaremos”, estos argumentos son presentados desde una perspectiva satírica, que interpela de forma directa a las lectoras

³⁴⁸ Asunción Lavrin sostiene que la posición del Partido Socialista respecto de las demandas de las mujeres tomó forma definitiva hacia 1915. Por un lado, su política se orientó a desarrollar una legislación protectora de las mujeres obreras, bajo el supuesto de que ellas eran físicamente más vulnerables que los hombres y, por tanto, que el proceso de trabajo podía afectar su capacidad maternal. En cuanto a los derechos políticos, la mayor parte de las feministas socialistas lideradas por Alicia Moreau sostenían que el sufragio era un derecho por el cual las mujeres tenían que luchar. En este sentido, más que impulsar cambios legales a través de la presión sobre los legisladores, su política buscó que las ideas reformistas arraigaran en la sociedad antes de que recibieran sanción legal. Si bien Moreau apoyaba el sufragismo, a diferencia de otras líderes como Sara Justo, que postulaba el voto femenino calificado, ella creía que las mujeres debían organizarse y tomar la iniciativa en la lucha por el voto, apelando a la confluencia entre diversos grupos feministas, socialistas y no socialistas; una

(“Señoras”); un público al que se identifica como generalizadamente frívolo y desinteresado en los asuntos públicos, cuya potencial participación electoral se interpreta en términos negativos, dada la probable manipulación de que serían objeto estas mujeres a manos de sus respectivos esposos como de las maquinarias políticas conservadoras. No obstante, la propia intención satírica del texto, que en tanto tal apunta al señalamiento de males sociales con el ánimo de modificarlos, no deja de traslucir el intento de la hablante por generar cuestionamientos en las lectoras, deseo que está en la base de la invectiva que les dirige desde su columna³⁴⁹:

“Señora: un día de éstos será usted sorprendida por una noticia terrible: podrá usted votar. De golpe será usted transformada en ciudadano. ¿No se le pone a usted la carne de gallina? [...] ¿Ha pensado en la gran responsabilidad que va a caer sobre usted, que, en su vida, no ha hecho otra cosa que traer al mundo cuatro o cinco muchachos, muchachos que bien pudieron brotar como los hongos? Seréense usted, señora. Cuando llegue el momento de ir a

perspectiva que orientó la acción de las socialistas durante las siguientes dos décadas. Cfr. Lavrin, *Women, Feminism, and Social Change...*, pp. 197 y ss.

³⁴⁹ En la publicación original para *La Nota* este texto va acompañado de otro, un poema titulado “A una elegante”, con el que dialoga intertextualmente desde el común registro irónico/satírico que comparte con la crónica. Allí la hablante, nuevamente situada desde una postura crítica y diferenciada, interpela a esas mujeres que responden al estereotipo femenino (inconsciencia, falso pudor, enmascaramiento, etc.): “Como mujer de oriente, pudorosa / Que casi todo el bello rostro tapa, / Hasta la naricilla va tu capa, / O el cuello rico de tu piel sedosa. / Con ello quedas doblemente hermosa / Que el pudor pone, a toda niña, guapa, / Mas, lo que sube al rostro, de tu capa, / Mengua la falda, que se acorta airosa. / Se queda el seso meditando mucho... / -¿Será el ascenso de la falda, ducho? / ¿Del rostro vengará la tapadura? / Y logra solución en un instante: / Que en tu pudor hay cantidad constante, / Mas solo cambia, alguna vez, de altura”. Cfr. Alfonsina Storni, “A una elegante”, *La Nota*, Nro. 213, 12 de septiembre de 1919, p. 948.

depositar su voto hágase algunas excursiones, por la noche, del brazo de su señor esposo. Saldrá usted a respirar aires de civismo, a educar su corazón de ciudadano.

Posiblemente habrá usted visto por las calles, en grandes cartelones, unas caras cargadas de lentes –desde hace ya varios días- y, debajo de ellas, programas, rases, promesas, declaraciones, etcétera. Sabrá usted que en la esquina de tal y tal, un hombre, dos hombres, diez hombres, harán uso de la palabra. Llegará usted al sitio de la reunión, con su ingenuo corazón de mujer, a escuchar aquello que ha de encenderla en la llama sagrada. En cuanto llegue usted cerca de aquel conglomerado de ciudadanos oyentes, se detendrá a escuchar conversaciones, fases aisladas, discusiones, ideas. Pecará usted de entrada, de su defecto mayor: tomar las cosas en serio. [...]

Sí, señora; usted llegará también a ciudadano. Será igualada, con gran terror, al analfabeto nacido hombre, al orillero, que se alimenta de la limosna del comité, al pobre varón, que va a votar en masa, al empleado que quiere conservar su puesto, al indiferente que se abstiene. Las estrellas la iluminen, señora. Su escasa cerebración la desligue de la habilidad ciudadana de las multitudes modernas. Y, por favor, a pesar de esto, no se ponga demasiado seria.”

(Storni, *Obras. Prosa*, pp. 869-871)

Abandonando la intención satírica o irónica, Storni reitera estas mismas ideas en su respuesta a la “Encuesta feminista argentina” de 1919, compilada por Miguel J. Font y publicada dos años más tarde. Si bien no puede dejar de admitir que la limitación al sufragio femenino era una de las incapacidades que aún pesaban sobre las mujeres, y aún a riesgo de caer en la contradicción de reconocer que el ejercicio democrático estaba generando beneficios en una población votante masculina casi tan inexperta y manipulable como la femenina, ya sea por principios, por gradualismo o incluso por

estrategia política, Storni nuevamente en este texto insiste en priorizar la demanda de equiparación jurídica de varones y mujeres por sobre el tema del voto:

“En nuestro país no puede hablarse aún, seriamente, de la emancipación política de la mujer, es decir, de abolir la incapacidad que pesa sobre ella, para que haga sentir, en el voto, la fuerza de su pensamiento, si lo tiene. Nuestra vida intelectual femenina es todavía lerda; si aisladamente algunas mujeres se han destacado en el pensamiento, la gran mayoría, sobre todo en las provincias, permanece viviendo espiritualmente una vida colonial, aunque económicamente sea un factor útil.

Verdad es que los hombres no van mucho más lejos en lo que a la vida intelectual respecta. Probado está que el hombre, en nuestro país, vota por la agrupación de su simpatía, con un fin inmediato de mejoras económicas, ya sea por medio del favor oficial o de la paulatina transformación de las leyes que a la vida económica importan. Pero, por lo menos, la población votante ensaya su conciencia y se va aleccionando, mientras las nuevas generaciones prometen entrar a la vida política con otra capacidad intelectual: tal es, por lo menos, nuestra esperanza.

Dar hoy el voto a la mujer, sería agregar la completa inexperiencia a la rutina estulta, sería sumar ineptos a ineptos. ¿Quién lo arriesga? ¿Es que no hay quién tenga piedad del país? ¿Alcanzaría el solo sentido moral de la mujer para aportar un beneficio colectivo? ¿Quién la alecciona en el engaño? Y luego, ¿cómo ha de dársele voto a la mujer, cuando está afectada por incapacidades relativas que, según las palabras de la ley, la inhabilitan para ser testigo en los instrumentos públicos y testamentos, para administrar sus bienes, si es casada, para ser tutora de sus hermanos menores o sobrinos, para ejercer algunas profesiones especiales, como escribano público, por ejemplo o corredora de comercio? [...]

Son 714.000 las mujeres que trabajan en la República! Todas estas mujeres capacitadas para ganarse la vida, y que

representan una fuerza considerable, merecen, cuando menos, la inteligencia de los legisladores.

Votan, además, las mujeres, en casi toda Europa, y en media América. Lo que se concedería a las mujeres nuestras es algo insignificante, comparado con los privilegios de que hoy disfrutan en casi todo el mundo civilizado”.³⁵⁰

En “Un simulacro de voto”, una crónica publicada en *La Nación* y firmada por Tao Lao, el tema del sufragismo vuelve a entrar en la escritura de Storni, a través del relato de una iniciativa para realizar un simulacro de elecciones, impulsada por diversas agrupaciones feministas porteñas en el marco de una votación municipal. Este evento, que tenía por objetivo extender el debate en torno a los derechos políticos femeninos, tuvo lugar en marzo de 1920 y replicó localmente otro de características similares organizado con anterioridad en Francia.³⁵¹ En el texto de Storni, el narrador/cronista relata este acontecimiento desde la postura distanciada de un testigo desapasionado y objetivo, que sólo al final esboza una ironía dirigida al público lector, al que imagina prejuiciado en contra de las feministas, bromeando sobre el estereotipo con que suele asociárselas, como mujeres feas y solteronas, además de extranjeras; condiciones que las excluirían de convertirse en esposas y madres de futuros ciudadanos y, en este sentido, de participar legítima (y

³⁵⁰ Alfonsina Storni, “Derechos civiles femeninos” en Miguel Font (editor), *La mujer. Encuesta feminista argentina*, Buenos Aires (sin editorial), 1921.

subordinadamente) en la comunidad imaginada de la nación. El cronista rápidamente desconstruye esta imagen, y al mismo tiempo refrenda su propia visión con seriedad, recurriendo a la incorporación de las estadísticas probatorias correspondientes.

“Contra lo que se pudiera creer la gran mayoría [de votantes] está formada por argentinas y el tanto por ciento mayor lo dan las casadas, en cuanto a estado se refiere, y las jóvenes de dieciocho a treinta años, en lo que a edad respecta. Se ve, por lo menos, que no son las solteras feas y olvidadas las que más han votado.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 972).

El texto es interesante, asimismo, por el cambio de rumbo que introduce en la reflexión de Storni sobre el sufragismo, la que parece comenzar a acoger esta demanda, ya sea para aceptarla como una realidad con la que más temprano que tarde habrá que contar o, mejor aún, como una posibilidad para pensar la política desde un lugar alternativo al modelo patriarcal dominante. A la luz de la experiencia norteamericana, el narrador de la crónica observa críticamente que la participación electoral femenina no ha mejorado el modelo de organización política y, antes bien, sólo ha contribuido a su estabilización. En este marco, deja abierta la interrogación sobre la posibilidad de una política *otra* que, desde el feminismo, allegue perspectivas, propuestas e ideales nuevos, lo que avalaría en términos

³⁵¹ Nari, “Maternidad, política y...”, p. 197.

más certeros el necesario compromiso con las políticas de igualdad entre los sexo-géneros.

“Cabe también preguntarse si las mujeres no se organizarían para votar a otras mujeres, con listas e ideales propios. En caso de llegarse a esto se tardaría algo, no sólo en el nuestro, sino en todos los países, pues este trabajo de preparación sería lento. Por el momento, aun en los países que andan rápidos, la máquina política sigue armada por el pensamiento masculino, y las mujeres, como en el caso de Norteamérica, sólo han sido parte del peso sobre los platillos de la balanza. El voto de la mujer hasta ahora, no supone, pues, una conquista material de verdadero peso. Es, sí, una conquista moral.” (Storni, *Obras. Prosa*, p. 972)

5. El yo lírico y la ciudad: cartografías poéticas de Buenos Aires.

A semejanza de lo que acontece con su prosa periodística, la poesía de Alfonsina Storni también es un campo textual en el que podemos apreciar los movimientos de una sujeto femenina que recorre y cartografía la ciudad en la que transcurre su existencia adulta, un aspecto sobre el que ya adelantamos algunos comentarios en el primer capítulo de esta segunda parte y que ahora completaremos. Si bien el escenario urbano nunca está del todo ausente de la obra poética de Storni, como demostraremos a continuación, su presencia es determinante en la parte de su escritura que se inicia en *Ocre* y alcanza su culminación en *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*. Esa parte que constituye una zona de

su lírica en la que ya aparece definida la representación de una mujer que, habiendo dejado atrás el encierro doméstico, ése que se había representado paradigmáticamente en su producción poética primera (1916-1920), se inserta en las dinámicas de una ciudad en plena modernización, volviéndola motivo y escenario de sus reflexiones y búsquedas poéticas.

En términos generales, puede afirmarse que la ciudad que emerge en los poemas de Alfonsina Storni, a diferencia de esa urbe bulliciosa de las crónicas, que está poblada de personajes con los que la hablante entra en contacto, se dibuja como un espacio mucho menos amigable y risueño. Poblada de una multitud de seres anónimos que deambulan por sus calles, con quienes la hablante parece no poder comunicarse, la ciudad se configura en la escritura como un *locus* donde domina la soledad y el desencuentro, cuando no la injusticia y la miseria sorda; un ámbito donde se abre paso una deshumanización que parece echar por tierra las mejores promesas de la modernidad. Vivenciadas desde esta perspectiva, la ciudad y, en términos más amplios, la propia vida urbana suelen aparecer retratadas en tonos grises, negros, ocre y neblinosos: colores que transponen plásticamente al espacio del texto (o tela) la tristeza y la sensación de sinsentido de la hablante ante una vida que transcurre solitaria y monótona, en medio de la presencia de otros y otras que se

muestran indiferentes o incapaces de brindarle contestación alguna, incluso cuando su palabra se vuelve un claro llamado de auxilio.

Esto último es lo que puede leerse, por ejemplo, en el poema “Momento” de la sección “Motivos de ciudad”, de *Mundo de siete pozos*, un texto en el que la hablante, adoptando un tópico recurrente en la poesía de la modernidad, se autorrepresenta sola y agonizante en una ciudad masiva que se ha transformado en un cementerio, en donde habitan millones de seres que más que humanos parecen fantasmas. Desde este lugar inhóspito en el que se encuentra inmersa (una ciudad que parece construida sobre cadáveres, con calles que asemejan zanjas divisorias de tumbas y cuyo cielo oscuro, lejos de ofrecer un respiro, la ahoga, helando su sangre y apagando su voz), la hablante nos refiere su desamparo, sin dramatismo pero con elocuencia (“En la ciudad, erizada de dos millones de hombres, / no tengo un ser amado...”). Y, de este modo, en tanto lectores/as, quizás sus únicos escuchas, nos hace partícipes y cómplices de esa angustia silenciosa que mina día a día su existencia (“Como un torbellino [...] el mundo gira alrededor / de un punto muerto: / mi corazón”).

“Una ciudad hecha de huesos grises
se abandona a mis pies.

Como tajos negros,

las calles,
separan el osario, lo cuadriculan,
lo ordenan, lo levantan.

En la ciudad, erizada de dos millones de hombres,
no tengo un ser amado...

El cielo, más gris aún
que la ciudad,
desciende sobre mí,
se apodera de mi vida,
traba mis arterias,
apaga mi voz...

Como un torbellino,
no obstante,
al que no puedo substraerme,
el mundo gira alrededor
de un punto muerto:
mi corazón.”

(Storni, *Obras. Poesía*, p. 373)

La experiencia de la soledad y el desamor en el contexto de una ciudad atestada de personas, donde campea el individualismo y la voz crítica de la hablante no encuentra eco ni respuesta, así como la percepción de la degradación que se abate sobre los individuos tras la rutina cotidiana de la urbe moderna, son intuiciones que se instalan tempranamente en la escritura de Storni y que aparecen, si bien de manera aislada, ya en sus primeros poemarios. Ello es lo que se plasma, por ejemplo, en esas imágenes que recrean la ciudad mediante trazos geométricos en los que domina la monotonía de la línea recta y las formas cuadradas. Asimismo, insertos en este espacio, los/las sujetos también aparecen dibujados/as

geométricamente, a la manera de una pintura cubista o de esos muñecos de madera metidos en cubículos cuadrados que aparecen en la pintura de Xul Solar.³⁵² Una representación que sugiere que los/las habitantes urbanos están condenados/as a que la rigidez del ambiente se incardine en sus cuerpos, mutilando la plasticidad y creatividad que debiera caracterizarlos en tanto personas. La hablante, por su parte, al integrar esa misma masa humana también puede verse afectada por aquellos efectos, como ocurre en el poema “Cuadrados y ángulos” de *El dulce daño*. Allí ella se descubre deformada en ese fluido que sale de su cuerpo: una lágrima cuadrada; una imagen que, en tanto sinécdoque, involucra cuerpo y alma mediante la conexión simbólica entre el ojo y la mirada.

"Casas enfiladas, casas enfiladas,
casas enfiladas
Cuadrados, cuadrados, cuadrados.
Casas enfiladas.
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,

³⁵² Xul Solar (1887-1963) es un pintor argentino formado en Europa, donde incorpora las innovaciones estéticas de la vanguardia, en especial a través del cubismo y el surrealismo. Como comenta Beatriz Sarlo, al regresar al país en 1924, Xul Solar produce una obra en la que a través de estos nuevos lenguajes crea un conjunto de imágenes que remiten a las transformaciones por las que atraviesa la ciudad y sus habitantes en las décadas de eclosión modernista. Cfr. Sarlo, *Una modernidad periférica...*, pp. 13 y ss. Volviendo al texto de Storni, por mi parte, considero que el poema “Cuadrados y ángulos” puede ponerse en relación intertextual[medial] con obras de Xul Solar tales como “Casas en lo alto” y “Dos casas”, ambas de 1922, donde el escenario urbano aparece representado por medio de un conjunto de cuadrados superpuestos (casas o edificios de departamentos), cuyos habitantes, también dibujados mediante líneas rectas, como muñecos de madera, no se dirigen miradas entre sí (“Dos casas”) o bien caminan en hileras con un fondo de chimeneas, como si regresaran agobiados después de una jornada de trabajo fabril (“Casas en lo alto”). Cfr.: <http://www.xulsolar.org.ar/obras/13-14.html>. (Esta página incluye una muestra virtual de las obras del pintor).

Ideas en fila
Y ángulo en la espalda.
Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, cuadrada." (Storni, *Obras.*
Poesía, p. 155)

Una percepción cercana a la anterior, aunque expuesta con más desarrollo y elaboración estética, reaparece en el soneto “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, del libro *Ocre*. En este texto, la vida estructurada y monótona que experimenta la sujeto femenina en la ciudad, proyectada en el diseño homogéneo de sus calles y en las fachadas oscuras que se prolongan en el negro del asfalto, resulta la causante de la desilusión y desengaño de ciertos sueños juveniles, los que probablemente refieran al amor en su alusión a la ternura (“tibios sueños”), aunque también podrían involucrar otro tipo de deseos que no terminan de explicitarse claramente (“Me apagaron los tibios sueños primaverales”). Seducida por el ambiente urbano, cuyas sensaciones fueron metiéndose en el cuerpo durante sus vagabundeos azarosos por la ciudad, en el presente de la enunciación la hablante/*flanêuse* ya se ha transformado en una más de esas almas grises que circulan por la urbe. Al igual que esas personas a quienes describe fantasmales en los textos, ella ahora no sólo parece incapaz de responder a la voz del otro u otra (“-¡Alfonsina! -No me llames. Ya no respondo a nada”) sino que, observándose a sí misma

en el vacío que define su existencia, imagina que esa vivencia no puede ser demasiado distinta de la propia muerte (“Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero / [...] No me será sorpresa la lápida pesada”).

“Tristes calles derechas, agrisadas e iguales,
Por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,
Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo
Me apagaron los tibios sueños primaverales.

Cuando vagué por ellas, distraída, empapada
En el vaho grisáceo, lento, que las decora.
De su monotonía mi alma padece ahora.
- ¡Alfonsina! –No llames. Ya no respondo a nada.

Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero
Viendo en los días de otoño tu cielo prisionero
No me será sorpresa la lápida pesada.

Que entre tus calles rectas, untadas de su río
Apagado, brumoso, desolante y sombrío
Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada.” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 292)

La ciudad representada en estos primeros poemarios de Storni sistemáticamente se define como un pozo de silencio, y es nombrada con palabras que se asocian a lo sepulcral. Observando esta imagen desde la configuración de la subjetividad femenina, sin embargo, ella puede pensarse como una autorrepresentación de la propia hablante, quien se pinta a sí misma como un cuerpo deambulante en un mundo vacío que carece de sentido y en el que no encuentra

referentes que la identifiquen, enunciando un soliloquio que tampoco obtiene respuesta y que probablemente ni siquiera es escuchado. Una serie de imágenes que parecen prefigurar esa metáfora de la subjetividad femenina como cuerpo muerto (o en transe de muerte) que explicitaría María Luisa Bombal en su novela de 1938: *La amortajada*.³⁵³

En “Domingos”, de *Languidez*, un texto que anuncia el poetizar de *Mundo de siete pozos* en su apariencia alargada y en la fractura que la brevedad del verso impone a la sintaxis, una estructura que parece trasponer a la palabra la respiración ansiosa de una persona angustiada, estas sensaciones aparecen exacerbadas en la descripción de un paseo ocasional de día feriado. En este poema, todas las imágenes contribuyen a definir un escenario tanático: puertas de negocios como frías entradas de sepulcros, estantes como nichos que guardan cosas muertas, calles angostas como senderos de un cementerio. Las pocas personas que pasan junto a la hablante en la calle, a la manera de esas imágenes fantasmagóricas que se universalizarían a través de la Comala de Juan Rulfo, más que ocupar el espacio “manchan el aire / con su presencia”, llenando de

³⁵³ María Luisa Bombal conocía y admiraba la obra de Alfonsina Storni, aunque ambas estaban vinculadas a grupos literarios diferentes y además las separaba una distancia generacional. En Argentina, donde vivió varios años, Bombal se ligó al grupo de la revista *Sur*, donde publicó varios textos. Esto no implica, sin embargo, que compartiera la opinión negativa que este grupo tenía sobre la

ecos atemorizantes ese lugar que parece deshabitado (“Y sus pasos se sienten uno a uno / En la vereda”). Si bien por un momento la hablante se pregunta por el destino de esas presencias humanas que no ve pero que intuye tras las paredes de las casas (“¿Mueren o sueñan?”), sin embargo, esas infranqueables barreras de silencio que el coexistir urbano interpone entre ella y los otros terminan por tornar hueca, retórica, aquella interrogación. Así, siempre en soledad, sigue adelante con su recorrido circular y ensimismado (“Camino por las calles: se levantan / Mudas barreras / a mis costados: dos paredes largas / y paralelas. / Vueltas y vueltas doy por esas calles”):

En los domingos, cuando están las calles
Del centro quietas,
Alguna vez camino, y las oscuras,
Cerradas puertas
De los negocios, son como sepulcros
Sobre veredas.

Si yo golpeará en un domingo d'esos
Las frías puertas,
De agrisado metal, sonido hueco
Me respondiera...
Se prolongara luego por las calles
Grisés y rectas.

¿Qué hacen en los estantes, acostadas,
Las negras piezas
De géneros? Estantes, como nichos
Guardan las muertas
Cosas, de los negocios adormidos

obra de Storni. Al respecto, cfr. María Luisa Bombal, “Testimonio autobiográfico”, en *Obras completas*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997, pp. 329-330.

Bajo sus puertas.

Una que otra persona por las calles
Solitas, se encuentra:
Un hombre, una mujer, manchan el aire
Con su presencia.
Y sus pasos se sienten uno a uno
En la vereda.

Detrás de las paredes las personas
¿Mueren o sueñan?
Camino por las calles: se levantan
Mudas barreras
A mis costados: dos paredes largas
Y paralelas.

Vueltas y vueltas doy por esas calles;
Por donde quiera,
Me siguen las paredes silenciosas,
Y detrás d'ellas
En vano saber quiero si los hombres
Mueren o sueñan."

(Storni, *Obras. Poesía*, pp. 222-223)

La hablante, sumida en la desolación, sin contacto humano posible en una ciudad de corazones ausentes en la que todos sus temores se amplifican, puede llegar al límite de la cordura y de la integridad del yo. En "Calle", un poema de "Motivos de ciudad", de *Mundo de siete pozos*, ella luce aterrada, en medio de unas construcciones laberínticas, cuya estructura replica la de una catacumba o una cárcel, y donde cada estímulo sensorial le hace percibir una amenaza ("¿No hay un escalofrío / en los zaguanes?"). Por otra parte, los ojos de esos otros y otras que encuentra por la

calle tampoco le devuelven la tranquilidad de una mirada acogedora sino que, por el contrario, son espejos en los que ve reflejada su propia imagen abismal multiplicada al infinito. Girando como en un vórtice en medio de una multitud, el cuerpo de la hablante se fragmenta como si fuera a desintegrarse y a ser tragado por la vorágine que la rodea. En el final del texto, la alusión a la poesía, metaforizada en esos cielos o superficies azules donde es posible proyectar otras realidades: creaciones duraderas que apuntan a la perfección (“ciudades de oro”), emerge como la única posibilidad vital, como la alternativa de la supervivencia de la hablante, en un mundo degradado en el que no encuentra anclajes afectivos ni morales que otorguen sentido positivo a la vida que ahí lleva.

"Un callejón abierto
entre altos paredones grises.
A cada momento
la boca oscura de las puertas,
los tubos de los zaguanes,
trampas conductoras
a las catacumbas humanas.
¿No hay un escalofrío
en los zaguanes?
¿Un poco de terror
en la blancura ascendente
de una escalera?
Paso con premura.
Todo ojo que me mira
me multiplica y dispersa
por la ciudad.
Un bosque de piernas,
un torbellino de círculos

rodantes,
una nube de gritos y ruidos,
me separan la cabeza del tronco,
las manos de los brazos,
el corazón del pecho,
los pies del cuerpo,
la voluntad de su engarce.

Arriba
el cielo azul
aquieta su agua transparente
ciudades de oro
lo navegan.”

(Storni, *Obras. Poesía*, pp.373-

374)

Una ciudad articulada en estos tonos difícilmente pueda configurarse como un espacio apto para cruces felices; y, de hecho, desde *Ocre* en adelante, la ciudad ya no se constituye en un lugar propicio para el encuentro erótico. En los poemas de este libro, las relaciones amorosas suelen ser referidas en términos del pasado, como ocurre en “Encuentro”, ese poema en el que la hablante sostiene un breve cruce de palabras con un ex amante, una figura a la que con ironía casi cómica reduce, primero, a la sinécdoque de un sombrero, y enseguida, hace desaparecer de su campo visual, tragado por la vorágine de la multitud:

“Perseguí por un rato su sombrero que huía...
después fue, ya lejana, una mancha de herrumbre.
Y lo engulló de nuevo la espesa muchedumbre”. (Storni, *Obras. Poesía*, p. 288)

Las relaciones entre varones y mujeres, en este libro, también pueden aparecer analizadas descarnadamente, desde la conciencia crítica de una hablante que denuncia las luchas de poder material y simbólico que se esconden tras el discurso pseudoigualitario del amor romántico. Una situación que queda explícita en el poema “Olvido”, ese texto al que nos referimos en otra parte de este estudio³⁵⁴, en el que la hablante narra la historia de Lidia Rosa, una joven que vive en los barrios pobres de la ciudad, que es seducida y luego abandonada por un hombre que con toda probabilidad pertenece a una clase social superior. De hecho, la casa de este último no se referencia en las mismas coordenadas suburbanas que la de Lidia Rosa y, por otra parte, se trata de un varón que lee libros, es decir, que tiene acceso a la cultura letrada, a diferencia de esa mujer cuyo modelo de feminidad parece configurarse en la frecuentación de la literatura popular y masiva.

“Lidia Rosa: hoy es martes y hace frío. En tu casa,
De piedra gris, tú duermes tu sueño en un costado
De la ciudad. ¿Aún guardas tu pecho enamorado
Ya que de amor moriste? Te diré lo que pasa.” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 287)

Esta historia a su vez guarda relación con la que aparece en “El engaño”, un poema de *Ocre* que remite a la experiencia de la propia

³⁵⁴ Cfr. el inicio del capítulo segundo, de la segunda parte de este estudio.

hablante, donde ella despliega su papel “femenino” como mujer inocente y en silencio dentro la escena amorosa, pero al mismo tiempo se desdobra en una sujeto que razona sobre esa misma situación, apelando a las herramientas que le entrega su conciencia crítica. Desde este *locus* enunciativo, que es el que domina en el conjunto del poema, ella puede prever el desenlace de la trama y, con más lucidez que su contraparte masculina, anticipa el abandono de que será objeto por parte de su amante. De este modo, potenciando la ironía situacional involucrada en el relato, la hablante se sitúa en calidad de actriz y directora de la escena, y transforma el probable melodrama en una mascarada sin consecuencias trágicas. Desplegando un tipo de actuación femenina consciente, es decir, poniendo en acto ese engaño o autoengaño simulado que está presente en cualquier juego dramático, ella puede alterar el guión previo y redefinir una identidad femenina que ya no percibe establecida de una vez y para siempre.

“Soy tuya, Dios lo sabe por qué, ya que comprendo
Que habrás de abandonarme, fría y mañana,
Y que, bajo el encanto de mis ojos, te gana
Otro encanto el deseo, pero no me defiendo.

Espero que esto un día cualquiera se concluya,
Pues intuyo, al instante, lo que piensas o quieres.
Con una voz indiferente te hablo de otras mujeres
Y hasta ensayo el elogio de alguna que fue tuya.

Tú sabes menos que yo, y algo orgulloso
De que te pertenezca, en tu juego engañoso,
Persistes, con un aire de actor del papel dueño.

Yo te miro callada con mi dulce sonrisa
Y cuando te entusiasmas pienso: no te des prisa,
No eres tú el que me engaña, quien me engaña es mi sueño.”

Si *Ocre* pone decididamente en cuestión la posibilidad del encuentro erótico con el otro desde la posición de una hablante que cada vez es más consciente de su deseo de desasirse de relaciones amorosas irremisiblemente encuadradas en un modelo androcéntrico, esta tendencia se mantiene y profundiza en *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*. En estos poemarios el deseo del otro sólo aparece aludido en ciertos instantes o iluminaciones ocasionales que más que experimentados corporalmente, como ocurría en los primeros poemarios, son imaginados por la hablante como una potencialidad que no se concreta o que emerge como una fantasía solitaria.

En “Uno”, de *Mundo de siete pozos*, el deseo surge en la palabra de la hablante bajo la forma de una fantasía erótica de la viajera/*voyèuse* que en la fugacidad del trayecto entre la estación Tigre del Delta, donde se practican deportes de agua, y Buenos Aires, observa de soslayo el cuerpo de un joven atleta. La mirada de la hablante va descubriendo detenidamente esas formas corporales que

logra entrever en el trasluz de las telas y en los reflejos de la ventanilla que espejean el cuerpo del joven, reproduciéndolo como en un retrato. De este modo, la hablante crea esa figura masculina que aparece perfecta, modélica (“Uno”), en la comparación con figuras y motivos clásicos; los que se introducen en el texto a través de la piel mediterránea del joven, de su semejanza con la flor de lis que simboliza al príncipe cretense de la tauromaquia, en el esfuerzo estoico del atleta olímpico, en el torso pétreo de las esculturas griegas y en la alusión a las aventuras marinas de los héroes antiguos.

“Viaja en el tren donde viajo. ¿Viene
del Tigre, por ventura?
Su carne firme tiene la moldura

De los varones idos y en su boca
como en prieto canal,
se le sofoca el bermejo caudal...
Su piel
Color de miel
Delata el agua que bañó la piel
(¿Hace un momento, acaso, las gavillas
de agua azul, no abrían sus mejillas,
los anchos hombros, su brazada heroica
de nadador?)

¿No era una estoica
flor
todo su cuerpo elástico, elegante,
de nadador,
echado hacia delante
en el esfuerzo vencedor?

La ventanilla copia el pétreo rostro
Disimulado bajo el blanco lino de la pechera.

(¿En otras vidas, remontaba el corso
mar, la dulce aventura por señuelo,
con la luna primera?)

Luce, ahora, un pañuelo
de fina seda sobre el corazón,
y sobre media delicada cae su pantalón.

Desde mi asiento, inexpresiva, espío
sin mirar casi, su perfil de cobre.
¿Me siente acaso? ¿Sabe que está sobre
su tenso cuello este deseo mío
de deslizar la mano suavemente
por el hombro potente?” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 361)

En “De mi ciudad a tu ciudad”, también de *Mundo de siete pozos*, el deseo de estar junto al otro es enunciado desde la certeza de su presencia (“En la otra margen del Río, / estás...”), pero en este mismo acto se instala la imposibilidad del encuentro debido al límite que impone la distancia que, mediada por el Río, separa al yo del otro. Esta distancia, si por una parte alude a esta dimensión geográfica, material; por otro lado, parece apuntar a un plano metafísico, quizás utópico, en el señalamiento de una margen otra, de una *otredad* territorial, la del deseo, en la que la presencia del otro se hace posible pero al mismo tiempo necesariamente diferida. Tensionada entre el deseo y la conciencia de su inaccesibilidad, el pensamiento de la hablante actúa construyendo un discurso que, a la manera de una tela o trama, busca unirse al otro al menos en el plano de la fantasía. Desde esta posibilidad, que constituye la única alternativa disponible

ante su soledad, la hablante lo construye, lo atrapa, se ancla en su mirada y penetra en su cuerpo hasta integrarse completamente con él. En ese mismo instante de unión fantaseada, sin embargo, se alza la amenaza de la pérdida de ese otro imaginado, y el Río, que en un primer momento es mediación amorosa, se transforma ahora en una distancia amenazante, metaforizada en la figura de una araña ponzoñosa que busca romper la tela que vincula a los amantes y en esos buques que, como escarabajos, se cuelgan de ella para destruirla. La coda final, con su retorno al motivo lunar del inicio, trae de nuevo la tranquilidad a la hablante en la certeza de la permanencia del otro en su deseo (“la tela invisible / ondea intacta”); una sensación que resulta confirmada por el sueño plácido que llega a ella.

“En la otra margen del Río,
estás...

Rozando las cabezuelas
estelares
de mi pensamiento,
baba de luna,
de mí a ti
teje su tela.

Tela invisible
que entolda
mi ciudad y tu ciudad
y da sombra
a las cúpulas...

Sombra que podría
abrir las piedras
¡en hongos de amor!

De mi corazón a tu corazón,
larga y ancha,
la criba, va...

Ato las puntas de sus redes
a las puntas de tus cabellos;
atrapo el ovillo de tus pies;
anclo en tus ojos:
mar negro...
Desciendo aún: toco el coral de tus venas.
Ahora reposo y me afirmo.

He aquí que el Río,
araña ponzoñosa ahora,
araña
de agua,
levanta sus patas terrosas
para romperla.

Como escarabajos
los buques
se cuelgan de sus hilos,
se balancean;
¡van a destruirla!

De mi corazón a tu corazón
la tela invisible
ondea intacta...

La luna le hunde su cabezuela:
bosteza..." (Storni, *Obras. Poesía*, pp. 352-
353)

Hemos observado hasta ahora las vivencias de la hablante frente a la ciudad como la textualización de una relación que en buena medida se establece en el plano personal o individual. Cabe

preguntarse en este momento acerca de la dimensión colectiva o transpersonal que está involucrada en la escritura de Alfonsina Storni, sobre la cual ya adelantamos algunos comentarios en el capítulo dedicado a su poesía. Desde esta óptica, la percepción desolada de la hablante frente a una ciudad multitudinaria, que aparece ante sus ojos como un espacio tétrico, poblado de seres con quienes ella no puede establecer ningún vínculo dialógico, puede ser resignificada como la expresión de una conciencia tensionada de la autora frente a una sociedad moderna que juzga empobrecedora y limitante para las vidas de los y las sujetos. Si bien las primeras intuiciones de esta mirada crítica, como hemos mostrado más arriba, se hacen manifiestas desde temprano en la escritura poética de Storni, ellas se afirman con el correr de los años, hasta culminar en sus dos últimos poemarios, en los que claramente se abre paso la crisis y la desconfianza frente a un modelo civilizatorio que, desde su perspectiva, evidencia contradicciones e injusticias casi insalvables.

Sensible a los conflictos por los que atraviesa la sociedad y la cultura, no sólo de su país sino más ampliamente de su época, en un período marcado por el peso de la crisis del treinta y la reaparición del espectro de la guerra mundial, ese fantasma que se hace realidad en 1936 con la guerra civil en España, Storni se vuelve dudosa e incluso descreída en las promesas de felicidad moderna. De este modo, esas

expectativas que eran firmes años antes, y que sobre todo en su prosa auguraban el nacimiento de una sociedad con más justicia y solidaridad una vez que fueran dejadas atrás las rémoras de un pasado tradicional, entran en un cono de sombra cuando no de claro escepticismo. El poema “Tormenta y hombres”, de *Mundo de siete pozos*, hace explícita esta percepción en la recreación de un mundo amenazante, donde los barcos que surcan el mar parecen convoyes de soldados, navegando bajo un cielo negro que augura una catástrofe. En este marco, los seres vivientes que la hablante sitúa en el agua, por medio de la magia de su pluma, resultan bestias marinas de cabezas estúpidas; animales que se complementan bien con esos hombres que andan sobre el buque, también idiotas y mutuamente hostiles, y cuya inconciencia los vuelve incapaces de entrever el peligro que se cierne sobre ellos.

“Elásticos de agua
mecen la casa marina.

Como a tropa
la tiran.

La tapa del cielo
desciende en tormenta ceñida;
su lazo negro
vigila.

Asoman en la tinta del agua
su cabeza estúpida las bestias marinas.

¡Y el ojo humano
se sesga todavía!...

Grupos de hombres, hostiles,
Sobre el buque,
Se miran..." (Storni, *Obras. Poesía*, p. 366)

Si bien la desconfianza de Storni frente al proyecto moderno nunca llega a ser radical, e incluso la esperanza puede reinstalarse en su escritura bajo la forma de un discurso utópico que sugiere que el cambio sociocultural aún es posible es evidente, sin embargo, que en su poesía tardía la modernidad ya no luce como ese proyecto del que hay que apropiarse a toda costa, en tanto marco idóneo para que los seres humanos desplieguen su potencial individual y colectivamente. Por otra parte, la materialización más concreta del despliegue moderno: la ciudad y la vida urbana, suelen evidenciarse en su última escritura en sus facetas más contradictorias y duras, emergiendo allí como un tipo de sociedad deshumanizada y deshumanizante. Es decir, como un modelo de convivencia que rutiniza y estereotipifica las vidas de las personas, introduciendo entre ellas, de forma casi imperceptible, la indiferencia, la hostilidad y el resentimiento: emociones que las vuelven individualistas e insensibles ante los grandes males de la época, que son la guerra y la miseria. Viviendo en una realidad alienante, los / las sujetos modernos, a quienes la autora percibe como seres sin mayor distancia crítica frente a su

contexto, en buena medida permanecen atrapados/as en las redes materiales y simbólicas de un orden que los / las domina, pero al que tampoco cuestionan; inmersos/as dentro de un sistema al que activa o pasivamente reproducen.

Un poema, “Buque-Escuela”, de *Mundo de siete pozos*, lleva esta última representación hasta un extremo, en la descripción de la iniciación militar de un grupo de jóvenes. El discurso de la hablante asume la forma de una interpelación al buque en el que aquellos realizarán su adiestramiento, mediante la cual ella denuncia el siniestro designio de la máquina militarista, disimulado tras la imagen inofensiva y amigable del barco al que llegan las familias a despedir a sus hijos. Odiosa, ella le echa en cara al buque que transforme a esos adolescentes bellos y tiernos en una masa humana sin criterio, que aceptará de buen grado convertirse en la camada de reposición de otros hombres cuyas vidas ya fueron segadas por la guerra (“ramas humanas / secadas a cañonazos”). En el final del poema, sin embargo, se produce un quiebre: la interpelación concluye con el sonido de la campana que anuncia la partida de este barco funesto, la que consagra el orden militar y da nacimiento a un nuevo sujeto: ese hombre-soldado que, subordinando su personalidad bajo la presión de su casco o máscara de hierro, deja atrás esa conciencia crítica que debería definirlo como miembro de nuestra especie.

“Azul gris,
hería tu mole
el plumón blando
de las aguas.

Pero te acunaban,
ignorantes
de tus nidos de obuses.

[...]

Te odiaba, desde el muelle,
porque vestías
de cielo,
y mar calmo,
taimado...

Cuando te hollaron mis pies
una nube de adolescentes
uniformados
irrumpió por tus puentes.

Habían vuelto a cargarse
las ramas humanas
secadas a cañonazos.

Había más que antes;
y eran más hermosos
que antes:

[...]

Lúgubre,
de vez en cuando,
sonaba una campana.

... Máscara de hierro
sobre las caras...
y nacía,
hosca,

la fila

sin albedrío.”
332)

(Storni, *Obras. Poesía*, pp. 330-

La visión crítica de Storni frente a la modernidad, pasando por los aspectos a que nos hemos referido, también ancla en el conflicto social interno, poniendo de manifiesto las tensiones de clase que subyacen en la sociedad moderna y, particularmente en una sociedad como la argentina, crecientemente escindida en este plano. De esta manera, su escritura evidencia a cara descubierta las contradicciones de una colectividad social que, habiendo pasado por la crisis del treinta, ya no parece concordar con esa imagen de prosperidad y progreso indefinido, proclamada por la oligarquía en 1880 como una promesa de cumplimiento garantizado.

En “Imagen”, de “Motivos de ciudad, de *Mundo de siete pozos*, Buenos Aires es descrita por una hablante que la observa desde un mirador imaginario que tiene como centro al Río de la Plata. Desde este espacio, en cierto modo neutral o desterritorializado, ella gira la vista en todas direcciones para descubrir una ciudad fracturada, cuyo rico lado diestro o norte contrasta crudamente con esa otra ciudad miserable que se extiende en el borde opuesto. En el norte, se dibujan los bosques de Palermo, ese paseo elegante metaforizado en una cabellera verde que se extiende abundante y espesa, y que aparece

rodeado de las ricas mansiones que lo enmarcan y destacan (“Casas de ensueño, como peinetas / de colores, / las avivan y fijan”).

En un espacio intermedio está el Río y su puerto, cuya dinámica vertebra el movimiento económico de la ciudad, una idea que se traduce en la sinécdoque de esas grúas que rodean la costa (“torso de hierro de la ciudad”), lugar al que llegan y del que se van los inmigrantes, esos artífices de la riqueza argentina. En este lugar de mediación, proyectando la subjetividad de la propia hablante, el río aparece como un nexo que liga todas las orillas, tocando con sus aguas a Montevideo y extendiéndose hasta alcanzar las islas verdes del Paraná: un río que, como la hablante, posee una fortaleza que es capaz de poner atajo a las olas que llegan del Atlántico pero que, al mismo tiempo, puede ser tan plácido como para permitir que los veleros floten en su superficie, desplegando sus velas como mariposas blancas.

Frente a estas representaciones que reflejan la belleza de la ciudad y que también reproducen la visión con que históricamente se representó a Buenos Aires (el granero del mundo, la tierra promisoría, el crisol de razas, etc.), en el final del poema se instala una otra imagen: la de esa ciudad que se desparrama en los suburbios, más allá de la Boca del Riachuelo. Este es el Buenos Aires de la explotación y la miseria, una ciudad *otra* que, contrastando con el

movimiento de la ciudad rica (la “ciudad normalizada”, diría José Luis Romero), parece inmóvil pero en realidad se encuentra en un inquietante compás de espera.

“Palermo, espesa cabellera verde,
suelta sus crenchas
sobre el lomo diestro de Buenos Aires:
Casas de ensueño, como peinetas
de colores,
las avivan y fijan.
El Río de la Plata,
musculoso brazo derecho,
acciona
articulado al torso de hierro de la ciudad:
con sus dedos nerviosos
toma en racimo a los emigrantes,
los desparrama en el puerto;
conduce los seres separados
a sus tierras natales;
toca con la uña
del dedo mayor
a Montevideo;
para con sus puños terrosos
los toros azules del Atlántico;
alimenta sobre sus palmas
las grandes mariposas blancas de los veleros;
teje una túnica de gasas húmedas
para su cuerpo descarnado y cúbico
y levantándolo
por encima del hombro
alcanza los verdes lunares
del Paraná.
Paralítico casi,
su brazo izquierdo de tierra pampeana
pende a lo largo de su cuerpo
en un vaivén de espera...
Sus pies,
mal calzados
con botines de humo negro,
casuchas sombrías,

chapas de cinc,
sudor, fatiga y llagas
se hunden
brutalmente
en los barrios del Sur” (Storni, *Obras. Poesía*, pp. 371-
372)

Una percepción sobre la urbe semejante a la anterior vuelve a hacerse presente en otro poema, el antisoneto “Danzón porteño”, de *Mascarilla y trébol*, un texto en el que la hablante recrea un tipo de paisaje urbano que aparecía recurrentemente en la plástica: el puerto de la Boca y sus alrededores, muchas veces observados desde una mirada costumbrista, pero que comenzaba a recibir un trato más humanizado a través de la pintura de Benito Quinquela Martín o Eugenio Daneri. Dos artistas que, como dice Diana Wechler, se acercaron a este escenario no sólo para retratar panorámicas del puerto, sino para detenerse en los hombres que allí trabajaban y sufrían, desde un arte comprometido con lo vivencial.³⁵⁵ Por su parte, el texto de Storni, tomando como interlocutora a la ciudad, en un tono de íntima tristeza le refiere un paseo de una tarde cualquiera, en el que llegó a la frontera de ese mundo ordenado que termina en el

³⁵⁵ Cfr. Diana B. Wechler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en Burucúa, José Emilio, *Arte, sociedad y política*, Volumen I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 282. La imagen de Storni establece un diálogo intertextual[medial] con las que capta la pintura de Quinquela Martín (1890-1977). No obstante, ella se despoja de cualquier idealización, sea de índole romántica o “realista-socialista”, en su recreación del mundo donde se conforma ese nuevo proletariado que se transformaría en protagonista de la política argentina el 17 de

Riachuelo; y, como replicando con su verso las figuras rítmicas y viboreantes de un tango, le cuenta lo que ha atisbado más allá del límite, en el paisaje industrial del barrio sur.

En este marco, Buenos Aires vuelve a representarse en la escritura con un rostro pobre: como un espacio *otro*, oscuro y terrorífico, que en la voz de la hablante toma esa fisonomía ya no como proyección de su propia soledad y angustia, sino a causa del dolor que le produce el espectáculo de ese espacio donde imperan la explotación y la miseria. Mediada por un puente metálico, un mecano moderno pero siniestro en su negrura, que puede extenderse o plegarse a voluntad como un bandoneón tanguero, emerge esa zona fabril que está unida de forma precaria al resto de la ciudad. Limitados por un río en el que circulan embarcaciones en ruinas y al que llegan restos de veneno y sangre, y atestados de casuchas hacinadas, los barrios pobres se dibujan como un espacio infrahumano. Un mundo que aparece dominado por fábricas letales, que tienen chimeneas de las que salen humos semejantes al aliento de hombres enfermos, y cuyas máquinas, con sus ritmos machacones, parecen reproducir el movimiento y el llanto de unos cuerpos desarticulados.

octubre de 1945 apoyando a Juan D. Perón. Cfr.: cronología y obras de Quinquela Martín en: <http://artedur.com/qm/>

“Una tarde, borracha de tus uvas
amarillas de muerte, Buenos Aires,
que alzas en sol de otoño en las laderas
enfriadas del oeste, en los tramontos,

vi plegarse tu negro Puente Alsina
como un gran bandoneón y a sus compases
danzar tu tango entre haraposas luces
a las barcazas rotas del Riachuelo:

Sus venenosas aguas, viboreando
hilos de sangre; y la hacinada cueva;
y los bloques de fábricas mohosas,

echando alientos, por las chimeneas,
de pethos devorados, machacaban
contorsionados su obsesido llanto.” (Storni, *Obras. Poesía*,
p. 400)

No obstante, el espectáculo de la miseria y los dolores humanos que a diario se observan en esa ciudad empobrecida de los años treinta, perceptibles incluso en sus calles céntricas, no parece tener en otros/as el impacto que tiene sobre la hablante. Eso es lo que se evidencia, por ejemplo, en el poema “Alguna mujer”, un antisoneto de *Mascarilla y trébol*, que lleva como subtítulo “(Biblia – Calle Florida)”, dos referencias que contraponen la palabra sagrada de las Escrituras, esas que hablan de la solidaridad y el amor al prójimo, con una realidad urbana donde esos valores resultan literalmente pisoteados.

En el texto, una hablante duramente irónica, describe a una mujer ricamente acicalada que transita por Florida, soberbia e

indiferente al padecer ajeno que se despliega a sus costados: una figura apocalíptica que la hablante asocia con las imágenes de la guerra y de la muerte. Envuelta en pieles, con su rostro ensombrecido por un verde cadavérico, y caminando a paso firme como un ejército en campaña, ella se desplaza sorda y ciega ante el llanto de hambre de los otros/as (“Murallones de llanto a sus costados / levantan hasta el cielo sus almenas / negras, pidiendo el trigo de oro y alba”). Unas presencias sombrías que se atisban en el poema en la sinécdoque de sus cabezas oscuras (“levantan hasta el cielo sus almenas / negras”): una imagen (los *cabecitas negras*) que se haría definitiva para nombrar a esos nuevos pobres que ya no venían de la prestigiosa Europa sino de ese interior indígena y necesitado al que la ciudad de Buenos Aires siempre le había dado la espalda.

“¿Quién es ésa que del Azogue baja,
alto monte, torcido en la cabeza
un sol y sobre el rostro hilos de noche
tramados y filtrando verdes de áspid?

Terrible y como ejércitos en marcha
es ella desplegando sus banderas
zoológicas, en antes y leopardo,
como caudas benéficas de flores.

Murallones de llanto a sus costados
levantan hasta el cielo sus almenas
negras, pidiendo el trigo de oro y alba.

Esa que viene alinea sus cabritos
en rojo labio y lo compone todo

su sonrisa que arrolla sombra y llanto.” (Storni, *Obras. Poesía*, p. 414)

Decíamos antes que, si bien la postura crítica de Alfonsina Storni frente a la modernidad argentina es clara y abierta en sus últimos poemarios, sin embargo, nunca llega a ser absoluta, en la medida en que la posibilidad de imaginar un horizonte social y cultural distinto siempre queda abierta en su escritura; una alternativa que se introduce en sus textos bajo la forma de un discurso utópico que apunta en aquel sentido. En este marco, y para concluir con este análisis, me parece interesante detenerme en un poema titulado “Vaticinio”, que abre la sección “Motivos de ciudad”, de *Mundo de siete pozos*. Este texto me parece doblemente significativo: por un lado, en función del discurso del deseo transformador que allí instala la hablante; por otra parte, debido al contrapunto intertextual que el texto propone frente a los otros poemas que componen la sección y que, como hemos mostrado antes, evidenciaban una mirada decididamente negativa frente a la experiencia urbana.

“Un día,
la ciudad que desde arriba
veo,
se levantará sobre sus flancos
y caminará.
Sus grandes remos

de hierro,
moviéndose a un compás
solemne,
avanzarán río adentro
y el agua
los sostendrá.
Con su ancha proa roma,
hecha para calar
en el horizonte
túneles gigantes,
sus selvas de chimeneas,
lanzas negras;
sus nieblas y sus penachos
y su ejército de casas,
ordenado por una
voluntad prevista,
dejará sus húmedos
sótanos coloniales,
y, atravesando el mar,
entrará en la Tierra
gastada y luminosa
de los Hombres”

(Storni, *Obras. Poesía*, pp. 370-

371)

Diferenciándose de la visión oscura y pesimista que domina en los poemas de “Motivos de ciudad”, la voz de la hablante asume en el texto que acabamos de citar una tonalidad decididamente utópica que, articulada bajo una modalidad discursiva analógica, se mantendrá sin fracturas y en un *crescendo* hasta concluir en el final del poema. Esta perspectiva está anunciada de manera explícita en el título del texto: “Vaticinio”, una palabra que proviene del vocablo latino *canĕrĕ* (canto) y que da origen a *vaticinium*: una profecía que es enunciada por el *vates* o poeta quien, como adivino o intérprete de los

agüeros que descifran el futuro, es inspirado por la divinidad.³⁵⁶ La hablante, adoptando el papel de profetiza, y situándose a distancia de esa ciudad a la que observa desde lo alto, augura su transmutación desde su estado actual hacia otro estadio definitivamente superior; un cronotopos ideal en el que una existencia *otra*, ésa que se significa en el texto con las mayúsculas de “Tierra” y de “Hombres” pero que no es distinta de la que cotidianamente habitamos: esa tierra “gastada” y “luminosa” a la vez, encontrará finalmente una oportunidad de ser vivida. La hablante expresa este deseo en una enunciación larga, que enlaza de manera circular el inicio y el final del texto, como si llevara en sí el intento de que el poema fuera dicho de una vez, salido casi de un solo aliento, a la manera de una palabra oracular (“Un día, / la ciudad que desde arriba / veo / [...] entrará en la Tierra / gastada y luminosa / de los Hombres”). Esta alternativa de transformación, que una hablante moderna no puede sino situar en el territorio del futuro, pasa por la presencia de un deseo (“una / voluntad prevista...”), el que arraigando en el cuerpo humanizado de la urbe, posibilitará que ella se levante sobre sus costados. Así, moviéndose en dirección al este, ese lugar por donde sale el sol y que por ello simboliza el amanecer o el nacimiento de lo nuevo (una dirección que al mismo tiempo la conduce hacia el agua purificadora y bautismal del Río), la

³⁵⁶ Corominas, *Breve diccionario...*, pp. 33 y 598.

ciudad dejará atrás un pasado del que debe desprenderse: una época signada por las servidumbres de un pasado inicuo (“dejará sus húmedos / sótanos coloniales”), para andar una nueva historia, en un mundo en el que será posible redefinir, en el mejor de los sentidos, el significado de lo humano.

Conclusiones

Llevé a cabo este trabajo con el propósito de leer la escritura de Alfonsina Storni desde una perspectiva que, a mi entender, no había sido suficientemente explorada en otras investigaciones sobre su obra, como es el campo de las relaciones que ligan su textualidad con la literatura y, más ampliamente, con la cultura moderna. En este trayecto, la lectura de *Los hijos del limo* de Octavio Paz, con sus lúcidas consideraciones acerca de la historia de la poesía de la modernidad, por una parte, y por otra, el acercamiento a la teoría y crítica feminista, que tensiona el discurso moderno desde las inconsecuencias que éste exhibe en términos sexogenéricos, fueron dos líneas teóricas que iluminaron el camino, a veces oscuro, por el que me estaba adentrando. También me fueron útiles las conceptualizaciones de Walter Benjamín, Jürgen Habermas, Marshall Berman y Raymond Williams, cuyos trabajos me permitieron

acercarme a la pregunta por la modernidad, ya no sólo como ese gran relato que guió el pensamiento y la acción de muchos individuos en el siglo XIX y buena parte del XX, sino también como una experiencia que podía recuperarse de modo más fragmentario, quizás menos coherente, como una experiencia que daba cuenta de “lo vivido” (no sólo de lo pensado); una experiencia que, por lo demás, podía ser rastreada a través de las voces y huellas dejadas por los/las sujetos.

Desde estas orientaciones me aproximé a una poeta cuya obra, en general, no sólo fue encasillada por la crítica bajo ciertos estereotipos nefastos que disuadieron a las nuevas generaciones de seguir profundizando en las significaciones de su escritura, sino que además no ha recibido, en estas últimas dos décadas de auge crítico feminista en América Latina, una relectura que haga posible situarla en el lugar destacado que ella merece tener dentro de las letras latinoamericanas y argentinas. En este sentido, si bien ha habido (y hay) intentos válidos, que creo haber destacado suficientemente en mi trabajo, considero que la obra de Alfonsina Storni aún registra un déficit de lecturas que trabajen desde miradas estéticas, las que por cierto no pueden estar (y nunca están) desligadas de perspectivas ideológicas y políticas. Por mi parte, a lo largo de este trabajo he procurado hacer un aporte en este aspecto, indagando en las configuraciones ideológicas y estéticas que exhibe la escritura de

Storni. Estas, junto con apuntar a la instalación de un discurso sexogenérico crítico dentro de su contexto, evidencian sus búsquedas en pos de configurar lenguajes capaces de identificarla a ella misma mejor en tanto sujeto-mujer moderna y crítica. Una inquietud que se tornaba particularmente estimulante en el marco de los debates estético-políticos que tuvieron lugar en el campo intelectual latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX y, particularmente, durante el período de entreguerras.

Esos debates, en el terreno específico de la poesía, confrontaron las visiones heredadas de un epigonismo modernista y del postmodernismo con las propuestas que llegaron con los grupos de vanguardia. Storni, como varias poetas que le son contemporáneas, se vio inmersa en este proceso de cambios, procurando transitar por todos esos caminos poéticos, como queda de manifiesto al hacer el recorrido de su obra. Que la crítica contemporánea haya observado o no esa dimensión, que la haya valorizado o no, es algo que no debiera comprometer nuestra visión crítica actual, la que debe estar abierta a la pregunta de dónde situar (o de dónde descolocar) a escrituras de mujeres que, como la de Storni, parecen reacias a afincarse en una única opción estética. Pero, por otra parte, la revisión de la historia crítica también nos deparó más de una sorpresa, al encontrar una tradición crítica de mujeres que, tempranamente, comenzó a escuchar

en la escritura de Storni sonoridades que no acompañaban con lo que la crítica dominante parecía oír; tradición que rescataba una sensibilidad moderna donde la mayor parte de la crítica observaba sólo la expresión del tradicionalismo y el sentimentalismo femenino. Personalmente, confirmada en mis percepciones por las palabras de esas precursoras, llegué a pesar que mi propia escucha podía no estar tan equivocada. Lo que presenté en este trabajo, es el resultado que surge de haber seguido el camino que esas percepciones me dictaron.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1. Bibliografía de Alfonsina Storni.

Storni, Alfonsina, 1996, *Poesías completas*, SELA, Buenos Aires.

_____, 1999, *Poemas de amor*, Hiperión, Madrid.

_____, 1999, *Obras. Poesía*. Tomo 1, Delfina Muschietti (editora), Buenos Aires, Losada.

_____, 2002, *Obras. Narraciones, periodismo, ensayo, teatro*. Tomo 2, Delfina Muschietti (editora), Buenos Aires, Losada.

_____, “Desovillando la raíz porteña”, en *Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su fundación*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1936.

_____, 1939, *Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj*, José D. Forgione (editor), Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.

_____, 1998, *Nosotras... y la piel. Selección de ensayos de Alfonsina Storni, Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone* (editoras), Alfaguara, Buenos Aires.

_____, 1927, *El amo del mundo*, Bambalinas, Buenos Aires.

_____, 1931, *Dos farsas pirotécnicas*, Cooperativa editorial, Buenos Aires.

_____, 1950, *Teatro infantil*, Ramón J. Roggero y Cia. Editores, Buenos Aires.

_____, “Autodemolición”, *Repertorio Americano*, Vol. XX, N° 21 (1930).

_____, “Letras” (Poemillas cianhídricos con un poco de luna), *Vértice* 11, Año I (1938).

2. Bibliografía general.

Agliati V., Carola y Montero M., Claudia, 2001 *Albores de modernidad. Constitución de sujetos femeninos en la prensa chilena de mujeres, 1900-1925*, tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia, Universidad de Santiago de Chile.

Alonso, Amado, 1955, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.

Angenot, Marc, 1998, “La historia de un corte sincrónico: literatura y discurso social”, en *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, 1990, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

_____, 1997, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.

Amorós, Celia, 1992, "El feminismo como *eixis* emancipatoria", en *Actas del seminario permanente. Feminismo e Ilustración*, Instituto de Investigaciones Feministas - Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

_____, 1992, "Cartesianismo y feminismo. Olvidos de la razón, razones de los olvidos" en *Actas del seminario permanente. Feminismo e Ilustración*, Instituto de Investigaciones Feministas - Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

_____, 1990, "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'", en *Participación, cultura política y Estado*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Arlt, Roberto, 1993, "El idioma de los argentinos", en *El jorobadillo. Aguafuertes porteñas. El criador de gorilas*, Buenos Aires, Cohihue.

Armus, Diego, s/f, "El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940", mimeo.

Atorresi, Ana, 1997, *Un amor a la deriva. Horacio Quiroga y Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Solaris.

Bajtín, Mijaíl, 1990, "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

_____, 1986, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica.

Ballart, Pere, 1994, Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Quaderns Crema.

Barbero, Jesús Martín, 1991, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, G. Gilli, 2ª edición.

Baralis, Marta, 1964, *Contribución a la bibliografía de Alfonsina Storni. Bibliografía argentina de artes y letras*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Baroffio Bertolotti, Ida, "Cuando la mujer escribe", *Nosotros*, Año II (1908), Tomo II.

Berman, Marshall, 1989, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 3ª edición.

Benjamin, Walter, 1980, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.

_____, 1989, “La obra en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

Bilsky, Edgardo J., s/f, *Esbozo de historia del movimiento obrero argentino: desde sus orígenes hasta el advenimiento del peronismo*, Buenos Aires, Fundación Simón Rodríguez – Biblos.

Birulés, Fina, 1997, “Indicios y fragmentos: historia de la filosofía de las mujeres”, en Rosa María Rodríguez Magda (editora), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Antrophos, Barcelona.

Bombal, María Luisa, 1997, “Testimonio autobiográfico”, en *Obras completas*, Andrés Bello, Santiago de Chile.

Borges, Jorge Luis, 1984, “El idioma de los argentinos”, en Borges, Jorge Luis y Clemente, José E., *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 7ma. edición.

Bourdieu, Pièrre, 1983, “Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase”, en *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios.

_____, 1988, “El campo intelectual: un mundo aparte”, en *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa.

_____, “La dominación masculina”, *La ventana*, Universidad de Guadalajara, 3 (1996).

_____, 1997, “Para una ciencia de las obras”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

_____, 1985, *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal.

Brooks, Peter, 1995, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven & London, Yale University Press.

Bunge, Alejandro E., 1984, *Una nueva Argentina*, Buenos Aires, Hyspamérica.

Butler, Judith, 1990, “Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault”, en Seyla Benhabib y Drucilla Cornella, *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Edicions Alfons El Magnánim – Generalitat Valenciana.

_____, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, 9 (1998), Vol., 18.

Cangiani, María Cecilia y DuBois, Lindsay (editoras), 1993, *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Carlson, Marifran, 1988, *¡Feminismo! The Woman’s Movement in Argentina. From its Beginnings to Eva Perón*, Chicago, Academy Chicago Publishers.

Carriego, Evaristo, 1967, *Poesías completas*, Buenos Aires, Prosa y Verso.

Carroll, Noël, 2002, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Gedisa.

Cirlot, Juan Eduardo, 1985, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.

Cisterna, Natalia, 2004, “La configuración público/privado en dos novelas de escritoras latinoamericanas”, ponencia presentada en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA), Universidad Nacional de San Marcos, Lima, mimeo.

Corominas, Joan, 2000, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 3ra edición.

Coronado, Nicolás, “*La inquietud del rosal*, por Alfonsina Storni”, *Nosotros*, Año X (1916), Tomo XXI.

Chartier, Roger, 1996, “La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas”, en Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspitegui (editores), *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y la interdisciplinariedad*, Complutense, Madrid.

Chejov, Anton, 2004, "Tristeza", en Loreto Fontaine (editora), *Cuento contigo. Cuentos, relatos y poemas*, Centro de Estudios Públicos, Santiago de Chile.

Darío, Rubén, 1989, "Cantos de vida y esperanza. I", en *Poesía hispanoamericana*, Antonio Cillóniz (editor), Madrid, Alborada.

De Lauretis, Teresa, 1992, *Alicia ya no... Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra.

Delgado, Josefina, 2001, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Planeta, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1978, *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México.

Delycia, A. "Como una dama del mundo social explica el secreto de su belleza", *Caras y caretas*, año XXIII (1920), N° 1123.

Diez-Canedo, Enrique, "Alfonsina Storni, poetisa argentina", *Repertorio Americano*, (1930), Tomo XX, Nro. 21.

Diz, Tania, s/f, "La representación de la feminidad en algunas revistas de divulgación masiva o literarias", mimeo.

_____, 2004, "Sobre cuerpos, ironías y otros decires: 'Feminidades' de Alfonsina Storni", en Lucía Stecher y Natalia Cisterna (editoras), 2004, *América Latina y el mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

_____, "Tonos ocres en la escritura poética de Alfonsina Storni", *Revista de Letras* Nro. 8, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

_____, s/f, "Ubicación diacrónica y sincrónica de la prosa periodística de Alfonsina Storni", mimeo.

Encuesta “¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”, *Nosotros*, Año IV (1912), Tomo IV.

Doll Castillo, Darcie Miryam, 2001, “Cartas privadas: las cartas de amor de Gabriela Mistral y el discurso amoroso”, Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, inédita.

Doll, Darcie y Salomone, Alicia, 2000, “Palabras escamoteadas: mujeres y discurso intelectual”, en *Actas VI Seminario Interdisciplinario de Estudios de Género en las universidades chilenas. Homenaje a Ivette Malverde*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile – Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL).

Estébanez Calderón, Demetrio, 1999, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

Estrella Gutiérrez, Fermín, 1938, *Panorama sintético de la literatura argentina*, Santiago de Chile, Ercilla.

Fernández, Jesse, 1994, “Estudio preliminar”, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*, Madrid, Hiperión.

Font, Miguel J., 1921, *La mujer. Encuesta feminista argentina*, Buenos Aires (sin datos de editorial).

Forcinito, Ana, 2004, *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del postfeminismo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Foucault, Michel, 1991, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, 15 edición, México.

_____, 1999, “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona.

Franco, Jean, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispanamérica*, Año XV (1986), N° 45.

_____, 1997, "Loca y no loca. La cultura popular en la obra de Gabriela Mistral" en Gastón Lillo y J. Guillermo Renart (edit.), *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina (Simposio de Ottawa)*, Université d'Ottawa-University of Ottawa - Universidad de Santiago de Chile, Ottawa.

Fraser, Nancy, 1990, "¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión del género", en Seyla Benhabib y Drucilla Cornella (editoras), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Edicions Alfons El Magànim.

Funes, Patricia, 1998, "Imágenes de la nacionalidad. 'Centenarios' de la independencia en contrapunto: Argentina-Uruguay, 1910-1930", ponencia presentada al III Encontro da Anphlac (Associação de Pesquisadores de História Latino-Americana e Caribenha), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, mimeo.

Gabriel, José, 1921, "La literatura femenina en Sud América", *El Hogar*, N° 588, fotocopia del sobre "Alfonsina Storni", archivo del diario *La Nación*, Buenos Aires.

Galán, Ana Silvia y Gliemmo, Graciela, 2002, *La otra Alfonsina*, Buenos Aires, Aguilar.

Geasler Titiev, Janice, "Alfonsina Storni's *Mundo de 7 pozos*: form, freedom, and fantasy", *Kentucky Romance Quaterly*, (1976), Nro. 23.

_____, "Feminist Themes in Alfonsina Storni's Poetry", *Letras femeninas*, (1978), Vol. IV, N° 1.

_____, "The Poetry of Dying in Alfonsina Storni's Last Book", *Hispania*, (1985), Vol. 68, Nro. 3.

Genovese, Alicia, 1998, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan, 1979, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven & London, Yale University Press.

Giusti, Roberto F., "El dulce daño, por Alfonsina Storni", *Nosotros*, Año XII (1918), Tomo XXIX.

_____, “Alfonsina Storni”, *Nosotros*, Año III (1938), Tomo VIII, N° 32.

Gómez Paz, Julieta, 1966, *Leyendo a Alfonsina Storni*, Losada, Buenos Aires.

González Lanuza, Eduardo, “Ubicación de Alfonsina”, *Sur*, 50 (1938).

Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto, 1995, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Sudamericana, Buenos Aires.

Guzmán, Jorge, 1985, "Gabriela Mistral: 'por hambre de su carne'", en *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.

Habermas, Jürgen, 1995, “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Nicolás Casullo (editor), *El debate modernidad-postmodernidad*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 5ª edición.

Herlinghaus, Hermann, 2002, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Hoppe Navarro, Márcia, 1996, “O discurso crítico feminista na América Hispánica”, en Carvalhal, Tania F. (editora), *O discurso crítico na América Latina*, Instituto Estadual do Livro/UNISINOS, Porto Alegre.

Hutcheon, Linda, 1992, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalaca, México.

Ipiña, Luis, “Pequeño comentario de ideas sobre la pasión”, *Nosotros*, fotocopia sin referencia.

Irigaray, Luce, 1978, *Speculum*, Saltés, Barcelona.

Jauss, Hans Robert, 1993, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en Dietrich Rall (editor), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México.

Jónasdóttir, Anna G., 1993, *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?*, Cátedra, Madrid.

Jones, Sonia, 1979, *Alfonsina Storni*, Twayne Publishers, Boston.

_____, "Una obra olvidada de Alfonsina Storni", *La Prensa*, agosto de 1975, fotocopia del sobre "Alfonsina Storni", archivo del diario *La Nación*, Buenos Aires.

Jordán, Luis María, "Irremediamente, por Alfonsina Storni", *Nosotros*, Año XIII (1919), Tomo XXXII.

Kamenzain, Tamara, 2000, "La soltera como madre póstuma", *Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós.

King, John, 1994, *El carrito mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Tercer Mundo Editores, Bogotá.

Kirkpatrick, Gwen, 1995, "Alfonsina Storni as 'Tao Lao' Journalism's Roving Eye and Poetry's Confessional 'I' ", en Doris Meyer (editora), *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, University of Texas Press, Austin.

_____, 1989, "Alfonsina Storni: new visions of the city and the body of poetry", *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

_____, 1990, "The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women's History in Argentina", en *Women, Culture, and Politics in Latin America*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Kuhn, Annette, 1991, *Cine de mujeres, feminismo y cine*, Madrid, Cátedra.

La Biblia, 1972, Barcelona, Ediciones Paulinas, Editorial Verbo Divino y Editorial Alfredo Ortells.

Lacoste, Lilia, "Crónicas femeninas", *Nosotros*, Año VII (1913), Tomo XI.

Lafleur, Héctor René, Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando Pedro, 1962, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Lagarde, Marcela. 1990, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM.

Lao Tse, 1990, *Tao te King. Libro del Tao y de su virtud*, Gastón Soublette (editor), Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 1990.

Lavrin, Asunción, 1995, *Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay, 1890-1940*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.

Letras de tango. Selección, 1995, Centro Editor de Cultura Argentina, Buenos Aires.

Link, Daniel, "Historia de una pasión argentina. La crítica literaria 1955-1966", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1994), Nro. 527.

López González, Aralia, 1995, "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria", en *Sin imágenes falsas. Sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México.

López Jiménez, Ivette, 2002, *Julia de Burgos. La canción y el silencio*, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, San Juan de Puerto Rico.

Luongo, Gilda, 2002, "Amanda Labarca y Julieta Kirkwood: 'Hay que tener niñas bonitas'", en José Luis Martínez C. (editor), *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

_____, "La escritura (in)completa de Antonieta Rivas Mercado", en Alicia Salomone et al., 2004, *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Mainguenau, Dominique, 1989, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Hachette, Buenos Aires.

Marco, Susana, Posadas, Abel, Speroni, Marta y Vignolo, Griselda, *Antología del género chico criollo*, Eudeba, Buenos Aires, 1976.

_____, 1974, *Teoría del género chico criollo*, Eudeba, Buenos Aires.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, 2000, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 7ª edición.

Martínez Tolentino, Jaime, 1997, *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1945-1980)*, Kassel, Reichenberger.

Masiello, Francine, 1997, “Contra la ventriloquía: la poética de Alfonsina Storni”, en *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Meyer, Doris (editora), 1995, *Re-Reading the Spanish American Essay. Translations of 19th and 20th Century Women s Essays*, University of Texas Press, Austin.

Mistral, Gabriela, 1978, “Algunos semblantes: Alfonsina Storni”, en Roque Esteban Scarpa (editor), *Gabriela piensa en...*, Andrés Bello, Santiago de Chile.

Mitchell, B.R., 1983, *International Historical Statistics. The Americas and Australasia*, McMillian Reference Book, Hong Kong.

Mitchell, Juliet, 1984, *Women: The Longest Revolution. Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis*, London, Virago.

Moi, Toril, 1998, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra

Molina Petit, Cristina, 1995, “Ilustración”, en Amorós, Celia (editora), *10 palabras clave sobre mujer*, EDV, Estella (Navarra).

Monsiváis, Carlos, 2000, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama.

Morales, María Luz, “¡Bienvenida, Poesía!” , *Repertorio Americano*, (1930), Tomo XX, Nro. 9.

Morello-Frosch, Marta, "Tradición y modernidad en Alfonsina Storni", en *Río de la Plata. Culturas 4-5-6. Los años veinte*. Actas del Primer Congreso Internacional del Celcrip, Paris, UNESCO.

Morse, Richard, 1996, "The multiverse of Latin American identity, c. 1920-1970", en Leslie Bethel (editor), *Ideas and Ideologies in Twentieth Century Latin America*, Cambridge University Press, New York.

Muraro, Luisa, "El orden simbólico de la madre", *Debate Feminista*, Año 5 (1995), Vol. 12.

Muschiatti, Delfina, 1990, "Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)", *Dispositio*, (1990), Vol. XV, Nro. 39, Departament of Romance Languages, University of Michigan.

_____, 1986, "Mujeres: feminismo y literatura" en VVAA *Historia social de la literatura argentina*. Tomo VII: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930), Contrapunto, Buenos Aires.

_____, 1999, "Prólogo" a Alfonsina Storni, *Obras. Poesía*. Tomo 1, Losada, Buenos Aires.

Nalé Roxlo, Conrado, 1964, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Eudeba, Buenos Aires.

Nari, Marcela María Alejandra, 2000, "Maternidad, política y feminismo", en Gil Lozano, Fernanda, Pita, Valeria Silvina e Ini, María Gabriela (editoras), *Historia de las mujeres en la Argentina*, Tomo II: Siglo XX, Buenos Aires, Alfaguara.

Newman, Kathleen, 1990, "The Modernization of Femininity: Argentina, 1916-1926", en *Women, Culture, and Politics in Latin America*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Ocampo, Victoria, 1936, "La mujer y su expresión", en *La mujer y su expresión*, Buenos Aires, Sur.

Ortega, Eliana, 1996, *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Ortega, Eliana y González, Patricia E. (editoras), 1984, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedra, Huracán.

Ortner, Sherry, 1979, “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”, en O. Harris y K. Young (editoras), *Antropología y feminismo*, Barcelona, Anagrama.

Ossandón, Carlos B. y Santa Cruz, Eduardo A., 2001, *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, Santiago de Chile, Arcis-Lom.

Oyarzún, Kemy, “Género y etnia: acerca del dialogismo en América Latina”, *Revista Chilena de Literatura*, (1992), N° 41.

Paz, Octavio, 1986, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 3ra edición.

_____, 1998, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 5ª edición.

Percas, Helena, 1958, *La poesía femenina argentina (1810-1950)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

Pérez Rioja, José Antonio, 1988, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 3ra. Edición.

Perosio, Graciela, 1980, “Prólogo”, a Roberto F. Giusti, Rafael A. Arrieta y otros, *La profesionalización de la crítica literaria. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Peyró de Martínez Ferrer, Graciela, “[Alfonsina Storni] Su obra lírica”, *Nosotros*, Año III (1938), Tomo VIII, N° 32.

Pouchan, Fanny, “Crónicas femeninas”, *Nosotros*, Año IV (1912), Tomo IX.

Pratt, Mary Louise, 1995, “ ‘Don’t Interrupt me!’ The Gender Essay as Countercannon and Conversation”, en Doris Meyer (editora), *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, University of Texas Press, Austin.

Queirolo, Graciela, 2004, “Imágenes del trabajo femenino en Buenos Aires (1910-1930): *La novela semanal*, Roberto Arlt y Alfonsina Storni”, en Alicia Salomone *et al.*, *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

_____, 2004, "El trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-1940): una revisión historiográfica", *Temas de Mujeres* N° 1, CEHIM, Facultad de Filosofía y

Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
http://www.filo.unt.edu.ar/rev_digitales.htm.

Rama, Angel, 1984, *La ciudad letrada*, Hanover (NH), Ediciones del Norte.

_____, 1985, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Caracas y Barcelona

Real Academia Española, 1992, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 21ª edición.

Rock, David, 1994, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española a Raúl Alfonsín*, Buenos Aires, Alianza, 4ª edición.

Rocchi, Fernando, 2000, "Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930", en Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (editoras), *Historia de las mujeres en la Argentina*, Volumen 2: siglo XX, Taurus, Buenos Aires.

Rodríguez Pérsico, Adriana, "Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Los complementarios 11 (1993).

Rojo, Grínor, 2001, *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago de Chile, Lom.

_____, 1997, *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

_____, "El ensayo y Latinoamérica", en *Revista de crítica cultural* (1998) Nro. 16. Separata: La vuelta de tuerca. Primer congreso de ensayistas chilenos.

_____, 1997 "Gabriela Mistral y la historia de la mujer latinoamericana", en Gastón Lillo y Guillermo Renart (editores), *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina (Simposio de Ottawa)*, Université d'Ottawa-University of Ottawa - Universidad de Santiago de Chile, Ottawa.

_____, 1996, "Prólogo", a Graciela Ravetti y Sara Rojo, *Antología bilingüe de dramaturgia de mujeres latinoamericanas*, Belo Horizonte, Armazem de ideáis - Cenex/Fale.

Romero, José Luis, 1983, “La ciudad burguesa”, en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (editores), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, Volumen II, Buenos Aires, Abril.

_____, 1976, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Romero, Luis Alberto, 1995, “Una empresa cultural: los libros baratos”, en Leandro H. Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana.

Rotker, Susana, 1992, *La invención de la crónica*, Letra Buena, Buenos Aires.

Salomone, Alicia, 1999, "Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual latinoamericano (1920-1950): Alfonsina Storni y Victoria Ocampo", Tesis para optar al grado de Magister en Historia, Universidad de Santiago de Chile, inédita.

_____, “Testimonios de una búsqueda de expresión: la escritura de Victoria Ocampo”, *Universum*, Revista de la Universidad de Talca, Año 14 (1999).

Sarlo, Beatriz, 1990, “Decir y no decir: erotismo y represión en tres escritoras argentinas”, en *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

_____, 1985, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos.

_____, 1998, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

_____, 1997, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.

Scott, Joan, 1993, “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges Duby y Michelle Perrot (editores), *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 4: El siglo XIX, Madrid, Taurus.

Seibel, Beatriz, 2002, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Corregidor, Buenos Aires.

Shawalter, Elaine, 1990, "Feminism and Literature", en Peter Collier y Helga Geyer-Ryan (editores), *Literary Theory Today*, Ithaca-New York, Cornell University Press.

_____, 1988, "Feminist Criticism in the Wilderness", en David Lodge (editor), *Modern Criticism and Theory*, London and New York, Longman.

Schulman, Iván, 1974, "Génesis del azul modernista", en Homero Castillo (editor), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos.

Shumway, Nicolás, 1999, "Nosotros y el 'nosotros' de *Nosotros*", en Saúl Sosnowski (editor), *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, Madrid-Buenos Aires, Alianza

Solotarevsky, Myrna, 1988, *Literatura/paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*, Gaithersburg (MA), Hypspamérica.

Storni, Alejandro, 1961, "Prólogo" a Alfonsina Storni, *Poesías*, Eudeba, Buenos Aires.

Subercaseaux, Bernardo, "Masculino y femenino al comenzar el siglo", *Mapocho* (1993), N° 33.

Traversa, Oscar, 1997, *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona, Gedisa.

Ulla, Noemí (editora), 1969, *La revista Nosotros*, Buenos Aires, Galerna.

Valdés, Adriana, 1995, "Gabriela Mistral: identidades tráfugas (Lectura de *Tala*)", en *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Santiago de Chile, Universitaria.

_____, 1995, "Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile", en *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Santiago de Chile, Universitaria.

Viñas, David, 1996, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana.

Violi, Patrizia, 1991, *El infinito singular*, Cátedra, Madrid.

Williams, Raymond, 1980, "Estructuras del sentir", en *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.

_____, 1994, *Sociología de la cultura*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires.

Wechler, Diana B., 1999, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en José Emilio Burucúa (editor), *Arte, sociedad y política*, Volumen I, Buenos Aires, Sudamericana.

Yúdice, George, 1993, "La vanguardia a partir de sus exclusiones", en Ana Pizarro (editora), *Modernidad, postmodernidad y vanguardias*, Santiago de Chile, Fundación Vicente Huidobro.

Zanetti, Susana, 1997, "Prólogo" a Alfonsina Storni, *Antología poética*, Losada, Buenos Aires, 20ª edición.

[3. Páginas webb.](#)

<http://www.xulsolar.org.ar/obras/13-14.html>

<http://artedur.com/qm/>