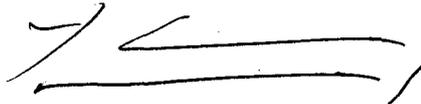


345-7-7

UNIVERSIDAD DE GRANADA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS	
03 OCT. 2001	
Entrada n.º 3468	Salida n.º _____

EL FEMINISMO SOCIAL DE ALFONSINA STORNI
(Tesis de Doctorado en Filología Hispánica
dirigida por el Dr. Juan Carlos Rodríguez)

Fda: 

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

(Universidad de Granada) 

septiembre de 2001

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA GRANADA N.º Documento 5.1332442 N.º Copia 16600188
--

UNIVERSIDAD DE GRANADA 26 SET. 2001 COMISION DE DOCTORADO

En su estudio sobre las poetas argentinas de los años ochenta, *La doble voz*, de 1998, Alicia Genovese ha escrito: «dentro de las letras argentinas, Alfonsina Storni ha sido considerada la "poetisa" por antonomasia»⁽¹⁾. Y añade: «El lugar de la poetisa es el otorgado por el discurso masculino que recorta y circunscribe la poesía femenina a la catarsis sentimental y a la declamación en la tertulia literaria»⁽²⁾.

Mi propuesta en esta investigación es dar la vuelta a este discurso *masculino* y leer la producción poética de Alfonsina Storni desde ese núcleo que en 1932 Federico de Onís destacó como fundamental en ella: el *feminismo social*.

Este trabajo contemplará entonces la llamada "primera etapa postmodernista" de la poética storniana que es precisamente la más desvalorizada por la mayor parte de la crítica -aunque también la más conocida- y la que verdaderamente colocó a Alfonsina en el lugar

(1) Alicia Genovese, Capítulo III "En busca de una genealogía: Storni y Pizarnik", *La doble voz*, Biblos, Buenos Aires, 1998, p. 55.

(2) *Ibíd.*

de "poetisa". Intento mostrar que Alfonsina merece, desde esta primera etapa, el nombre de *poeta*, entendiendo por esto no una mera cuestión nominalista⁽³⁾, sino la constatación de que esta poesía tiene el sello de la modernidad, que ofrece mucho más que la catarsis sentimental, y que trasciende la perspectiva biográfica y autobiográfica en que la coloca gran parte de la historia y la crítica literaria. Aunque dicha perspectiva biográfica es sin duda, una de las aristas posibles de lectura de Alfonsina Storni, considero que en esta primera etapa hay, también, un personaje que se construye y que, más que a sí misma, representa a la mujer en un sentido mucho más universal.

(3) Sobre el significado del término *poetisa* veamos lo que continúa diciendo Genovese: «Aunque léxicamente la palabra "poetisa" puede, todavía para algunos, parecer más exacta, en realidad su significado continúa absorbido por la connotación cultural que le transfieren los atributos exigidos al ideal de mujer del siglo XIX: delicadeza, suavidad, debilidad, sumisión» (Alicia Genovese, *La doble voz*, *Op. cit.*, p. 95. El calificativo de *poeta* ha empezado ya a utilizarse, sin embargo, en lugar del de *poetisa*, para referirse a Alfonsina Storni. Así, en estudios de la última década, lo han empleado, por ejemplo, Josefina Delgado (*Alfonsina Storni. Una biografía*, Planeta, Buenos Aires, 1990), Alicia Genovese, *La doble voz...*, (*Op. cit.*) y Gabriela Mizraje ("Alfonsina Storni. Escándalos y soledades", *Argentinas. De Rosas a Perón*, Biblos, Buenos Aires, 1999.)

La investigación va a apoyarse en el psicoanálisis, los estudios de género y las elaboraciones teóricas de Juan Carlos Rodríguez⁽⁴⁾, teniendo también en cuenta los análisis filológicos de historiadores y críticos literarios, como el propio Onís, Enrique Díez-Canedo, Alfredo Veiravé, Hellen Ferro, etcétera.

Después de la lectura de manuales, antologías e historias de la literatura hispanoamericana, y también argentina, que nos darán una idea general sobre la ubicación de la Storni en la historia de la literatura, nos centraremos en este *feminismo social*, analizando tanto las opiniones críticas al respecto, como los propios poemas de Alfonsina. Estos poemas serán, sin embargo, los principales protagonistas de esta investigación, fundamentalmente los escritos entre 1917 y 1925 y que abarcan la llamada *etapa postmodernista*. Pero esta lectura de poemas se complementa también poniendo en relación estos textos con los artículos que la propia Alfonsina Storni

(4) Estas tres serán las líneas teóricas que guiarán este trabajo, aunque, de manera puntual, y según convenga a esta investigación, utilizaré también conceptualizaciones de otros críticos y estudiosos, como Octavio Paz o Roland Barthes.

publicó en dos *La Nota* y el Suplemento Cultural del diario *La Nación*, durante los años 191-1920, artículos recientemente recogidos en el libro *Nosotras... y la piel* y bastante olvidados por la crítica.

Habría que señalar, por último, que esta investigación constituye lo que Baudelaire llamó una *crítica parcial*; no pretende así ni erigirse en *La lectura*, con mayúsculas, de la obra de Alfonsina Storni, ni tampoco agotar el análisis de una rica producción poética que aún tiene mucho que decir a la poesía y a los lectores de hoy.

PRIMERA PARTE

*FEMINISMO SOCIAL CONTRA CONFESIÓN ROMÁNTICA: ALFONSINA
STORNI EN LA HISTORIA LITERARIA*

Toda lectura es pre-juiciosa. Todos los lectores -dice Borges⁽¹⁾- estamos llenos de pre-juicios. Todos leemos -o escribimos- a partir de una posición, de unos presupuestos, a veces conscientes, a veces no tanto. He procurado ser lo más "objetiva" posible en la lectura de estos estudios críticos sobre Alfonsina Storni. Pero sería absurdo no señalar el otro lado: mis propios prejuicios subjetivos. Admito las reglas establecidas, pero parece inevitable que se me escapen las contradicciones, en especial en un tema tan complejo como el de la "poesía femenina y/o feminista"⁽²⁾.

(1) Precisamente los prejuicios de Borges saldrán también a relucir en esta investigación; esos prejuicios que se pusieron en evidencia en sus valoraciones sobre Alfonsina. Pero sobre este asunto se tratará más adelante.

(2) Con este comentario me adscribo a la posición de Roland Barthes cuando dice:

«Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica sobre sí misma (...) la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (...) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume.»

(Roland Barthes, "¿Qué es la crítica?", *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1973, p. 304.)

En esta primera parte, analizaré lo que podríamos llamar "el estado de la cuestión", o sea, cómo ha sido situada la obra y la figura de Alfonsina Storni en la Historia de la Literatura, a través de las antologías poéticas, tratados críticos e historias literarias.

Me ocuparé así de las obras generales hispanoamericanas: historias y antologías de literatura y poesía -esas que marcan y deciden cuáles son las huellas que permanecen de los escritores, de los poetas en este caso, en la Historia de la Literatura. Examinaré pues una larga lista de autores, desde Cejador y Parra del Riego hasta Selena Millares, pasando por Federico de Onís, Pedro Henríquez Ureña, Anderson Imbert, Hellen Ferro, Sáinz de Medrano y algunos autores más. En este sentido, hay ciertos estudios que, aún considerándose de gran importancia para la historiografía literaria, no serán abordados en este trabajo, ya que en ellos no se encuentra referencia alguna a la producción poética de Alfonsina Storni; tal es el caso, por ejemplo, de la *Historia de*

la *literatura Hispanoamericana* de Jean Franco⁽³⁾ o de la *Introducción al estudio de la Literatura Hispanoamericana*, de Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador. Esta "situación" de Alfonsina dentro de la literatura hispanoamericana es pues mi interés fundamental. Sin embargo, también intentaré ofrecer una panorámica de la misma dentro de la Literatura argentina, de manera que puedan establecerse comparaciones y consolidarse así un criterio más amplio⁽⁴⁾.

(3) Las *poetisas* de las etapas modernista y postmodernista son prácticamente ignoradas por Franco. No menciona a Alfonsina Storni y de Delmira Agustini dirá: "...estaba obsesionada con los temas eróticos, y su nombre tiende a recordarse más que por su poesía por el hecho de haber sido asesinada por su esposo. Hoy en día esta obsesión erótica parece menos audaz que curiosa." (Cfr. Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1983, 5ª ed., p. 197.)

(4) Las obras específicas, biográficas y/o ensayísticas, sobre Alfonsina Storni serán examinadas a lo largo de esta investigación, según convenga. Aunque en un primer momento pensé incluirlas en esta primera parte, comprendí luego que el "estado de la cuestión" podría convertirse en la tesis misma y como no era éste mi propósito, sino sólo ofrecer una panorámica general de la ubicación de Alfonsina en la historia literaria, opté por otra lógica. Nombro, sin embargo, algunos de los libros fundamentales que, a mi juicio, se han escrito sobre Alfonsina Storni -un catálogo más amplio, que incluye también los artículos, puede verse en la Bibliografía-. Biografías: Carlos Alberto Arreola, *Alfonsina Storni. Vida. Talento. Soledad*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976; Josefina Delgado, *Alfonsina Storni: una biografía*, Planeta, Buenos Aires, 1990; Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. (ésta es tanto biografía como ensayo). Estudios y ensayos: César Fernández Moreno, (continúa...)

Se trata pues de examinar lo que dicen los historiadores y críticos, sus valoraciones sobre la obra poética de la Storni, el lugar que le confieren dentro de la literatura hispanoamericana y argentina e intrínsecamente a su poesía, las coincidencias y desacuerdos entre ellos; se trata también, por supuesto, de mostrar -desde mi punto de vista- sus aciertos y errores en los juicios que manifiestan y en los análisis expuestos. Este recorrido me permitirá, asimismo, presentar a la poeta Alfonsina Storni, su vida y su obra, e introducir determinados aspectos que trataré con mayor profundidad a lo largo de esta investigación.

(4)(...continuación)

Situación de Alfonsina Storni, Castellví, Santa Fé, 1959; Julieta Gómez Paz, *Leyendo a Alfonsina Storni*, Losada, Buenos Aires, 1966; Jaime Martínez Tolentino, *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1945-1980)*, Reichenberger, Kassel, 1997; Lucrecio Pérez Blanco, *La poesía de Alfonsina Storni*, Villena, Madrid, 1975; Rachel Phillips, *Alphonsina Storni: From poetess to poet*, London, 1979. Asimismo resultan también imprescindibles, en mi opinión, para examinar la obra de Alfonsina, otros libros que, aunque no se refieren exclusivamente a la Storni, estudian su obra en comparación con otras poetas, tales son: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, de Alicia Genovese, (Biblos, Buenos Aires, 1998); *La poesía femenina argentina*, de Helena Percas, (Cultura Hispánica, Madrid, 1958) y *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*, de Margarita Rojas, Flora Ovares, y Sonia Mora (Monte Avila, Caracas, 1991).

Capítulo 1. Alfonsina Storni y La Literatura Española e Hispanoamericana⁽⁵⁾.

1.1 La década del 20. *Cejador y Frauca*.
Antologías de *poetisas*: *Parra del Riego y María Monvel*

Vamos a comenzar entonces por el principio. En este intento por "situar" histórica y críticamente la poesía de Alfonsina Storni, los primeros textos con los que nos encontramos -dentro de las obras generales hispanoamericanas- corresponden a los años veinte y son la *Historia de la Lengua y Literatura Castellana (comprendidos los autores hispano-americanos)*, realizada en 1920 por Julio Cejador y Frauca, y varias

(5) En realidad, el recorrido que se propone en este epígrafe es básicamente por la historia de la literatura hispanoamericana, ya que una visión más amplia, en la que se historiara la literatura en lengua española en su totalidad, es muy infrecuente. Lo mismo sucede con las antologías poéticas. Sin embargo, hay dos excepciones, una, la *Historia de la Lengua y Literatura Castellana* de Julio Cejador, y la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1888-1932)* de Federico de Onís. Estas excepciones y mi coincidencia con su punto de vista me han hecho pues, a pesar de todo, titular este capítulo no "Alfonsina Storni y la Literatura Hispanoamericana", sino "Alfonsina Storni y la Literatura Española e Hispanoamericana".

antologías de mujeres poetas, de poetisas, como se les llamaba en esa época.

La *Historia* de Cejador es un trabajo muy amplio, publicado por la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos de Madrid. Se trata de 14 tomos en los que se pretende dar cuenta de la literatura realizada tanto en España como en Hispanoamérica desde el siglo hasta principios del siglo veinte. En este último, no hay caracterizaciones de los diferentes períodos o escuelas literarias, ni diferenciaciones por países. Se van destacando los años y a continuación encontramos una lista de nombres, con más o menos datos, según los distintos autores. Sobre Alfonsina Storni en concreto, Cejador escribe:

«Año 1916. Alfonsina Storni (n. 1892-) argentina, maestra, ha compuesto a ratos perdidos poesías extrañamente originales sobre el amor, la vida, el misterio, con gran alteza de pensamiento, vago ensueño en el idear, hondo y fino sentir, suelto, ligero, denso, vivo expresar. Poetisa de ensueños y quimeras, que se le evaporan entre las manos en cuanto logra alcanzarlas, siente y expresa el amor con ideal elevación y con sentimientos verdaderamente femeninos. Es la mujer que nos dice lo que siente como mujer, con entera sinceridad. En el idear y expresar

alcanza la cima de la forma poética. Todo es suyo, no repite idea ni expresión ajena; y todo con elegantes, apropiadas y geniales maneras de expresión metafórica. Es, sin duda, la mejor poetisa americana de nuestros tiempos y promete serlo no menos de los tiempos pasados»⁽⁶⁾.

La valoración de Cejador sobre la Storni, que inicia este recorrido, es así muy positiva. El crítico resalta su originalidad y establece como temas fundamentales de su poesía los de "el amor, la vida, el misterio". En el momento en que el crítico realiza esta *Historia...* Alfonsina sólo ha publicado sus tres primeros libros, o sea, *La inquietud del rosa*, de 1916; *El dulce daño*, de 1918; e *Irremediablemente*, de 1919. El cuarto libro de la Storni, *Languidez*, se publica paralelamente a la obra de Cejador, o sea, en el año de 1920. Con estos libros, Cejador la sitúa como "la mejor poetisa americana de nuestros tiempos", aunque es posible que el crítico conociera poemas de este último libro pues reproduce en su *Historia...* una

(6) Julio Cejador y Frauca, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana (comprendidos los autores hispano-americanos)*, T. XII, XII y XIV "Época regional y modernista, última parte y contemporánea", Gredos, Madrid, 1972. (Edic. facsímil de Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1920), p. 239.

carta de la Storni dirigida a él que evidencia que existía entre ambos una estrecha relación de amistad⁽⁷⁾. Pero me interesa destacar, sobre todo, en estas palabras de Cejador, dos ideas: la de que Alfonsina "es la mujer que nos dice lo que siente como mujer" y la de su poesía escrita "con entera sinceridad". Ambos juicios condensan las dos ideas fundamentales en las que voy a centrarme en este trabajo, la relacionada con la mujer y la temática femenina, y la supuesta "confesionalidad" de la obra poética de la Storni. Como podemos observar, éstas aparecen desde la primera obra crítica que encontramos sobre la Storni. En relación a la primera, hay que decir que el historiador percibe el "decir femenino" de Alfonsina, y que lo enjuicia positivamente, aunque no llega a valorar esta poesía como *feminista*. La segunda cuestión, la de la sinceridad, es ya más problemática porque va a ir asentando la concepción de la *confesión romántica* en la poesía de Alfonsina

(7) Parte de esta carta es reproducida por Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol en su biografía ensayística sobre Alfonsina Storni, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, (Op. cit., pp. 84-88).

Storni, concepción que ha provocado, en mi opinión, una lectura limitada de dicha producción poética.

Entre las antologías publicadas por estas fechas, podrían mencionarse, al menos, dos de ellas: la *Antología de Poetisas Americanas*, del poeta peruano Juan Parra del Riego, publicada en 1923, y la antología realizada por la poeta chilena María Monvel, de título similar, *Poetisas de América*, editada en 1929. A pesar de la limitación que presentan ambos libros, al estar referidos exclusivamente a "mujeres poetas", sin duda poseen un interés histórico, documental. El de Parra del Riego, además, ofrece una curiosa y bastante lúcida valoración, a mi juicio -a pesar de ciertos comentarios, achacables a la época- sobre la poesía de Alfonsina Storni.

En la primera de estas antologías, la de Parra del Riego, encontramos pues a la Storni, junto a otras poetas como Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Luisa Luisi y otras que ahora nos resultan mucho menos conocidas, como la propia María Monvel o Aurora

Estrada. Los poemas de la Storni, recogidos por Parra del Riego, son "Oye", "Hombre", "Veinte siglos" y "Noche lúgubre" (de *Irremediablemente*); "Oveja descarriada", "Sábado", "Tú me quieres blanca", "Antes", "¡Agua!" y "Así" (de *El dulce daño*).

Veamos ahora las palabras que dedica el poeta y crítico a la Storni:

«Como Gabriela Mistral y Luisa Luisi, Alfonsina Storni es maestra. Pequeña, muy delgada y con una copiosa y melancólica cabeza gris, a mí me dio la impresión de una de esas estudiantes checo-eslovacas que llegan a París, menudas y ardientes, de tórax débil, de pájaros, que cuando no llevan la tuberculosis llevan una pasión feroz, mujercitas sutiles y cerebrales, que fuman, que discuten con un calor de anarquistas temas de arte y filosofía y que se van llenando de esa cosa triste y ronca de los hombres del café. Y esto no sé por qué lo digo. Alfonsina Storni con sus ojuelos vítreos y fabulosos de ratoncillo blanco, bajita como la condesa de Noailles, como ella es de una silueta íntima y felina más bien. Pero lo que quizá a mí me condujo la imaginación por este lado de las checo-eslovacas es ese aire de intensa melancolía intelectual, mejor dicho, de soledad intelectual un poco felina y agresiva que hace tan entrañable su presencia. Y que aparece tanto en sus libros, acaso como la más sincera secreción interior de su poesía. Dolor intelectual, dolor de inteligencia, dolor más

bien de hombres que dolor de mujeres. Algo de la gran italiana Ada Negri con su misma ternura calenturienta, pero que en Alfonsina Storni se da con esa singular calidad de fragancia y de naturaleza que es una cosa exclusivamente típica del arte americano. En *La inquietud del rosal*, *El dulce daño*, *Irremediablemente* y *Languidez*, su último libro, donde el amor es casi el solo tema leimotivista de todos sus versos, sentimos esa constancia de lo razonado y mentalmente dolorido, que se envuelve a pesar suyo en una ropa de calor y sentimentalismo.

Alfonsina Storni en la Argentina, su patria, es uno de los valores de cultura más altos que hoy se cuentan. Y en América, indudablemente, su nombre ya se ha impuesto⁽⁸⁾.

Cuando Parra del Riego escribe estas líneas, Alfonsina solamente ha publicado, como el mismo crítico refiere, sus cuatro primeros libros, o sea, *La inquietud del rosal* (de 1916), *El dulce daño* (de 1918), *Irremediablemente* (de 1919) y *Languidez* (de 1920)⁽⁹⁾. Faltan aún por salir sus tres últimos: *Ocre*

(8) Juan Parra del Riego, *Antología de Poetisas Americanas*, Claudio García Editor, Montevideo, 1923, pp. 109-110.

(9) En el mismo año de edición de la antología de Parra del Riego, 1923, se publica en España, en Barcelona, una antología poética de Alfonsina Storni, titulada *Alfonsina Storni*, con el subtítulo de *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas*, que también es el nombre de la colección que lo edita, perteneciente a la Editorial Cervantes. (Esta antología lleva un prólogo sin firma.)

(de 1925) -que parte de la crítica considera su mejor poemario⁽¹⁰⁾- y los dos de su llamada "etapa vanguardista": *Mundo de siete pozos* (de 1934) y *Mascarilla y trébol* (de 1938), publicado el mismo año de su muerte. El crítico se atreve, sin embargo, a afirmar, ya en este momento, que su poesía es, en la Argentina, "uno de los valores de cultura más altos", y fijémonos en que dice "de cultura", haciendo, de este modo, una valoración general amplia, que no encierra la producción poética de la Storni en el apartado de "Poesía femenina". Asimismo, considera también que, en América, "su nombre ya se ha impuesto".

Otros aspectos que creo necesario destacar del comentario de Parra del Riego son los referidos al "dolor intelectual", o "dolor de inteligencia", o "soledad intelectual", que el crítico dice apreciar en la poesía de la Storni, una opinión con la que coincido y en la que me extenderé posteriormente. Aquí, llama la atención también que el crítico diga de este dolor, que es "más de hombres que de mujeres",

(10) A lo largo de esta primera parte tendremos ocasión de comprobar esta afirmación.

-frase en consonancia con esa otra en la que dice el crítico: "mujercitas sutiles y cerebrales, que fuman, que discuten con un calor de anarquistas temas de arte y filosofía y que se van llenando de esa cosa triste y ronca de los hombres del café" -que puede parecer sexista, pero que, sin duda, expresa el hecho cierto de que la poesía de Alfonsina, como también la actitud y conducta de la poeta en su vida, rompe con la imagen de la mujer de esta época-. Pero esta idea la desarrollaremos más adelante, en la segunda parte de esta investigación.

En la segunda de estas antologías, *Poetisas de América*, de María Monvel, se recogen también poemas de Alfonsina Storni. Hay que decir que en el año de edición de la misma, 1929, estaban publicados cinco libros de Alfonsina, los cuatro que mencionamos antes, al hablar de la *Antología* de Parra del Riego, y además, *Ocre*. En la antología de Monvel aparece sólo una pequeña nota acompañando los poemas elegidos de cada autora. En la de Alfonsina Storni podemos leer lo siguiente:

«Extraño caso de mujer que piensa tanto como siente, Alfonsina Storni es sin duda la mejor poetisa argentina y una de las mejores de América. Extraordinariamente intelectual, su verso es puro y culto, de una gran sencillez que es al mismo tiempo una suprema elegancia»⁽¹¹⁾.

Aunque sin tener el vuelo poético del comentario de Parra del Riego, las ideas de Monvel coinciden bastante con las de este crítico. La poeta y antóloga chilena ve pues a la Storni como la "mejor poetisa argentina" y "una de las mejores de América". También resalta, como Parra del Riego, la "intelectualidad" de la poesía de Alfonsina Storni, con palabras que parecen asumir el prejuicio sexista, aún más que las del crítico: "extraño caso de mujer que piensa tanto como siente". Aquí me parece válido lo dicho en relación al antólogo, que Monvel se percata también de la ruptura storniana respecto a la imagen y actitud femeninas. No obstante, la manera en que esto es expresado por Monvel pone en evidencia el prejuicio sexista.

(11) María Monvel, *Poetisas de América*, Nascimento, Santiago de Chile, 1929, p. 73.

Después de estas palabras, la antóloga añade otro curioso comentario, también sintomático:

«Apenas si se ha enredado un poco en las filas izquierdistas, para lo cual, se ve, no tiene afición ni temperamento. Su gusto por la sencillez y su nítida visión de las cosas, la alejan quizás del oscurantismo del día»⁽¹²⁾

No estoy de acuerdo con Monvel en esta idea en relación a Alfonsina: "Apenas si se ha enredado un poco en las filas izquierdistas", etc, etc.... Alfonsina, en sus poemas, no se *enreda* "un poco" en las filas izquierdistas, su pensamiento es sin duda de izquierda, toda su visión de la mujer y de las relaciones entre los sexos lo ponen de manifiesto. Y por supuesto, sí tiene "afición y temperamento" para hacerlo. Pero también de estas cuestiones nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo.

Los poemas seleccionados por Monvel son, en este orden, los siguientes: "Tú me quieres blanca" (de *ET*

(12) *Ibíd.*

dulce daño); "Veinte siglos" (de *Irremediablemente*); "Agua" y "Oveja descarriada" (de *El dulce daño*); "Carta lírica a otra mujer" (de *Languidez*); "Soy", "Tú que nunca serás", "Los coros" y "Epitafio para mi tumba" (de *Ocre*), "Parásitos", (de *El dulce daño*); "La inútil primavera" (Poema no incluido en ningún libro, aunque sí en la *Antología poética* realizada por la propia Alfonsina Storni de su propia poesía, publicada en 1938); "Dolor" (de *Ocre*); "Así" (de *El dulce daño*); "Pudiera ser" (de *Irremediablemente*), "Versos a la mujer intocada" (Poema no incluido en ningún libro).

1.2. Los años treinta. Una Antología fundamental: *Federico de Onís*

El siguiente libro al que voy a referirme es la ya clásica *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana (1882-1932)* de Federico de Onís, publicada en 1934.

La antología de Onís es fundamental en el caso concreto de Alfonsina Storni -independientemente de su

valor general y ampliamente reconocido⁽¹³⁾- como lo es también para situar la obra de los llamados poetas *postmodernistas*, denominación creada por el propio Onís⁽¹⁴⁾. Esta *Antología* representa, como veremos posteriormente, una guía primordial para los historiadores literarios que vendrán después, sobre

(13) A pesar del valor reconocido de dicha *Antología* ésta no se ha reeditado más que una vez, en 1961, y en Estados Unidos (Las Américas Publishing Company).

(14) Para un mayor desarrollo sobre el papel de Onís como creador del término "postmodernismo", puede consultarse el libro de Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, donde el inglés reconoce que el crítico español fue el primero en introducir un término que posteriormente adquirió otras connotaciones y sobre el que tanto se ha escrito y discutido. Así, Anderson escribe:

«... la idea de "posmodernismo" emergió primero en el intermundo hispano de los años treinta de nuestro siglo, una generación antes de su aparición en Inglaterra y los Estados Unidos. Fue un amigo de Unamuno y Ortega, Federico de Onís, quien introdujo el término "postmodernismo". Lo empleaba para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo, que ante el formidable desafío lírico de éste se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico, cuyo rasgo más original fueron las nuevas posibilidades de expresión auténtica que ofrecía a las mujeres». (Cfr. P. Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 10.)

Sobre esta misma cuestión puede consultarse el muy reciente libro del francés Le Corre *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas* en el que su autor escribe lo siguiente:

«Parece ser Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, el primero en utilizar la palabra "postmodernismo"». (Cfr. Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Gredos, Madrid, 2001, p. 31.)

todo para estudiar a este grupo de poetas⁽¹⁵⁾. En relación específica a Alfonsina Storni, la *Antología* de Federico de Onís es la que funda verdaderamente, la que inaugura su entrada en la Historia de la poesía española e hispanoamericana⁽¹⁶⁾. Y quiero subrayar lo de *poesía española*, porque es un hecho significativo el que Onís junte a poetas de *las dos orillas*, destacando así, sin perder las diferencias y matices, la unidad, lingüística y cultural, entre ambos⁽¹⁷⁾; unidad tangible que, en estudios posteriores de otros historiadores y críticos literarios españoles, lamentablemente no se encuentra con asiduidad⁽¹⁸⁾. Tal

(15) Hay que decir sin embargo, que, lamentablemente, al menos en lo que respecta a Alfonsina Storni y como iremos viendo a lo largo de esta primera parte, son muy escasos los historiadores y críticos que siguen las sabias palabras de Onís sobre la poeta.

(16) Como hemos visto, las dos antologías anteriores eran *exclusivamente* de *poetisas*, con lo cual, por supuesto, no tienen la misma importancia ni repercusión.

(17) El propio de Onís dice en su introducción que este estudio conjunto, de poetas de España y América, es, en esta antología, su "principal empeño", estudiarlos a ambos "con el mismo criterio y la misma medida". (Cfr. F. de Onís, "Introducción" a *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934, p. XXII.)

(18) Onís es el primero en considerar conjuntamente la poesía de España e Hispanoamérica. Posteriormente, aparecerán las antologías *Laurel* -realizada en los años cuarenta en México por Juan Gil Albert, Emilio Prados, Xavier Villaurrutia y Octavio (continúa...)

vez fueron sus circunstancias vitales, de español que vivió muchos años en América, las que propiciaron una sensibilidad especial para captar esta decisiva unidad⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁸⁾ (...continuación)

Paz- y *Caballo para la poesía* que, bajo los auspicios de Pablo Neruda, se hace en Chile en los años cincuenta.

Por otra parte, es un hecho que invita a la suspicacia el que la *Antología* de Federico de Onís no haya vuelto a editarse en España. La antología de Gerardo Diego de 1959 -quiero decir, el libro que era ya una reedición de sus antologías de 1932 y 1934 respectivamente- sin embargo, ha tenido, según escribe Andrés Soria y precisamente en una reedición de 1991, muchas reimpresiones: «ocho hasta 1979». El canon español ha privilegiado pues la antología de Diego sobre la de Onís, a pesar de que, según sigue diciendo Andrés Soria, «la reconversión al historicismo [en el libro de 1959] resulta algo forzada si tenemos en cuenta que en este terreno competía en desventaja con la de Federico de Onís, mucho más completa desde el punto de vista bibliográfico e instrumental». (Cfr. Andrés Soria, "Introducción" a *Antología de Gerardo Diego*, Taurus, Madrid, 1991, p. 50.). Tal vez tenga algo que ver con esto el que, aparte de Rubén Darío, pocos hispanoamericanos -¿alguno más?- tengan asegurada su presencia dentro del *parnaso* español.

⁽¹⁹⁾ Un caso parecido al de Onís, en esta misma época, es el del crítico y poeta español Enrique Díez-Canedo, también republicano y exiliado y gran conocedor de la literatura hispanoamericana, cuyo discurso de entrada en la Academia española, en 1935, se tituló precisamente, como sabemos: "Unidad y diversidad de las letras hispánicas". Entre otras cosas, Díez-Canedo escribía en dicho discurso:

«El que contempla desde España el panorama de las letras americanas de habla española siente, a la vez, con la más viva agudeza, la variedad en la unidad, y acaso ésta de modo más profundo todavía».

(Cfr. Enrique Díez-Canedo, "Unidad y diversidad de las letras hispánicas", *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 23. La primera edición de este libro es de 1944.)

(continúa...)

Antes de referirme a la poeta argentina, me gustaría dedicar alguna atención al "postmodernismo", como lo llamó Onís. El crítico español denominará y distinguirá *postmodernismo* y *ultramodernismo*. El primero es «una reacción conservadora, en primer lugar del modernismo mismo»⁽²⁰⁾; el segundo «aunque tiene su origen en el modernismo y el postmodernismo (...), acaba en una serie de audaces y originales intentos de creación de una poesía totalmente nueva»⁽²¹⁾. Sobre el postmodernismo en concreto Onís añade, sin embargo, que «produjo una variedad de tendencias y una riqueza de modos de sensibilidad que en vano buscaríamos en la poesía más fuerte del modernismo»⁽²²⁾. Onís destaca

(19) (...continuación)

Díez-Canedo dedicó gran parte de su vida al estudio de la literatura hispanoamericana, y escribió artículos ensayísticos sobre figuras de este continente como José María Heredia, José Martí, Rubén Darío, Sor Juana Inés de la Cruz, Alfonso Reyes o Gabriela Mistral. A Alfonsina Storni dedicó también el español su atención y sus muy lúcidos comentarios, de los cuales nos ocuparemos en la segunda parte de esta investigación.

(20) F. de Onís, "Introducción" a *Op. cit.*, p. XVIII.

(21) *Ibíd.*, p. XIX.

(22) *Ibíd.* Esta afirmación me parece importante y es un juicio que considero debe ser tenido en cuenta cuando se pretende analizar la posición de Onís sobre el postmodernismo. Así, tanto esta afirmación de Onís como su comentario sobre la llamada "poesía femenina" -que veremos enseguida-, matizan su valoración del postmodernismo como "reacción conservadora". En este sentido, me parece algo maniqueo el enfoque sobre la poesía postmodernista
(continúa...)

asimismo que, dentro del postmodernismo «sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica»⁽²³⁾. Así, entre las diferentes tendencias postmodernistas señaladas por Onís, la reacción hacia la sencillez lírica, hacia la tradición clásica, hacia el romanticismo, hacia el prosaísmo sentimental y hacia la ironía sentimental, encontramos también la denominada *Poesía femenina*, que se coloca en solitario y como una tendencia en sí misma. Aunque las escritoras que aparecen recogidas bajo esta denominación podían haber sido colocadas en

(22) (...continuación)

que Hervé Le Corre ha propuesto muy recientemente. Según este autor, el postmodernismo, a partir y como consecuencia del punto de vista de Onís, «se ve (...) asociado con la imagen de una estética anacrónica, feble eco de las voces mayores del modernismo, y reaccionaria, sintomática de una inexcusable sordera a las propuestas revolucionarias de las primeras vanguardias». (Cfr. Hervé Le Corre, *Op. cit.*, p. 14.) Aunque Le Corre sí menciona la excepción de la llamada "poesía femenina" dentro del postmodernismo, nada dice de este otro comentario de Onís. Lo cual no quita, sin embargo, la razón a este otro comentario de Le Corre sobre el postmodernismo: «Las historias de la literatura, quizás demasiado adheridas a modelos cronológicos o lineales del proceso literario, no dejan mucho sitio al posmodernismo. Lo supeditan, cronológica o semánticamente, a otros momentos de mayor magnitud o mejor definidos, o bien, cuando se esfuerzan por definir algunas de sus características, acuden a términos acuñados anteriormente (simplicidad, prosaísmo...), quizás exactos pero considerados como residuales o periféricos». (Ibid., p. 38.)

(23) Ibid., p. XVIII.

otras de las tendencias postmodernistas, Onís quiso agruparlas, a mi juicio, para destacar este alcance de "individualidad lírica femenina", este surgimiento en el postmodernismo de un verdadero grupo de mujeres poetas que constituye una novedad, tanto en la poesía hispanoamericana como en la española. Pero vayamos al centro de la cuestión.

En la Antología de Onís, la Storni está ubicada pues en el apartado que el crítico dedica a lo que él llama *Poesía femenina* -clasificación que, como veremos posteriormente, van a repetir y/o a consensuar la mayoría de los historiadores literarios- que se desarrolla en la etapa postmodernista, formando parte del *triunvirato* que desde entonces no dejamos de hallar en las Historias Literarias; o sea, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou; precedidas también por la considerada maestra o precursora, Delmira Agustini. Aunque es necesario señalar que Federico de Onís incluye también a otras poetas que más tarde irán desapareciendo gradualmente de las historias literarias y de la implacable Historia, como la mexicana María Enriqueta o la uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira. La de Onís, como

ya se sabe, no era propiamente una Historia sino una Antología, así que su valoración crítica no es demasiado amplia en el caso de la Storni -una página aproximadamente-, como en los demás autores seleccionados. Hay que decir, asimismo, que al realizarse esta *Antología* -al igual que sucedía con la de María Monvel, de 1929-, Alfonsina ha publicado sólo sus cinco primeros libros⁽²⁴⁾, por lo que el juicio de Onís es, por fuerza, incompleto; faltan aún por salir los que serán sus dos últimos poemarios: *Mundo de siete pozos* (de 1934)⁽²⁵⁾ y *Mascarilla y trébol*

(24) Onís considera en la introducción de esta antología que el período postmodernista abarca desde 1905 hasta 1914, sin embargo, como podemos observar, estas fechas no se cumplen en el caso de Alfonsina, quien publica su primer libro en 1916 y el último -en realidad quinto- que el crítico toma en cuenta, en 1925; lo mismo sucede, con las otras mujeres escritoras, como Juana de Ibarbourou, que publica su primer poemario, *Lenguas de diamante*, en 1918 o Gabriela Mistral, cuyo primer libro, *Desolación*, es de 1922. Tal vez esta falta de correspondencia cronológica con la etapa postmodernista *sensu stricto* de gran parte de las *poetisas* es un motivo más que influye en Onís para crear este apartado de *Poesía femenina*.

(25) Como se ve, la publicación de este libro de la Storni coincide con la fecha de edición de la *Antología* de Federico de Onís, 1934, pero probablemente el crítico español no llegó a conocer estos poemas antes de realizar su *Antología*. Además, el estudio de Onís establecía como límite a los poemas antologados el año de 1932.

(1938)⁽²⁶⁾. Por último, para beneficio de su obra, Alfonsina está aún viva. Y digo que para beneficio de su obra porque, como ya he dicho en la introducción de esta investigación, pienso que es la Storni una escritora inscrita en la leyenda, principalmente a raíz de su suicidio en el mar, lo cual ha condicionado, y generalmente distorsionado o dañado, la valoración de su obra. Pero de esto me ocuparé más adelante. Volviendo a Federico de Onís, yo diría que en las pocas frases que dedica a la Storni hay más comprensión y entendimiento de su producción poética que en gran parte de los estudios que a su obra se han dedicado -por amplios que éstos sean- y, sin duda, que en casi todas las historias literarias posteriores. Onís, en un juicio como el siguiente, resume con gran lucidez lo que representa la poesía de Alfonsina Storni, principalmente en la primera etapa de la misma

(26) En 1926, Alfonsina Storni publica *Poemas de amor*, una serie de poemas en prosa, libro menor, que la propia autora excluyó de la *Antología poética* que ella realizó de su poesía en 1938 y que tampoco se incluye en la edición de sus *Poesías Completas*. (Los datos editoriales de la primera edición de este libro son los siguientes: Storni, Alfonsina, *Poemas de amor*, dibujos de Rodolfo Franco, Imprenta Porter Hermanos, Editorial "Nosotros", Buenos Aires, 1926.)

que es, por demás, como ya he dicho, la única que el crítico puede conocer:

«Es un producto típico de Buenos Aires, mujer de ciudad populosa y moderna, y su poesía tiene igualmente a la gran ciudad como fondo de las inquietudes, aspiraciones e insatisfacciones de su espíritu de mujer moderna. Es la más feminista de las poetisas mayores de esta época: todas ellas, como mujeres, expresan inevitablemente, cada una a su modo, sentimientos femeninos; pero la Storni ve además su feminidad como problema no sólo individual, sino social»⁽²⁷⁾.

Onís destaca así dos características nucleares de la poesía de la Storni: la presencia e importancia de la ciudad, que después retomará Helena Percas en su estudio sobre la poesía femenina argentina, donde escribirá sobre la relación entre la poeta y la ciudad, introduciéndola con palabras similares a las de Onís⁽²⁸⁾, y la segunda, el *feminismo social* de

⁽²⁷⁾ Federico de Onís, *Op. cit.*, p. 932.

⁽²⁸⁾ Las palabras de Percas son las siguientes: "El pesimismo general de Alfonsina no es teórico. Es el pesimismo del habitante de ciudad grande, abandonado a sus propios recursos materiales y espirituales. La ciudad surge del fondo de sus preocupaciones para estar presente en todas sus actitudes". (Cfr. Helena Percas, *La poesía femenina argentina*, Cultura Hispánica, Madrid, 1958, p. 185.)

Alfonsina. Sorprende la capacidad del crítico para apreciar el feminismo de la Storni, y digo *apreciar* en sus dos sentidos, tanto en el de percibirlo, reconocerlo -algo no tan difícil-, como en el de valorarlo de manera positiva, lo cual sí es más significativo y raro, sobre todo en esta época, pero no sólo durante ella. Asimismo, esta distinción que da Onís al feminismo de la Storni como *social* constituye a mi juicio un enorme hallazgo, pues, como él mismo dice, todas las "poetisas" del postmodernismo fueron feministas en el sentido de que todas "expresan sentimientos femeninos", pero la Storni no sólo intenta construir(se) un yo individual -femenino- a través de su poesía, sino que trasciende este propósito pues intenta también construir(se) un yo femenino colectivo. Asimismo es importante destacar, desde mi punto de vista, la agudeza de Onís para lograr separar la paja del grano, pues si bien es cierto que este *feminismo social* es notorio en la Storni en muchos de los poemas de esta etapa, también lo es que durante esta época Alfonsina produjo otros

versos llenos de "mieles románticas"⁽²⁹⁾, como ella misma los llamó, de bastante menor calidad, que, sin embargo, son los que otros historiadores literarios toman como representativos de la escritora.

Lamentablemente, esta *apreciación* del *feminismo social* de la Storni, que, según mi criterio, es esencial en su poesía, suele perderse en las historias literarias y entre los pocos autores que la conservan, pocos lo hacen con la penetración de Onís, porque tienden a excluir, en su mayoría, la trascendencia, a nivel social, que éste feminismo tiene, reduciéndolo a una cuestión individual.

El antólogo termina diciendo:

«Es en cambio la más intelectual de todas [se refiere a las otras *poetisas* postmodernistas], la más abierta a todo género de emociones, la más rica en variedad de tonos y matices»⁽³⁰⁾.

(29) Posteriormente, en la segunda parte de esta investigación, analizaré con mayor detenimiento esta contradicción inherente a la poesía de la Storni durante esta primera etapa: la "miel romántica" y el "feminismo social", contradicción que, según Delfina Muschietti, produce un sujeto dividido o escindido. (Cfr. Delfina Muschietti, "Las mujeres que escriben, aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo Texto Crítico*, 2:4, 1989, pp. 79-102.)

(30) Federico de Onís, *op. cit.*, p. 933.

En este último juicio, desde mi punto de vista, Federico de Onís también acierta. Otros historiadores por el contrario, como luego veremos, van por otros derroteros.

Los poemas de la Storni que Onís reproduce son catorce: "Cuadros y ángulos" (de *El dulce daño*); "Peso ancestral", "Moderna", "Hombre pequeñito", "Veinte siglos" y "Bien pudiera ser" (de *Irremediablemente*); "Mi hermana", "En una primavera", "El ruego", "La que comprende", y "El engaño", (de *Languidez*); "Una voz", "Tú que nunca serás" y "Soy" (de *Ocre*).

Entre los poemas elegidos por el crítico los más cuestionables son, pienso, los de *Ocre*. Echo de menos entre ellos poemas como "Versos a la tristeza de Buenos Aires", "Encuentro", "Olvido", "Femenina" o "La palabra". También, de otros libros, podría lamentarse la ausencia de poemas fundamentales de la poeta, como "Tú me quieres blanca" (de *El dulce daño*). Sin embargo, más allá de estas objeciones, la selección de Onís es cabalmente representativa de la poesía de la Storni.

1.3 Los años cuarenta. Historias Literarias:
Julio Leguizamón, Pedro Henríquez Ureña

En el año 1945 se publica en Buenos Aires la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Julio Leguizamón. Pero, antes de comentar la valoración de este historiador sobre la Storni, permítaseme citar uno de los comentarios que hace respecto a la manera de estudiar a los poetas postmodernistas, en el que pone de manifiesto tanto la necesidad de una antología previa para la labor del historiador literario como la importancia específica y fundamental de la de Onís para el estudio de estos poetas:

«Trataremos en esta parte a los postmodernistas, siguiendo el ordenamiento establecido por Federico de Onís en las respectivas secciones de la *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*, muchas veces citada. (...) Y si toda historia literaria supone o debe suponer una antología previa como acervo de comprobación, ninguna mejor que aquella en este caso, no sólo en razón de la materia

coincidente, sino también por lo acabado de la obra misma»⁽³¹⁾.

Alfonsina vuelve a hallarse pues en esta *Historia de la Literatura Hispanoamericana* en el mismo apartado en que la situó Onís, dentro de la "Poesía femenina", surgida en la época postmodernista. Leguizamón, sin embargo, a pesar de su puntualización inicial, no sigue demasiado el criterio de Onís en su valoración sobre la Storni. Esta resulta, a mi juicio, gris y no se reconoce en ella totalmente a la poeta. Leguizamón empieza ya a privilegiar, como hará gran parte de la crítica posterior, la llamada segunda etapa poética de la Storni, cuyo comienzo el historiador sitúa en *Ocre*⁽³²⁾:

(31) J. A., Leguizamón, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, T. II, Editoriales Reunidas S. A, Buenos Aires, 1945, p. 353.

(32) No hay un consenso total entre la crítica para delimitar las llamadas etapas poéticas de la Storni y el principal problema es justamente *Ocre*, que algunos consideran, como Leguizamón, perteneciente a su segunda etapa -vanguardista-; otros, como el colofón de la primera -postmodernista- y unos terceros lo ven más como un libro de transición entre ambas etapas.

«(...) su temperamento evoluciona desde los planos románticos iniciales, hasta la conquista de una sensibilidad estilizada, honda y compleja. La misma poetisa ha declarado su preferencia por el sector poético iniciado en *Ocre* y definitivamente depurado en *Mascarilla y trébol*»⁽³³⁾.

Leguizamón comienza también, -como harán luego otros historiadores-, a dar la palabra, de manera interesada, a Alfonsina Storni y no a su poesía para justificar sus valoraciones. Y digo de manera interesada porque es cierto que Alfonsina renegó de las "mieles románticas" de su primera etapa poética, pero no de su *feminismo social* -como lo llamara Onís- presente en ésta. De hecho, en la *Antología poética* publicada por Espasa-Calpe en 1938, con selección y prólogo de la propia Alfonsina, que es de donde toma el crítico la declaración de la poeta sobre su preferencia por el sector de su obra que comienza con *Ocre*, la Storni dice también:

«Por mucho que reniegue de mi primer modo, sobrecargado de mieles románticas, debo reconocer, sin embargo, que traía

(33) J. A., Leguizamón, *op. cit.*, p. 385.

aparejada la posición crítica, hecho universalmente difundido, de una mujer del Siglo XX, frente a las tenazas todavía dulces, y a la vez enfriadas, del patriarcado»⁽³⁴⁾.

Y todavía añade:

«Pero retroceder a aquel [se refiere a su *primer modo*], cuando ya la pluma lo ha desagotado, equivaldría a vivir plagiándose a sí mismo por la dominadora razón de que un acento tocó directamente a la mayoría»⁽³⁵⁾

Así pues hay que tener en cuenta que Alfonsina produce también un *segundo modo* poético porque "la pluma -su pluma- lo ha desagotado", porque no quiere vivir "plagiándose a sí misma" y hay que considerar además que de lo que parece renegar absolutamente es, más que nada y como dije antes, de las mieles románticas que este *modo* contenía. Así parece indicarlo el hecho de que en *Ocre* éstas han desaparecido totalmente mientras que sí permanece el

⁽³⁴⁾ Alfonsina Storni, "Palabras prologales" a *Antología poética*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938, p. 10.

⁽³⁵⁾ *Ibíd.*

feminismo social, algo que para Leguizamón pasa inadvertido.

Por otro lado, este historiador omite toda referencia a la primera etapa storniana, con lo cual parece olvidar que la "antología previa, acerbo de comprobación" de Federico de Onís que tanto alaba, había considerado a la Storni como una *poeta mayor*, teniendo sólo en cuenta los poemas de esa primera etapa.

Por último, Leguizamón hace mención de la trágica muerte de la Storni, relacionando el suceso con su poesía última y reproduciendo el legendario soneto -antisoneto, como ella llamó a estas composiciones- de la Storni titulado "Voy a dormir". El crítico concluye así: "Su última poesía -casi inmediata al fin trágico de su vida- traduce la desolada determinación"⁽³⁶⁾.

El siguiente libro de importancia, que encontramos en nuestro recorrido, se editó en México

(36) *Ibíd.*

en 1949⁽³⁷⁾ y es el clásico de Pedro Henríquez Ureña *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Este libro, como se sabe, no es propiamente una Historia literaria sino un ensayo histórico-crítico sobre la literatura hispanoamericana. En él, como sugiere su título, más que en los autores, Henríquez Ureña enfatiza en los movimientos que protagonizaron. Como Onís y Leguizamón, también hablará de la *poesía*

(37) Entre estas fechas, 1945 y 1949, encontramos otros libros en los que he podido rastrear la presencia de Alfonsina Storni. Por ejemplo, en el *Resumen histórico de la Literatura Hispanoamericana* de Ayala Duarte, publicado en Nueva York, en 1945. En esta apretada síntesis de la historia de la literatura hispanoamericana se agrupa a los autores bajo el criterio del país de origen, no de acuerdo a escuelas o tendencias y Alfonsina aparece fugazmente, sólo se menciona su nombre entre los "poetas líricos" argentinos, junto a Emilio Fernández, Manuel Gálvez y Enrique Banchs, entre otros (Cfr. C. Ayala Duarte, *Resumen histórico de la literatura hispanoamericana*, Las Américas, New York, 1945, p. 396.) De estos años, es también el libro que el poeta Leopoldo Panero publica en Madrid en 1945, su *Antología de la Poesía Hispanoamericana*. Esta selección no contiene valoraciones sobre los poetas, sólo los elementales datos de nacimiento y nacionalidad. Los poemas de la Storni elegidos por el poeta y antólogo son nueve y aunque Panero no mencione el libro de procedencia de cada poema, indicaré el título de cada uno de esos libros para tener una idea más clara de cuáles han sido los poemarios seleccionados: "Camino lentamente..." y "Soy esa flor" (de *El dulce daño*); "Peso ancestral", "Hombre pequeñito" y "El divino amor" (de *Irremediablemente*); "Mi hermana" (de *Languidez*); "Soy" y "Tú que nunca serás" (de *Ocre*). Observamos así que los poemas de la segunda etapa poética de la Storni están ausentes de esta selección. (Cfr. L. Panero, *Antología de la Poesía Hispanoamericana*, T. II "Desde Rubén Darío hasta nuestros días", Editora Nacional, Madrid, 1945, pp. 376-381.)

femenina, dedicándole a ésta, como conjunto, sus muy interesantes observaciones:

«La actitud impersonal que había tendido a suprimir o reprimir el sentir personal se vio atacada desde otro ángulo por una nueva especie de romanticismo exaltado, representado (...) especialmente por un destacado grupo de mujeres: las uruguayas María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, la argentina Alfonsina Storni, la chilena Gabriela Mistral y la brasileña Gilka Machado»⁽³⁸⁾.

Henríquez Ureña hace hincapié en la ausencia de las mujeres dentro del modernismo, señalando las que considera sus causas:

«Quizá valga señalar el hecho de que, con muy pocas excepciones, las mujeres estuvieron ausentes del copioso movimiento literario de las dos últimas décadas del siglo anterior; probablemente fue demasiado impersonal para ellas. Y cuando al fin se incorporaron a él, como grupo, lo hicieron como rebeldes. Todas lo fueron, cada una a su manera. No rechazaban abiertamente las restricciones

(38) P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949 (citado por la edición del Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1954, p. 190).

tradicionales a la vida de la mujer en los países de cultura hispánica; se la saltaban, simplemente, cuando se ponían a escribir. Desnudaron su alma y hablaron francamente de amor y de pasión, de alegría, cuando la disfrutaron, pero más a menudo de desilusión y de vida frustrada»⁽³⁹⁾.

El crítico dominicano destaca así, acertadamente, la actitud de rebeldía que supone la poesía femenina de este momento. Aunque, por tratarse de una caracterización plural, los matices entre las diferentes poetas tienden a perderse. En una breve nota a este capítulo se referirá específicamente, no obstante, a la argentina:

«Alfonsina Storni era desigual y original; dan fe de esta última cualidad su hábito de analizar (en verso) a los hombres con quienes se topaba por la calle, imaginando el alma por el cuerpo, y sus "Versos a la tristeza de Buenos Aires", en los que descubre la invencible tristeza de la orgullosa ciudad...»⁽⁴⁰⁾.

(39) *Ibíd.*, pp. 190-191.

(40) *Ibíd.*, p. 267.

El ensayista dominicano señala pues dos características en la Storni: *desigualdad* y *originalidad*. No profundiza en la primera, pero sí comenta la segunda y lo hace refiriéndose a dos poemas del libro *Ocre*. El primer poema, del que no dará el título, es "Encuentro" donde, efectivamente, la poeta analiza a un hombre -un viejo amor- a quien encuentra casualmente en la calle; es éste un soneto que puede revelar la originalidad de la Storni, aunque creo excesivo hablar, como hace el crítico, de *hábito*, de costumbre, pues no se encuentra este motivo en otros textos de la poeta.

1.4 Los cincuenta. La impureza estética: *Enrique Anderson Imbert*

En 1954 aparecerá también en México uno de los documentos básicos generales sobre la Literatura Hispanoamericana. Se trata de la *Historia de la*

literatura hispanoamericana de Enrique Anderson Imbert⁽⁴¹⁾. Dentro de la tercera parte, denominada por Anderson Imbert como "Época contemporánea", específicamente en el Capítulo X: "1910-1920", encontraremos a Alfonsina Storni, incluida dentro de los poetas argentinos, ya que Anderson Imbert no habla de postmodernismo ni tampoco de "poesía femenina". El rápido bosquejo de nombres del historiador argentino se detiene no obstante en Alfonsina Storni, a quien califica, como a Ezequiel Martínez Estrada, de "intensa"⁽⁴²⁾. El juicio general de Anderson Imbert sobre la Storni no me parece, sin embargo, acertado, ya que manifiesta ciertos prejuicios -que no queda más remedio que calificar como sexistas y/o machistas- sobre la obra de la poeta:

(41) En el año 1950, se publicaría la *Antología hispano-americana*, de Jorge Campos. Es esta una antología peculiar que recoge textos de la literatura hispanoamericana de todos los géneros. En ella, al final de todos los poetas, en un apartado de "Poesía femenina", aparecerán algunos poemas de Alfonsina Storni, específicamente dos: "Voy a dormir" y "La caricia perdida" (Cfr. J. Campos, *Antología hispano-americana*, Pegaso, Madrid, 1950, p. 607.)

(42) E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1954, p. 274.

"Con el rescoldo de su resentimiento contra el varón encendió su poesía, pero también la dañó dejándole elementos de impureza estética"⁽⁴³⁾.

Tal vez por ser argentino, Anderson Imbert está impregnado de la opinión de una cierta crítica emanada fundamentalmente de la revista *Sur* y su entorno que, en su momento, valoró la obra de la Storni con argumentos similares⁽⁴⁴⁾. Aunque posteriormente ahondaré en este asunto⁽⁴⁵⁾, creo importante, para respaldar la lógica de mi razonamiento, citar un pequeño fragmento de un artículo de González Lanuza sobre Alfonsina Storni aparecido en la Revista *Sur* en 1938, el mismo año de la muerte de la poeta:

(43) *Ibíd.*

(44) Como veremos posteriormente, al ocuparnos de la literatura argentina, la opinión negativa sobre la Storni parece consolidarse más bien dentro de la Revista *Martín Fierro* (1924-1927) o, al menos, en algunos de los *martinfierristas*, como Borges o González Lanuza. Los llamados *martinfierristas* procedían a su vez del grupo literario *Florida*, parte del cual encuentra en *Sur* y en su editorial una vía de expresión. (Una información más amplia sobre los diferentes grupos literarios argentinos puede encontrarse en el estudio de Juan Carlos Ghiano *Poesía argentina del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1957.

⁽⁴⁵⁾ Cfr. el segundo acápite del Capítulo 2 de la Primera Parte: "Alfonsina Storni y la Literatura Argentina". Vid. también el Capítulo 1 de la Segunda Parte: La crítica antifeminista.

«En sus mejores poemas aparece con regularidad fatal un elemento de impureza estética, un residuo inorgánico no asimilado (...) Su sexo constituía una traba»⁽⁴⁶⁾.

¡Cuánta penetración ha perdido pues la crítica storniana en veinte años, del 34 al 54, de Onís a Anderson Imbert! El feminismo de la Storni -llamemos a las cosas por su nombre- que para el crítico español constituía un logro y motivo de reconocimiento, de admiración hacia la poeta, se ha convertido para Anderson Imbert en un desacierto, un signo de escasa calidad en su poesía. Y el historiador argentino justifica también su opinión -como ya había hecho antes Leguizamón-, no con versos de la poeta, sino con un extracto de una carta de la misma:

«Ella lo explicó así: "Soy superior al término medio de los hombres que me rodean, y físicamente, como mujer, soy su esclava, su molde, su arcilla. No puedo amarlo libremente: hay demasiado orgullo en mí para someterme. Me faltan medios físicos para someterlo. El dolor de mi drama es en mí superior al deseo de cantar..."»⁽⁴⁷⁾.

⁽⁴⁶⁾ E. González Lanuza, "Ubicación de Alfonsina Storni", *Sur*, No. 50, noviembre 1938, pp. 55-56.

⁽⁴⁷⁾ E. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 274.

El poema de Alfonsina -un pequeño fragmento de éste- que es citado por el historiador no es de los mejores de la Storni. Pertenece a su segundo libro *El dulce daño* y se titula "Viaje finido", pero va a servirle a Anderson Imbert para emitir su valoración sobre la relación de Alfonsina con el amor y con los hombres:

«Se sentía mujer humillada, vencida, torturada; y, no obstante, con una pagana necesidad de amor. Lo buscaba con desesperación. No se hacía ilusiones: sabía lo que era un varón. "Tus catacumbas inundadas de agua / muertas, oscuras, cenagosas, fueron / con mis manos palpadas." Amor al hombre y al mismo tiempo desilusión y aun asco»⁽⁴⁸⁾.

Anderson Imbert ofrece pues una visión parcializada de la Storni, que se presenta en sus poemas realmente como "mujer humillada, vencida, torturada", desilusionada del hombre -no asqueada; hablar de asco hacia el hombre en los poemas de la Storni me parece falso- y con desesperada necesidad de

(48) *Ibíd.*

amor, pero también con una capacidad de análisis sobre la mujer y las relaciones entre los sexos, con una lucidez para reflejarlas en sus poemas, que Anderson Imbert es incapaz de percibir. Lee mejor, a pesar de todo a la Storni, Anderson Imbert -como también González Lanuza- que Leguizamón y algunos historiadores que analizaremos más adelante, pues, aunque sea desde un gran prejuicio sexista, percibe ese feminismo esencial de su poesía y no se centra en las "mieles románticas".

Le concede, pues, a su obra el ser "nota original (...) en la poesía erótica femenina"⁽⁴⁹⁾, inaugurando también en la historia literaria la idea de concebir la poesía de Alfonsina como una poesía puramente *erótica*⁽⁵⁰⁾, visión que repetirán muchos historiadores, y que, desde mi punto de vista, falsea el sentido de la poesía de la Storni. ¿Cómo puede ser erótica la poesía de alguien que Federico de Onís

(49) *Ibíd.*

(50) En realidad el calificativo de *erótica* había sido ya dado a la poesía de la Storni en algunos artículos sobre su obra, escritos desde los años veinte, según nos dice Jorge Luis Borges en su artículo de 1921, que analizaremos en el acápite de esta parte dedicado a la Literatura argentina.

llamó "la más intelectual de las poetas mayores"⁽⁵¹⁾? En ella hay erotismo en cierta medida, es verdad, pero hay también una notable presencia de lo intelectual y lo espiritual (en cualquiera de los sentidos que implican estos términos ambiguos; pero basten para entendernos). Creo que clasificar la obra storniana como erótica -sin más- es un síntoma de la perturbación, de la incomodidad que ha originado en cierta crítica la poesía de la Storni; darle el calificativo de *erótica* permite restarle valor a la misma y no detenerse en sus ideas ni en sus cuestionamientos sociales, en su subversión, en fin. Anderson Imbert se refiere también a los dos "maneras" poéticas de la Storni, incluyendo, a diferencia de Leguizamón, su quinto libro, *Ocre*, dentro de la primera manera poética. Sobre su segunda *manera* dirá:

«Abandonó su erotismo en *El mundo de siete pozos* (1934). Que la vida no merece ser vivida, parece decirnos. Había tenido fáciles éxitos literarios (porque había gentes que simpatizaban con sus luchas humanas). Pero ella, tan

(51) "Intelectualidad poética" que, como hemos visto, fue también resaltada por Parra del Riego y María Monvel, ya en los años veinte.

valiente en su vida de mujer, también fue valiente en su literatura: renunció a aquellos éxitos, renunció a sus admiradores y comenzó una poesía de nuevo tipo, torturada, intelectual, de ritmos duros, que la alejaron de su viejo público y no le ganaron un público nuevo. Ahora estilizó experiencias no apasionadas en símbolos, con claves oscuras: *Mascarilla y trébol* (1938)»⁽⁵²⁾.

Con este comentario, el crítico da la impresión de que se reconcilia un poco con la poeta, que reconoce cierto valor a esta segunda *manera* storniana. Sin embargo, Anderson Imbert añade a continuación, terminando así su juicio sobre Alfonsina:

«Al final, en esta lucha contra el varón, Storni triunfa; pero a costa de su sensibilidad. Es la planta que triunfa de la savia, secándose (¿es eso triunfar?). Se sabía gastada. Escribió un soneto -"Voy a dormir"- y se fue al mar, a suicidarse»⁽⁵³⁾.

La conclusión de Anderson Imbert nos deja confundidos. El historiador ha mezclado de tal modo la vida y la obra de la Storni que ya no puede

(52) *Ibíd.*, p. 275.

(53) *Ibíd.*

discernirse de cuál de las dos nos está hablando. Y aquí hay otro síntoma que va a aparecer con cierta sistematicidad en la crítica, el empeño en imbricar, de manera absoluta, vida y obra en la poeta, analizando esta última desde una concepción biográfica y/o seudo psicoanalítica que responde, en mi opinión, a la misma razón que el hecho de clasificarla como *erótica*: solapar, diluir su subversión. De esto también nos ocuparemos a lo largo de este estudio⁽⁵⁴⁾.

En 1959 se edita la *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana* realizada por el poeta peruano Xavier Abril, importante antólogo de la poesía

(54) En 1970, el mismo Anderson Imbert publicará en Nueva York, junto al poeta cubano exiliado Eugenio Florit, su *Literatura Hispanoamericana*. Esta historia tiene la novedad, en relación a la anterior del historiador argentino, de que se incluyen poemas de los autores, además de la valoración de los mismos. En el caso de Alfonsina Storni, apenas hay diferencias en los comentarios, aunque sí encontramos un hecho significativo: ha desaparecido el adjetivo *erótica* que acompañaba lo de *poesía femenina*. Ahora se dice: "Nota original, pues, en la poesía femenina". Un signo de progreso, sin duda. Los poemas seleccionados son cinco: "Peso ancestral" y "Hombre pequeñito" (de *Irremediablemente*), "La caricia perdida" (de *Languidez*), "Una voz" (de *Ocre*) y "Voy a dormir" (no incluido en libro) (Cfr. E. Anderson Imbert y E. Florit, *Literatura Hispanoamericana*, Las Américas Publishing Company, New York, 1970, p. 246-247.)

de César Vallejo. Es ésta, como bien indica su título, una pequeña selección de poetas de Hispanoamérica, con un poema que los representa. Aquí encontraremos -nuevamente- a los autores agrupados por países y no por movimientos literarios u otros criterios. Alfonsina Storni estará junto a otros argentinos como Lugones, Banchs o Gironde. Se nos dice de ella lo siguiente:

«... era una de las voces más naturales de la poesía femenina de su patria. Aportó indudablemente, la suavidad, la confianza de una emoción como hablada, sin mayores complicaciones de estilo. Más fue lo que dijo con la voz de los sentidos y del cuerpo que con el eco del espíritu»⁽⁵⁵⁾.

He aquí, a mi juicio, otra vez una visión parcializada y al final adulterada de la Storni: ¿podemos reconocer realmente su poesía en esta idea de una suave confesión que habla más con los sentidos y el cuerpo que con el espíritu? Yo diría radicalmente

(55) X. Alegría, *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1959, p. 17.

que no. La supuesta "confesión" de la Storni es mucho más que esto; el espíritu, las ideas, están enteramente presentes en ella y, en cualquier caso, no creo que el adjetivo de *suave* sea el más adecuado para referirse a su producción poética. Por otra parte, decir que su poesía se hace "sin mayores complicaciones de estilo", supone, por parte de Abril, un cierto desdén, una cierta desvalorización, no sólo en relación a la poesía de la Storni, sino también hacia cierta tendencia poética, surgida durante el llamado postmodernismo, que, bajo distintos nombres, prosaísmo, sencillismo, etc. sí constituyó un estilo, una estética, ocupándose de las cosas inmediatas, de la realidad más cercana. Algo de justicia a la obra de Alfonsina le hace sin embargo, el antólogo cuando señala:

«Alfonsina Storni se diferencia categóricamente de la expresión dominante en sus colegas americanas. Al desborde, a la embriaguez de las sensaciones, a la facilidad erótica asaz comunicante, opone la malicia y cierta retraída perversidad de la mente»⁽⁵⁶⁾.

(56) *Ibíd.*

Termina Abril su comentario, como ya es común, refiriéndose a la muerte legendaria de la poeta: "Prefirió el mito trágico: se entregó a las ondas letales y oscuras del mar"⁽⁵⁷⁾. El poema elegido de la Storni es "Soy" (de *Ocre*)⁽⁵⁸⁾.

1.5 La década del sesenta. Unas cuantas Historias y Antologías: *Helen Ferro*

Los libros fundamentales de esta etapa, según nuestro interés, van a editarse en Nueva York, en 1964 y 1965, respectivamente. Son la *Historia de la poesía hispanoamericana* y la *Antología Comentada de la Poesía*

(57) *Ibíd.*

(58) Como nota de interés, podemos reseñar algunos apuntes, bastante lúcidos, que, en su curso sobre el Modernismo, publicado por Gullón y Fernández en 1962, aunque impartido en 1953, dejó Juan Ramón sobre Alfonsina Storni: «Se reveló gran poetisa desde los comienzos. Buenos Aires: aislamiento entre la multitud. Parecido a Nueva York. ... Buenos Aires le inspiraba miedo y antipatía. (...) Nota dominante, sarcasmo, lucha; no es sentimental, más bien intelectual. Ideas más que sentimientos. "Cuadrados y ángulos". -Sobre Buenos Aires-. "Peso ancestral", "Hombre pequeñito". *Irremediablemente*. Naturalidad completa. Amargura de Alfonsina». Cfr. J. R. Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, (edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez), Aguilar, México D. F., 1962, p. 88.

Hispanoamericana, ambos de Hellen Ferro⁽⁵⁹⁾. El primero de estos libros tiene el valor de ser la única historia propiamente dicha de la poesía hispanoamericana publicada hasta esa fecha y, aún hoy, es una de las pocas existentes⁽⁶⁰⁾. Ferro es además la primera mujer que nos encontramos -siguiendo, al menos, el objeto de nuestra investigación- encargada de historiar, antologar y comentar a poetas de ambos sexos. El sexo -o el género- de Ferro, y evidentemente la conciencia del mismo, es una circunstancia a tener en cuenta para leer a esta historiadora, ya que encontramos en ella una agudeza para percibir algunos matices y cuestiones muchas veces no reflejados por

(59) También en 1964 aparecerá en Barcelona el libro *Poesía Hispanoamericana. Panorama*, de Fernando Gutiérrez. Aquí encontramos sólo una muy escueta ficha biográfica de la Storni, sin valoraciones sobre su obra. Se selecciona, eso sí, un poema de ella muy representativo, que hemos venido encontrando en gran parte de las antologías: "Hombre pequeñito" (Cfr. F. Gutiérrez, *Poesía hispanoamericana. Panorama*, T. II, Sayma, Barcelona, 1964, p. 66. Aunque el poema "Hombre pequeñito" será analizado en el capítulo dedicado a la poesía *femenina* de la Storni, valga decir para justificar, al menos someramente, su calificación de "representativo" dentro de la poesía de Alfonsina Storni, que en él se plasma con gran fuerza ese "feminismo social" que señalara Federico de Onís.)

(60) Se han escrito, por supuesto, ensayos diversos sobre este tema, pero no historias como tales. Entre estos ensayos, de gran importancia, podrían mencionarse, por ejemplo, *La poesía hispanoamericana del siglo XX*, de Teodosio Fernández, Taurus Madrid, 1982.

los historiadores, pero también, lamentablemente a mi juicio, cierta tendencia a extremar las cosas en un sentido contrario al que éstos lo han hecho, y que lógicamente también las falsea. Ferro, en su *Historia...* no va a hablar de postmodernismo sino de "Poesía de postguerra"; dentro de ésta, sitúa su apartado de "Poesía femenina", siguiendo, en esto sí, el criterio de la gran mayoría de los historiadores literarios, aunque apuntando:

«En poesía, por comodidad y resabio de "machismo" se las agrupa siempre [se refiere a las escritoras de esta etapa] bajo el rótulo de "Poesía femenina". Craso error, en el que también nosotros caeremos -por lo menos en parte-. Se las debería estudiar por separado, asimilándolas a los grupos poéticos, según las características más sobresalientes de sus libros. Por ejemplo, Alfonsina Storni tanto es romántica como modernista e incursionó en el ultraísmo. Gabriela Mistral podría entrar en el panamericanismo, en el sencillismo, en el culteranismo existencial y religioso»⁽⁶¹⁾.

(61) H. Ferro, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Las Américas Publishing Company, New York, 1964, p. 214.

Este comentario introductorio de Ferro cuestiona pues la inscripción de "Poesía femenina", denunciando la "comodidad" y el "resabio de machismo" que encierra. La propia historiadora, sin embargo, no se atreve a romper con este rótulo, curiosa contradicción que pone en evidencia esa característica femenina -que también puede servirnos para entender la contradicción storniana de la primera época: las mieles románticas junto al *feminismo social*- de cuestionar la norma establecida pero sin poder apartarse totalmente de ella.

Ferro añade, no obstante, una razón que, a su juicio, puede justificar este rótulo y que también le sirve a ella para seguir utilizándolo:

«Pero hay una característica común que tal vez explique el rótulo de "Poesía femenina" y que nos hará reunir las una vez más: la mujer no aparece de una manera pasivamente romántica, sino con franca rebelión erótica, en plan de lucha, vibrante, con un sentido matriarcal y gran desprecio por el hombre que la humilla»⁽⁶²⁾.

(62) *Ibíd.*

Ferro generaliza aquí distintos rasgos que son distintivos de cada una de las principales poetas de esta etapa, de posguerra o postmodernista, el "erotismo rebelde" en Delmira y Juana, el "sentido matriarcal" en Gabriela, el "plan de lucha" en Alfonsina, aunque aquí encontramos, a mi juicio, uno de los excesos de Ferro a los que me refería anteriormente: este "gran desprecio por el hombre que la humilla" no me parece cierto; no aparece desde luego en Delmira, ni en Juana ni en Gabriela; sólo podría atribuírsele a Alfonsina, pero no lo considero cierto; excepcionalmente, algún poema suyo podría reflejar cierto desprecio hacia un hombre en particular -no hacia el hombre-, pero sus poemas más representativos, y su poesía en general, no muestran este sentimiento; sí hay censura, cuestionamiento de sus actos, exigencia de justicia e igualdad; decepción, pero no desprecio.

Feminista, en el buen sentido de la palabra, sí es Ferro cuando, destacando la singularidad e importancia de la "Poesía femenina" de esta etapa, señala posteriormente:

«Se vuelve, como en el romanticismo puro, a la imagen casta del amor; y son, paradójicamente, las mujeres las únicas que van a discordar al cantar al amor físico y al decirle cuatro verdades a los hombres que éstos, mientras contemplaban tozudamente una romántica rosa, no tuvieron más remedio que escuchar»⁽⁶³⁾.

Más adelante Ferro continuará diciendo:

«Más que al hombre se cantaron a sí mismas e hicieron un análisis sutil del alma femenina; y llegaron a la conclusión de que eran mejores que el varón, al que miraron -como Walkirias- como un mal necesario y admirable. Es decir, prácticamente lo que hicieron las mujeres poetisas fue invertir la poesía amorosa de los hombres: de deseadas se convirtieron en deseantes, de humilladas en dominadoras, de despreciadas en imprecantes, de acusadas en acusadoras. Trataron, además, todos los otros temas frecuentados por los hombres: desde el religioso unido al problema de la muerte, hasta el social»⁽⁶⁴⁾.

Aunque encuentro también aquí algunas exageraciones "feministas" de Ferro, resultan fundamentales muchas de las cosas que dice, escritas

(63) *Ibíd.*, p. 215.

(64) *Ibíd.*, pp. 314-315.

por primera vez con todas sus letras en la historia literaria -y apenas retomadas en ella- y que caracterizan con gran lucidez la "poesía femenina" de esta época: su "canto a sí mismas" -dicho muy withmanianamente por Ferro- y, con éste, su "análisis sutil del alma femenina"; su "inversión de la poesía amorosa", pasando a ser de "deseadas a sujetos deseantes, de acusadas a acusadoras". También me parece muy acertado que Ferro destaque la pluralidad de estas poetas, que "trataron todos los temas frecuentados por los hombres".

Pero ni siquiera la feminista Ferro puede dejar fuera la nota romántica, al referirse no sólo a Alfonsina sino también a las demás poetas de esta etapa. Veamos lo que dice:

«Tal vez el real pretexto para unirlas en grupo podría ser el de que casi sin excepción tuvieron una vida dramática, aunque no todas llegaron a la tragedia. En general fueron desdichadas y a muchas pudo Rilke incluirlas en su famosa página de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* cuando habla de las grandes amantes. Tal vez allí cupiera la locura de María Eugenia Vaz Ferreira, y Delmira Agustini asesinada por su marido celoso, y Alfonsina Storni atacada por el cáncer después de haber sido atacada por la sociedad

donde vivía, y Julia de Burgos, quemada por el alcohol en las calles de Nueva York. Más serena parece la vida de Gabriela Mistral, y sin embargo su primer libro fue provocado por la muerte del muchacho que quiso»⁽⁶⁵⁾.

Este comentario de Ferro tiene la misma estructura del anterior sobre el rótulo de *Poesía femenina*. En él, a la historiadora se le "escapa", a su pesar, la misma "miel romántica" que no pudo evitar derramar Alfonsina en su primera etapa junto a su *feminismo social*. Por otro lado, la razón de "la vida desdichada o dramática" no creo que haya servido como motivo para agrupar a estas poetas, ya que, aunque pueda hacerse un análisis particular sobre este fenómeno respecto a las mismas, no es éste un sello específico que las una a ellas exclusivamente; sería, en todo caso, un sello del modernismo en general, herencia del romanticismo⁽⁶⁶⁾.

⁽⁶⁵⁾ *Ibíd.*, p. 315.

⁽⁶⁶⁾ Sobre el *legado romántico* en el modernismo conviene recordar aquí lo que ha dicho Ricardo Gullón al respecto: la obsesión de la muerte entre ellos y la vida desdichada -más bien muerte trágica- que padecieron Silva, Lugones, Delmira, Alfonsina, Casal, Chocano, etc. (Cfr. R. Gullón, prólogo a J.R. Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, *Op. cit.*, pp. 32-33. Vid también R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971, 2a. edición aumentada, pp. 48-49).

Ya en relación concreta a Alfonsina Storni, voy a comentar las opiniones de Ferro, tanto las que aparecen en su *Historia...* como las que pueden encontrarse en su *Antología...*, pues, aunque hay similitudes entre ambos textos, no ocurre con Ferro como con otros autores -Anderson Imbert o Torres-Ríoseco- en los que prácticamente no se perciben variaciones entre una obra y otra, al menos en lo referente al análisis de la Storni. Aunque las ideas son muy parecidas, en Ferro hay pues matices, e incluso planteamientos que difieren entre una y otra obra siendo, quizás, más certera en la *Historia...* que en la *Antología...*. En uno y otro libro se mezclan con insistencia la vida y la obra de la Storni; no se separa pues Ferro en esta actitud de la de los autores que anteriormente hemos analizado. Vamos a ir comparando entonces las valoraciones presentes en cada una de estas obras.

En la *Historia de la poesía hispanoamericana*, Ferro dirá lo siguiente:

«Alfonsina (...) tuvo que sufrir mucho del prejuicio de las demás mujeres -que luego la admiraron tanto-, y de los

hombres que la consideraron fácil porque confundieron una mujer independiente con una mujer libre (ver en *La inquietud del rosal* el poema: "Yo tengo un hijo, fruto del amor sin ley"). Más que cualquiera de las otras, Alfonsina hizo una militancia de su sexo y toda su vida se propuso, a costa de dolorosos vejámenes por parte de una sociedad que la miraba alarmada, ser un ejemplo vivo de lo que ella creía que debía ser una mujer.»⁽⁶⁷⁾.

Un comentario muy parecido al anterior hace Ferro en la *Antología*... donde dice:

«...fue valiente como pocas, hizo suya la militancia en favor de la independencia de la mujer y vivió de acuerdo con sus principios. La sociedad la volvió desafiante, amarga, arrogante, a fuerza de humillarla. En *La inquietud del rosal* figura un poema de admirable valor humano, más considerando la época en que fue escrito: "Yo tengo un hijo, fruto del amor sin ley..."»⁽⁶⁸⁾.

Lo más importante para mí de estos comentarios de Ferro es la idea de que, en su poesía -y aunque también en su vida, es la lírica de la Storni lo que

⁽⁶⁷⁾ H. Ferro, *Historia de la poesía hispanoamericana*, pp. 323-324.

⁽⁶⁸⁾ H. Ferro, *Antología comentada de la poesía hispanoamericana*, Las Américas, New York, 1965, p. 319.

verdaderamente nos interesa- "más que cualquiera de las otras" poetas, Alfonsina "hizo una militancia de su sexo", que enlaza con la idea del *feminismo social* de Federico de Onís, aunque yo prefiero el término del crítico español.

En la *Historia...*, Ferro escribe también:

«...llegó a Buenos Aires con un libro y con un hijo... Alfonsina tuvo pronta cabida en él: de Lugones a Horacio Quiroga, su gran amigo, los hombres admiraron su temple»⁽⁶⁹⁾.

Por otro lado, en la *Antología...*, Ferro se refiere al suicidio de la Storni, y lo relaciona también con el de estos dos importantes escritores argentinos a los que llama "grandes amigos" de Alfonsina:

⁽⁶⁹⁾ H. Ferro, *Historia de la poesía hispanoamericana*, p. 324.

«... se crió en Argentina donde se suicidó el mismo año que Leopoldo Lugones y uno después de Horacio Quiroga, dos de sus grandes amigos»⁽⁷⁰⁾.

Según las biografías de la Storni que he consultado, Horacio Quiroga sí fue gran amigo de la poeta, incluso Josefina Delgado llega a proponer la existencia de una relación amorosa entre ambos, pero no así Lugones; entre él y la Storni no hubo nunca simpatías, mucho menos amistad; aunque, según se cuenta, sí tenía Alfonsina una gran admiración hacia Lugones, pero es bastante improbable que existiera el mismo sentimiento del poeta hacia ella⁽⁷¹⁾. Este tema

⁽⁷⁰⁾ H. Ferro, *Antología comentada de la poesía hispanoamericana*, p. 319.

⁽⁷¹⁾ La biografía de Nalé Roxlo y Mármol, probablemente la mejor que se ha hecho sobre la Storni, nos habla sobre la *relación* entre Alfonsina y Lugones. Reproduce el juicio del poeta argentino Arturo Capdevila, amigo de ambos, junto a una anécdota que éste cuenta: «Alfonsina y Lugones nunca se entendieron. Desde luego, ese cierto desembarazo verbal de la poetisa en los temas sexuales no iba bien con aquella pureza absoluta de los principios estéticos lugonianos (...), desde el primer libro de Alfonsina, Lugones se mostró esquivo y frío sin que ninguno de los nuevos tomos de la poetisa lo movieran a cambiar su actitud. (...) Una tarde, estando de palique en su despacho (...) me mostró un libro de Alfonsina que acababa de llegar:

-Entérese usted -me dijo- de esta dedicatoria inaudita: *A Leopoldo Lugones que no me estima ni me quiere, Alfonsina Storni*. Francamente, si ella lo considera así -y es falsísimo- no sé para qué me manda la obra.

(continúa...)

posee cierta importancia, por la indudable influencia que tiene Lugones en el modernismo argentino y en los poetas postmodernistas⁽⁷²⁾.

Ferro valorará asimismo *Ocre* como el mejor libro de la Storni, tanto en la *Historia...* como en la *Antología...* En la primera escribirá: «Ocre se

(71) (...continuación)

-Será para testimoniarle cariño y estima...

-Será...

-Y... ¿qué hará usted?

-Lo que corresponde: nada».

Y a continuación, Nalé Roxlo y Mármol agregan: «Las razones que da Capdevila para explicar el desvío y la frialdad de Lugones por Alfonsina son muy atendibles y seguramente verdaderas. Pero no son toda la razón: Lugones tenía una profunda prevención contra las mujeres que escribían, y más aún si se trataba de poetisas. Gustaba decir, con su maestro Nietzsche, que el hombre ha sido creado para la guerra y la mujer para solaz del guerrero; y que todo lo demás es locura... Alfonsina, por su parte, sentía por él una gran admiración; y siempre esperó que sus obras, desvaneciendo cualquier idea preconcebida, impulsaran al maestro a escribir uno de aquellos artículos que, de vez en cuando, dedicaba a un poeta nuevo».

(Cfr. C. Nalé Roxlo y M. Mármol, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964 (2a. ed., 1966, pp. 126-127; vid. también A. Capdevila, "Pierrot, Lugones y Alfonsina", en *Alfonsina. Época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni*, Centurión, Buenos Aires, 1948, pp. 96-97 y J. Delgado, *Alfonsina Storni. Una biografía*, Planeta, Buenos Aires, 1990, pp. 130-131).

(72) Numerosos críticos y estudiosos se han referido a la influencia de Leopoldo Lugones en la literatura argentina. César Fernández Moreno, por ejemplo, habla de la "multiplicidad de los hijos líricos de Lugones" y para Borges los poetas sobrevivientes al autor del *Lunario*, podrían ser juzgados como "facetas o hipóstasis de Lugones". (Cfr. C. Fernández Moreno, prólogo a la *Antología lineal de la poesía argentina*, Gredos, Madrid, 1968, p. 20.)

considera casi con unanimidad, su mejor momento poético»⁽⁷³⁾ y en la segunda dirá algo semejante aunque con algún añadido: «Ocre se considera su mejor libro -aunque sus poemas más desafiantes son de *El dulce daño, Irremediablemente... y Languidez*»⁽⁷⁴⁾.

Tanto en la *Historia...* como en la *Antología...* rompe Ferro con cierto tópico de la crítica que ya hemos encontrado en otros autores referidos al erotismo de la Storni, al decir de idéntica manera en ambos libros: «La sensualidad de Alfonsina es más mental que erótica»⁽⁷⁵⁾.

Por último, en las valoraciones de Ferro sobre el feminismo de la Storni, tanto en la *Historia...* como en la *Antología...* -el comentario, en este caso, es prácticamente idéntico- hallamos, en mi opinión, algunos de los análisis extremos a los que me referí anteriormente, aunque amalgamados con ciertas lúcidas intuiciones:

(73) H. Ferro, *Historia...*, p. 324.

(74) H. Ferro, *Antología...*, p. 319.

(75) H. Ferro, *Historia...*, p. 324, y *Antología...*, p. 320.

«Cree, sinceramente, que la mujer es superior al hombre y la indigna sentirse esclava de éste, que ama sin permanencia, con urgencia física. En toda su poesía hay cierto desprecio hacia el hombre que le es imprescindible y un escepticismo constante sobre la duración o espiritualidad del amor. Su "Tú me quieres blanca" es la respuesta a las "Redondillas" de Sor Juana. Entre ambas mujeres han corrido siglos y lo que en una es reproche a la conducta del hombre, en la otra es altanero desdén. (...) Su último poema marca su última decepción: "Ah, un encargo: -Si él llama nuevamente por teléfono -Le dices que no insista, que he salido..." Esta fue siempre su respuesta a los hombres que porque era independiente la creyeron fácil»⁽⁷⁶⁾.

Creo que es al menos discutible la visión que propone Ferro de la Storni cuando dice que ésta "cree sinceramente" en la superioridad de la mujer sobre el hombre. Yo pienso que Alfonsina cree en la igualdad entre ambos, en la necesidad de esta igualdad. En este sentido, el supuesto desdén y el desprecio hacia los hombres que le atribuye Ferro, como dije antes, son también discutibles; creo que Alfonsina se subleva y se "indigna", como dice Ferro ante el amor masculino

⁽⁷⁶⁾ H. Ferro, *Historia...*, pp. 324-325 y *Antología...*, p. 320.

"sin permanencia, con urgencia física", hay indignación hacia esta conducta masculina y exigencia de igualdad, ciertamente, pero tal vez no sea un "altanero desdén" la actitud que mejor defina un poema tan significativo como "Tú me quieres blanca", ni aún menos que este "altanero desdén" fuera "la respuesta que dio siempre la poeta a los hombres que "porque era independiente la creyeron fácil"; al contrario, la poesía de la Storni muestra a una mujer "fácil" en el sentido de que se entrega al amor sin pensar en las consecuencias de esta entrega, sin cálculos. Este es justamente uno de sus dramas. Pero no voy a extenderme más en este punto, porque de él me ocuparé en el capítulo dedicado a analizar la poesía que refleja el *feminismo social* de la Storni. Sí quisiera destacar, por último, la agudeza de Ferro al ver en "Tú me quieres blanca" una respuesta a las "Redondillas" de Sor Juana.

Termina Ferro su valoración en la *Historia...* con un comentario muy lúcido sobre la Storni, que no encontramos, sin embargo, en la *Antología*:

«La rebeldía, el desafío a la sociedad prejuiciada, cierto humor irónico y despectivo frente al hombre, la urgencia física, el desconsuelo, la humillación, la soledad, la tentación de la muerte como puerto de descanso, la insatisfacción de una vida no colmada, son los temas de Alfonsina. *Su poesía trasciende a la poesía amorosa en general*; su tono hispido es el anverso de la actitud de Juana de Ibarbourou frente al hombre. En realidad, *su poesía trata más de la condición de la mujer, de lo que es ser mujer en un mundo masculino, que del amor mismo*»⁽¹⁷⁾.

Tomamos aquí como fundamentales las dos ideas subrayadas: la poesía de Alfonsina trasciende la poesía amorosa y trata, más que del amor, de la condición de la mujer.

Por último, diremos que los poemas seleccionados por Ferro en la *Antología...* son: "Tú me quieres blanca", "¡Oh, tú!" y "Capricho" (de *El dulce daño*); "Peso ancestral", "Hombre pequeñito" y "Veinte siglos" (de *Irremediablemente*); "La caricia perdida" y "El clamor" (de *Languidez*); "Tú que nunca serás", "El engaño", "Dolor" y "Epitafio para mi tumba" (de *Ocre*); "A Horacio Quiroga" (de *Antología poética*, 1938).

(17) H. Ferro, *Historia...*, 326. (Los subrayados son míos).

Esta selección de Ferro es representativa de la primera etapa de la Storni aunque se resiente por la ausencia de poemas concebidos en la llamada segunda etapa⁽⁷⁸⁾.

Paralelamente a las historias literarias de Ferro y también en Nueva York, en el año 1965, se editará la *Historia de la Literatura iberoamericana* de Torres-Ríoaseco. Torres-Ríoaseco, como Ferro, no va a hablar tampoco de postmodernismo sino que va a emplear la misma denominación que ésta: la de "poesía de postguerra". La poesía de la Storni va pues a ser incluida dentro de esta "poesía de postguerra". No hará tampoco el crítico un apartado de "poesía femenina" de manera explícita, aunque las autoras serán agrupadas una a continuación de otra, después del siguiente comentario: «Uno de los acontecimientos aislados más interesantes de este período contemporáneo es la aparición de las mujeres en el

(78) Como hemos visto, sucede lo mismo en la *Antología...* de Leopoldo Panero de 1945.

dominio de las letras hispanoamericanas»⁽⁷⁹⁾. Y vemos nuevamente reunidas a las tres grandes poetas, en exclusiva compañía de Delmira Agustini:

«Siguiendo su ejemplo [se refiere a Delmira] tres mujeres han alcanzado posiciones de primera fila entre los poetas hispanoamericanos modernos: Gabriela Mistral, de Chile, Juana de Ibarbourou, del Uruguay, y Alfonsina Storni, de la Argentina»⁽⁸⁰⁾.

El crítico introduce así, con estas palabras, una cierta novedad, dando un paso importante que hasta ese momento, en las historias literarias, no se había dado claramente: el considerar a las tres mujeres como poetas de primera fila en la literatura hispanoamericana, no ya dentro del circuito de la "poesía femenina" sino en un sentido amplio, general. Veamos ahora su opinión específica sobre la Storni. A pesar de que el historiador no habla de postmodernismo, el comienzo de sus palabras sobre la Storni recuerdan a Federico de Onís:

⁽⁷⁹⁾ A. Torres-Río seco, *Historia de la literatura iberoamericana*, Las Américas Publishing Company, New York, 1965, p. 123.

⁽⁸⁰⁾ *Ibíd.*

«Completamente diferente de las otras dos grandes poetisas modernas, Alfonsina Storni es un producto típico del Buenos Aires del siglo XX»⁽⁸¹⁾.

Torres-Río seco no podrá, sin embargo, sustraerse a la influencia de la leyenda storniana, por lo que añadirá: «(...) sintiéndose perdida en 'la pobreza espiritual del siglo' (...), finalmente acabó su vida arrojándose al mar»⁽⁸²⁾. Posteriormente continuará valorando la obra de la poeta:

«En sus versos ha dejado notables cuadros de la vida de ciudad, con sus calles céntricas, sus rascacielos y su tránsito, y, sobre todo ha expresado en poesía las añoranzas de su existencia frustrada. De amplia cultura y de inteligencia penetrante, no estaba dotada de la espontaneidad de Juana de Ibarbourou o del intenso sentimiento de Gabriela Mistral; sin embargo, llegó más lejos que ambas en su concepto del objeto de la poesía. En sus muchos libros (...) el estilo evoluciona del romanticismo al simbolismo, y, por último, llega a una síntesis perfecta. Esta pura sencillez de su verso da a veces a su obra una perfección clásica (...)»⁽⁸³⁾.

(81) *Ibíd.*, p. 128.

(82) *Ibíd.*

(83) *Ibíd.*

Este juicio de Torres-Ríoseco no es del todo acertado, en mi opinión; si bien comenta con justeza -siguiendo a Onís- la relación storniana con la ciudad, simplifica la poesía de la Storni, separándose radicalmente de la opinión del crítico español, al decir de ella que refleja *sobre todo* "las añoranzas de una existencia frustrada", y -aquí está otra vez la total imbricación vida-obra construida por la crítica- obviando toda referencia a la feminidad como cuestión social. Aparecen también signos de desconocimiento de la poeta: al hablar de "sus muchos libros" y de su "evolución del romanticismo al simbolismo", el crítico sólo menciona los cinco primeros de la Storni (de *El dulce daño* a *Ocre*) olvidando señalar los que, en todo caso, mostrarían totalmente esta evolución, o sea, los dos últimos poemarios de Alfonsina: *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*. Por último, Torres-Ríoseco reproduce un poema de la Storni para acreditar "la perfección clásica" de la que nos habla. Es el poema "¿Y tú?", perteneciente al tercer libro de la poeta *Irremediablemente*, poema que no es de los mejores ni más representativos de la Storni.

La *Historia de la literatura hispanoamericana* del chileno Carlos Hamilton se publicará en Madrid, en 1966. Hamilton incluye a la Storni en un capítulo dedicado a la poesía del siglo XX, dentro del epígrafe que subtitula "Postmodernismo y vanguardia"; en referencia a estos escribirá:

«Los tres momentos del afinamiento de la lírica hispánica moderna corresponden a: Modernismo, Postmodernismo y Vanguardia. Modernismo y Vanguardia han sido bien definidos; pero el postmodernismo suele ser objeto de vaguedad y confusiones (...), en conjunto no son propiamente escuelas literarias»⁽⁸⁴⁾.

A continuación, Hamilton establece las diferencias que él considera existentes entre la poesía española e hispanoamericana de estas épocas:

«Mientras en Europa -en este caso, España- las escuelas y tendencias se suceden excluyéndose, en la América nuestra

(84) C. Hamilton, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Epesa, Madrid, 1966, p. 229.

van constituyendo nuevas síntesis culturales que participan de valores positivos de lo nuevo y lo viejo»⁽⁸⁵⁾.

Hamilton, que se considera explícitamente discípulo de Onís, que fue su maestro, incluirá también a la Storni en el ya habitual apartado de "Poesía femenina postmodernista". De ella dirá:

«(...) poseída de amor violento y felino, tiene el tono de la poesía de la ciudad moderna (...)Típico de su visión irónica y desesperada de la ciudad moderna es el breve poema que recogen las antologías: "Cuadrados y ángulos"»⁽⁸⁶⁾.

Seguidamente, el historiador reproduce el poema mencionado. Como observamos, Hamilton sigue a su maestro Onís al comentar el vínculo de la poeta con la ciudad, pero no lo tiene en cuenta al excluir todo comentario al *feminismo social* de la Storni; no obstante su idea del "amor violento y felino" como tono de la poesía moderna me resulta válido y nos

⁽⁸⁵⁾ *Ibíd.*

⁽⁸⁶⁾ *Ibíd.*, p. 240.

remite a Baudelaire, poeta con el que la Storni tiene más de una coincidencia y/o paralelismo⁽⁸⁷⁾.

Hamilton hará también referencia al suicidio de la poeta, aunque su enfoque sobre el mismo es menos romántico que los que hasta ahora hemos visto, que lo atribuían a desilusiones amorosas o existenciales; con las palabras del chileno encontramos, como había hecho antes Ferro, una referencia a la enfermedad de la poeta y, al menos, una causa más, ésta absolutamente objetiva, que añadir a su muerte voluntaria: «...se suicidó al saberse enferma incurable, arrojándose al mar»⁽⁸⁸⁾.

Un año después del libro de Hamilton, o sea, en 1967, se editará en Madrid la antología de Carmen Conde, *Once grandes poetisas americanohispanas*. Es ésta pues una nueva antología de *poetisas*. En el libro de la española encontramos así nuevamente a la Storni, junto a Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Juana de

⁽⁸⁷⁾ Algunas de estas coincidencias y/o paralelismos se podrán de relieve a lo largo de esta investigación.

⁽⁸⁸⁾ *Ibíd.*

Ibarbourou, María Eugenia Vaz Ferreira, Dulce María Loynaz, Clara Silva, Rosario Castellanos, Fina García Marruz o Eunice Odio.

Conde encabeza la selección de poemas de cada una de las autoras con una presentación escrita por ella misma. En la de Alfonsina Storni, cita algunas de sus palabras, escritas en el prólogo de la *Antología poética* publicada por Espasa Calpe en 1938. No voy a reproducirlas porque ya las hemos comentado con anterioridad⁽⁸⁹⁾. Veamos entonces, los comentarios de la antóloga. Estos están centrados principalmente en la muerte de Alfonsina y sus supuestas causas. Así, Conde habla sobre su último poema, el soneto "Voy a dormir"⁽⁹⁰⁾. Compara también las muertes -suicidios- de la Storni y de Virginia Woolf, diciendo:

⁽⁸⁹⁾ Cfr. epígrafe 1.3, específicamente el apartado sobre Julio Leguizamón.

⁽⁹⁰⁾ Los comentarios de Carmen Conde en relación a este poema, "Voy a dormir", prefiero considerarlos en la segunda parte de este trabajo, donde se examinará con mayor detenimiento dicho soneto.

«La más intelectual de las escritoras de nuestro tiempo, y la inteligente y temperamental poetisa argentina, buscaron entre las aguas el olvido que tanto necesitaban»⁽⁹¹⁾.

La crítica de Carmen Conde es bastante romántica, más que de su obra habla pues de la vida de Alfonsina Storni, o de lo que Conde imagina que fue su vida. Parece basarse en su *intuición*, más que en informaciones recogidas, o al menos eso es lo que sugiere, con cierto orgullo además, al escribir:

«No quiero fingir que sé cosas de Alfonsina Storni (...) No he intentado documentarme porque me parece una traición, desde tan lejos, al silencio en que ella prefirió quedarse»⁽⁹²⁾

En relación concreta a la obra de la Storni, Carmen Conde dirá, no obstante, algunas palabras que no tienen la pretensión de ser objetivas, sino más bien la de transmitir su impresión como lectora:

⁽⁹¹⁾ Carmen Conde, "Alfonsina Storni", *Once grandes poetisas americanohispanas*, Cultura Hispánica, Madrid, 1967, p. 283.

⁽⁹²⁾ *Ibíd.*

«Su poesía me conmueve o me deja indiferente: no reacciono con ella como con la de otras poetisas americanas, y debe ser porque a ella le sobraba autocrítica y acaba, o empieza, rezumando ironía que es lo único que yo no veo en la poesía; que es para mí pasión, drama, gozo, dolor, pero jamás gesto de evasión sino compromiso. Cuando Alfonsina habla con la severidad de quien abre su corazón sin límite, yo entro en su clima sin ninguna reserva. Respondo con lealtad. Mas si da un papirotazo a su pena, se birla una lágrima con ademán de burla, me desconcierta y la abandono...»⁽⁹³⁾.

A mi juicio, Carmen Conde no entiende la poesía de la Storni, porque la ironía es, a mi juicio, uno de los valores fundamentales de la poesía de Alfonsina y un valor, en abstracto, de la poesía en general. Es un recurso, retórico y poético, signo de elaboración, de trabajo, poético en este caso, porque la poesía no es "abrir el corazón sin límites", como desde una visión absolutamente romántica piensa Conde, sino construir, producir mediante ciertos recursos -uno de los cuales es, o puede ser, la ironía- un lenguaje *otro*, una *forma* diferente.

(93) *Ibíd.*, pp. 283-284.

Termina la antóloga insistiendo otra vez en la cuestión de la muerte, comparando ahora a la Storni con Delmira:

«Alfonsina, como Delmira Agustini, arropaba con ternura su trágico fin. Ambas, estremecidas -cada una con su temperamento y carácter- *sabían* lo que les esperaba de ellas mismas. El signo no les era desconocido, se lo sabían de memoria. Una era hermosa, la otra no lo fue -dicen-; y por eso a una la mató el amor desenfrenado de un amante, y la otra murió por el amor... ¡el cielo sabe de quién!»⁽⁹⁴⁾.

Como vemos, la crítica de Carmen Conde sobre Alfonsina Storni adopta una visión muy romántica, y aunque, según venimos constatando, es ésta una característica bastante generalizada en la crítica sobre la Storni, especialmente la de Conde puede considerarse como una de las más pronunciadas en esta línea.

(94) Carmen Conde, *Op. cit.*, p. 285.

En este mismo año, 1967, se publica también, en Nueva York, el ensayo de Octavio Corvalán, *Modernismo y vanguardia. Coordinadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Dentro del apartado titulado "Cuatro poetisas", Corvalán estudia la obra de Alfonsina, junto a la de Gabriela, Delmira y Juana.

Comienza Corvalán su comentario sobre Alfonsina señalando algunos datos sobre su vida y su obra. Aquí, como Ferro, insiste en el error de señalar a Lugones como amigo y admirador de la Storni⁽⁹⁵⁾. Posteriormente, el crítico formula un comentario que no deja de tener interés:

«Alfonsina Storni es ante todo, poeta; por eso vamos a considerar aquí su labor lírica, aunque cuando se estudie debidamente su prosa su figura de escritora ha de crecer todavía»⁽⁹⁶⁾.

⁽⁹⁵⁾ Este error probablemente provenga de Helen Ferro, quien, como hemos visto, había dicho lo mismo en los años 1964 y 1965, en sus libros publicados en Nueva York, en la misma editoria] en la que Corvalán edita el suyo.

⁽⁹⁶⁾ Octavio Corvalán, *Modernismo y vanguardia. Coordinadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Las Américas, New York, 1967, p. 46.

Me parece importante esta opinión del ensayista ya que pone de manifiesto, en primer lugar, la escasa atención que se ha brindado a la prosa de la Storni -tanto a sus artículos como a su teatro⁽⁹⁷⁾- y, en segundo lugar, resalta la calidad de dicha prosa.

Divide también Corvalán, como otros críticos e historiadores, la obra de la Storni en dos etapas, al decir:

«Hay en esta obra lírica dos maneras al menos, perfectamente diferenciadas: antes y después de 1934. *Irremediablemente* (1919), como todo comienzo, muestra una adhesión demasiado fiel a sus modelos. De cualquier modo, en 1919 ya hace oír su voz personal, y algunos de sus poemas más recordados pertenecen a aquel volumen, como "Hombre pequeñito" y "Bien pudiera ser...", donde insertó su protesta por el lugar de la mujer en la sociedad y en el amor»⁽⁹⁸⁾.

Con esta opinión, el crítico se sitúa en la línea de Federico de Onís -línea que venimos defendiendo en

⁽⁹⁷⁾ Sobre este asunto volveremos en la segunda parte de esta investigación.

⁽⁹⁸⁾ *Ibíd.*, pp. 46-47.

este trabajo-, al señalar "la protesta por el lugar de la mujer en la sociedad y en el amor" como uno de los aspectos centrales de la producción poética storniana. Encuentro, sin embargo, una imprecisión en este comentario de Corvalán. No comprendo por qué toma el libro *Irremediablemente* como punto de referencia para situar el comienzo poético de Alfonsina. Como hemos ido viendo en esta investigación, el primer libro de Alfonsina es *La inquietud del rosal*, escrito en 1916 y aún encontramos otro libro de la Storni anterior a *Irremediablemente: El dulce daño*, de 1918.

Corvalán se refiere también al segundo modo poético de Alfonsina, sobre el que nos dice:

«Después de *Ocre* -que se considera el mejor libro de Alfonsina- vino *El mundo de siete pozos* (1934) con una impostación nueva. La frase es sintética, descarnada, y en las imágenes -más alusivas que en *Ocre*-, hay un margen más amplio para la interpretación del lector. A partir de entonces, la lucha anterior parece haber cesado, con un triunfo de la poetisa sobre la mujer. Las inquietudes de la carne ya no agitan su pulso. Los poemas son más fríos, pero no más bellos»⁽⁹⁹⁾

(99) *Ibíd.*, p. 47.

En estas palabras se le escapa a Corvalán, creo, un prejuicio sexista, al decir que, en la segunda etapa poética de la Storni hay "un triunfo de la poetisa sobre la mujer", como si fuera más "poética" -más poeta- Alfonsina cuando habla sobre temas relacionados con "la condición humana" que cuando aborda la temática femenina. Sin llegar, desde luego, a las posiciones radicales de Anderson Imbert y González Lanuza⁽¹⁰⁰⁾, Corvalán se acerca a los juicios de estos autores. Hay sin embargo, una contradicción en las palabras de Corvalán ya que la Alfonsina menos "poética" es la que hace, según él, los "poemas más bellos".

Más adelante, el ensayista habla de la dificultad de enmarcar la obra de la Storni dentro de las diferentes corrientes literarias:

«Romanticismo, modernismo, vanguardia, no son más que modos accidentales de expresión en Alfonsina Storni, coincidentes con actitudes ante la vida, que cambian con la edad. Por

(100) Ver apartado 1.4

eso no es raro encontrar rasgos de las tres tendencias en un mismo libro suyo»⁽¹⁰¹⁾.

A pesar del comentario anterior, Corvalán concluye su valoración sobre la Storni con las siguientes palabras:

«Con las debidas reservas y limitaciones que nos asaltan al usar estos términos, podríamos decir que frente al clasicismo formal de los modernistas, la poesía de Alfonsina Storni se nos manifiesta decididamente romántica»⁽¹⁰²⁾.

Es pues, a pesar de todo, el romanticismo, la inscripción por la que opta Corvalán para englobar la producción poética de Alfonsina Storni.

1.6 La década del setenta. *Luis Alberto Sánchez* y *Sáinz de Medrano*

(101) *Ibíd.*, pp. 47-48.

(102) *Ibíd.*, p. 50.

El argentino Luis Alberto Sánchez publicará en 1974 su voluminosa *Historia comparada de las literaturas americanas* que tiene la novedad de estudiar en conjunto las literaturas de América, tanto en lengua española como inglesa. En el tercer tomo de esta obra, subtulado "Del naturalismo al postmodernismo", hallamos referencias a la Storni; su obra está ubicada dentro del capítulo: "Mujeres hispanoamericanas en la poesía posmodernista"; de éstas, en conjunto va a decir:

«Podría afirmarse que las mujeres dan a la poesía el tono de sinceridad que los hombres disfrazaban con excesiva retórica y recato. Rompen los cauces rituales y se entregan a su pasión metafísica o humana sin inútiles rodeos»⁽¹⁰³⁾.

La visión concreta de la Storni que se da en este libro es de las más románticas que nos ha dejado la crítica; la mención de su vida -o más bien la interpretación de su vida- ocupa gran parte del comentario:

(103) L. A. Sánchez, *Historia comparada de las literaturas americanas*, Tomo III: "Del naturalismo al postmodernismo", Losada, Buenos Aires, 1974, p. 321.

«Parece extraída de una costilla de Delmira, no tanto por la similitud de sus versos, cuanto por la analogía de sus dramas personales, en cuanto a no encontrar otra salida que la muerte para ellos. Alfonsina fue otra suicida, pero sin el *intermezzo* de amor apasionado que precede al de Delmira. Alfonsina, desesperada más que por el cáncer que se le había descubierto, por la soledad de su vida y acaso por su fealdad, optó por lanzarse al mar, no desde un acantilado, sino entrando en él, paso a paso, sintiendo la trágica fruición de palpar a la muerte invadiéndola hasta aniquilarla»⁽¹⁰⁴⁾.

Sánchez, para impregnarle mayor fuerza a su historia romántica, no duda en recrearse morbosamente en acontecimientos que no certifica ninguna biografía de la Storni y que alguna desmiente con total claridad⁽¹⁰⁵⁾. Si me he detenido en este hecho es

⁽¹⁰⁴⁾ *Ibíd.*, p. 325.

⁽¹⁰⁵⁾ Pocos biógrafos dan más detalles sobre la muerte de Alfonsina Storni que la frase "se arrojó al mar". Sin embargo, sí lo va a hacer Josefina Delgado en 1990 quien escribirá: "Alfonsina debió lanzarse al mar desde la escollera del Club Argentino de Mujeres -donde tantas veces leyera sus poemas-, a unos casi doscientos metros de la costa. Sobre la escollera fue hallado uno de sus zapatos, que seguramente se enganchó con los hierros al arrojarse". (Cfr. J. Delgado, *Op. cit.*, p. 172.). También Angelina Gattel lo había dicho, antes incluso de la publicación del libro de Sánchez, en un artículo de 1964, donde había escrito sobre la muerte de la Storni: "Su muerte no se produjo como la leyenda cuenta, sino arrojándose al mar desde el espigón del puerto, donde a la mañana siguiente se encontró uno (continúa...)"

porque demuestra hasta qué punto se ha llegado en la "mitificación" de Alfonsina Storni, cómo la leyenda romántica ha sustituido el rigor en el análisis de su obra y ha falseado aún la verdad sobre su vida. Otro error de Sánchez es atribuir a la Storni padres argentinos, cuando estos fueron suizos: "Ella había nacido en Suiza por un azar, de padres argentinos"⁽¹⁰⁶⁾. Realmente Alfonsina nace en Suiza prácticamente por azar, ya que sus padres, suizos italianos, se habían establecido en Argentina en 1886⁽¹⁰⁷⁾, trasladándose temporalmente a Suiza en la época en la que nace Alfonsina y regresando a la Argentina en 1896, cuando Alfonsina Storni tiene

⁽¹⁰⁵⁾(...continuación)

de sus zapatos." (Cfr. A. Gatell, "Delmira Agustini y Alfonsina Storni: Dos destinos trágicos". *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 174, Madrid, 1964, p. 594.)

⁽¹⁰⁶⁾ L. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 325.

⁽¹⁰⁷⁾ Según la biografía de Carlos Alberto Arreola, que es la más exhaustiva de las que se han escrito sobre Alfonsina, al menos en lo que respecta a sus antecedentes familiares, Alfonso, padre de la Storni, se había establecido en la Argentina en 1883. Regresará a Suiza durante tres años, en los que contraerá matrimonio. Posteriormente, en 1886, el matrimonio Storni se establece definitivamente en Argentina, en la ciudad de San Juan, aunque pasarán algunos períodos en Suiza -debido fundamentalmente a la enfermedad de Alfonso- en uno de los cuales nacerá Alfonsina. (Cfr. C. A. Arreola, *Alfonsina Storni. Vida...*, *Op. cit.*, pp. 35-36.)

apenas cuatro años. Después de este amplio preámbulo, Sánchez apunta sobre la obra de la Storni:

«Los libros de Alfonsina Storni reflejan las dubitaciones de una conciencia atormentada por la pasión y la reflexión, académica y erótica. Son, por eso, versos sabios, aunque perturbados por la emoción de cada día»⁽¹⁰⁸⁾.

Aquí, el crítico reconoce la conjunción de pasión y reflexión -sentimiento e ideas- que son, a mi juicio, característicos en la poesía de Alfonsina Storni. Posteriormente, añadirá un comentario que evidencia también ciertas imprecisiones en relación a la obra de la poeta, que también genera alguna confusión. Por ejemplo, se nos dicen cosas como éstas:

«En el principio Alfonsina se dedicó al teatro infantil y ya, a partir de 1916, comienza a publicar versos reunidos en libros titulados *Irremediablemente*, *Languidez* y otros. Es su etapa inicial. Ella misma se puso un límite con la *Antología* que data de 1920, y abarca la época de *La inquietud del rosa* y *El dulce daño* (1918)»⁽¹⁰⁹⁾.

(108) L. A. Sánchez, *Op. cit.*, p. 326.

(109) *Ibíd.*

Sin embargo, fue en el año 1920 cuando la Storni publicó su cuarto libro, *Languidez*, y es precisamente en el prólogo de este poemario donde ella "se pone un límite" al decir: «este libro cierra una modalidad mía. Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana (...) Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva...»⁽¹¹⁰⁾. No obstante, en este año, se editó también una selección en italiano de su poesía, breve antología de Alfonso Depascale, prologado por la propia poeta; posiblemente esa es la antología a la que alude Luis Alberto Sánchez. El crítico continúa refiriéndose a la segunda etapa de la poeta:

«Reanuda su soliloquio lírico años después. Se advierte que la sobrecoge una inquietud ahincada. *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938) suenan a desgarradoras despedidas de una forma estética y, acaso, (no se podía prever el hecho final), de una vida. Alfonsina adopta en estos libros una fórmula retórica diferente. No es que se vuelva barroca, como se dice, sino que se la descubre atormentada por encontrar una expresión cabal, o, más

(110) Storni, Alfonsina, prólogo a "Languidez", *Poesías Completas*, Sociedad Editora Latinoamericana, Buenos Aires, p. 177.

exactamente, por llenar con una emoción, con una actitud desesperada, el receptáculo del verso que se aviene más a la serenidad y la reflexión»⁽¹¹¹⁾.

Con este comentario, Sánchez introduce también ciertos equívocos: en primer lugar, no me parece que "soliloquio lírico" sea la expresión más acertada para definir la poesía de Alfonsina Storni. Ésta se caracteriza justamente, al menos durante su primera etapa poética, por ser, más que nada, un diálogo, emparentándose con lo que la crítica más contemporánea ha denominado "poesía conversacional"⁽¹¹²⁾. Tal vez sí cabría usar esta denominación en relación al tipo de poesía que hace Alfonsina a partir de su penúltimo poemario, *Mundo de siete pozos*, pero, siendo así, el término "reanudaría" no sería el más apropiado, pues se trataría de un comienzo. En segundo lugar, los dos últimos libros de la Storni, *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*, no suenan a "desgarradoras despedidas de una forma estética" sino a una *nueva* forma estética, más cercana a la vanguardia; la

⁽¹¹¹⁾ L. A., Sánchez, *Op. cit.*, p. 326.

⁽¹¹²⁾ Sobre esta cuestión ahondaremos en la segunda parte de este trabajo.

"despedida desgarrada" habría que situarla en todo caso, siguiendo la lógica del propio Sánchez, en *Ocre*. Por lo que respecta a estos dos últimos poemarios de la Storni, si quisiera decir que contienen, en mi opinión, realmente una mirada más serena; aunque yo no diría más reflexiva, pues ampliamente reflexiva es la primera Alfonsina; la diferencia entre ambas etapas podría situarse más bien en el hecho de que lo que en los cinco primeros poemarios es reflexión sobre el amor, la mujer y las relaciones entre los sexos, se convierte en los últimos libros en una reflexión más universal sobre la "condición humana". Por último, volvemos a resaltar la presencia, en este comentario de Sánchez, de la imbricación establecida entre la vida y la obra de Alfonsina Storni. A continuación, el crítico vuelve a comparar a Delmira y a Alfonsina:

«Lo que en Delmira era grito herido, en Alfonsina será cogitación incesante, rumiar de penas y ansias de amor, angustia que no se reconoce, lujuria que no se atreve, amor que no se sacia, misticismo que huye de sí. Es una poesía

sorpresiva, más que sorprendente. Sólo podía encontrar solución en la muerte»⁽¹¹³⁾.

Sánchez va a concluir su valoración diciendo:

«La poesía de Alfonsina Storni podría considerarse como intermedia entre la de Delmira y la de Gabriela Mistral. Todas son frustraciones egregias, tremendos fracasos vivenciales, sólo explicables en verso, única puerta de escape para tanta contenida emoción. No se da en los hombres (salvo José Asunción Silva, Vallejo, Barba Jacob), represiones y experiencias tan desgarradoras, tanto que escapan a toda escuela. Juzgar a Alfonsina una prevanguardista, es falsear su esencia subjetivista, íntima, desesperada. No hay en ello ficción: cuando se presentan son como los espejos de los salvajes: no para mirar sino para admirar o hechizar»⁽¹¹⁴⁾.

La conclusión de Sánchez sobre Alfonsina Storni es hermosa, poética y encierra ciertas verdades: que es la suya una poesía desgarrada, que no es explicable sólo con el criterio de las escuelas literarias, que puede funcionar como un espejo; sin embargo, esta conclusión nos hurta también una verdad fundamental:

(113) *Ibíd.*

(114) *Ibíd.*

el *feminismo social* de la Storni; es este *feminismo social* y, por supuesto, la capacidad de la Storni para elaborarlo poéticamente, una -al menos- de las causas que permite explicar las "tremendas frustraciones vitales", el hecho de que "no se den en los hombres experiencias tan desgarradoras". Es pues el concepto de *feminismo social* de la Storni -más que la visión romántica que encadena vida y obra- el que nos va a permitir aseverar, en última instancia, que "no hay ficción" en esta poesía, ya que en ella se abordan cuestiones que afectan tanto a la mujer en un sentido más universal como a las complejas relaciones entre los sexos.

El español Sáinz de Medrano publicará en 1976 su *Historia de la literatura hispanoamericana*. En esta *Historia* vamos a encontrar el examen más minucioso en lo que respecta a los libros de la Storni. El crítico va a detenerse en cada uno de ellos, analizándolos con bastante acierto. Sin embargo, en relación a una visión más global de la obra de la poeta no se distancia tampoco Medrano de la actitud *romántica* de

la crítica de vincular hasta un grado absoluto vida y obra en la Storni; hay que destacar, sin embargo, que es uno de los pocos que se refiere positivamente al feminismo de la Storni, aunque sólo va a apreciarlo en el poema "Tu me quieres blanca". En esta *Historia*, Alfonsina queda ubicada como es usual, dentro de un epígrafe dedicado a la "Poesía femenina", junto a Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral. El crítico comienza diciendo sobre la argentina:

«...llevará a la poesía las desazones de su vida atormentada, sus frustraciones amorosas, su esencial amargura»⁽¹¹⁵⁾.

Sáinz de Medrano continúa comentando el primer libro de poemas de la Storni, *La inquietud del rosal*, señalando su inmadurez, compensada, en parte, a juicio del historiador, por la espontaneidad del acento, citando, de este poemario, la primera estrofa del poema "La loba". Sáinz de Medrano se referirá posteriormente al segundo libro de la Storni:

(115) Sáinz de Medrano, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Guadiana, Madrid, 1976 (citado por la edición de Taurus Universitaria, Madrid, 1989, p. 136).

«La rebeldía del libro inicial y el erotismo -que ella definía como fundamentalmente cerebral- se prolongan con más sagaz tratamiento en *El dulce daño* (1918), al que pertenece el antológico poema "Tú me quieres blanca", que, (...) conserva hoy sostenido en sus incisivos hexasílabos, una extraordinaria fuerza como lírico alegato feminista»⁽¹¹⁶⁾.

Para argumentar lo que dice, Sáinz de Medrano cita a continuación una estrofa del poema. En estas palabras, el historiador reconoce la vigencia del poema "Tú me quieres blanca" como "alegato feminista" al que antepone el adjetivo de "lírico" que me gustaría subrayar, pues no hay que perder de vista que uno de los grandes logros de la Storni es justamente su habilidad para convertir el feminismo en poesía, para que éste, sin que pierda ninguna fuerza como pensamiento, se haga verso⁽¹¹⁷⁾.

Hace también el crítico un acertado comentario sobre *El dulce daño* que contiene, no obstante, alguna imprecisión:

⁽¹¹⁶⁾ *Ibíd.*, p. 137.

⁽¹¹⁷⁾ Para un análisis más detenido de este poema, véase el capítulo dedicado al *feminismo social* de la Storni.

«Anotemos también que en este libro el Buenos Aires que ya en el anterior había mostrado su aspecto más sórdido, surge aquí ("casas enfiladas, casas enfiladas" "Cuadrados y ángulos") como espacio impersonal y deshumanizante, visión que prevalecerá en el resto de su obra»⁽¹¹⁸⁾.

Es cierto que un Buenos Aires deshumanizante surge *En el dulce daño*, con el poema mencionado por Medrano y que esta visión sigue predominando en los siguientes libros de la Storni. Sin embargo, en el libro anterior y primero de la Storni, *La inquietud del rosa*, apenas hay referencias a la ciudad, si acaso alguna breve mención en un poema como "Amor" donde la poeta escribe: "...entré nuevamente en el bullicio / del Buenos Aires ávido de oro"⁽¹¹⁹⁾.

Sobre los siguientes libros de la Storni dirá Medrano, entre otras cosas:

«La enfebrecida contemplación del yo, de la experiencia erótica, gozosa pero también humillante en cuanto presupone de dependencia al varón, el "hombre pequeñito" descrito en la composición de ese título, todo eso continúa siendo la temática de *Irremediablemente* (1920). (...) En la nota

(118) *Ibíd.*

(119) A. Storni, "Amor", *Poesías Completas, Op. cit.*, p. 66.

introdutoria a *Languidez*, aparecido en el mismo año, Alfonsina Storni anuncia un cambio notable: "Este libro cierra una modalidad mía... ". La promesa quedará, no obstante, incumplida. No llegará a cumplirla nunca, de hecho, aunque más adelante los esfuerzos por salir de sí misma darán algunos resultados más consecuentes. *Ocre* se inicia con un poema en el que parece parafrasear a Darío: "Yo he sido aquella...". La paráfrasis no va más allá de la primera estrofa (...). Las viejas inquietudes y contradicciones se reiteran en este libro que, considerado como "la cumbre de la lírica storniana" (H. Percas), no tiene, en nuestra opinión, una personalidad demasiado diferente con respecto a los inmediatamente anteriores, incluso por la inserción de algún poema conciliador»⁽¹²⁰⁾.

En relación a este comentario de Sáinz de Medrano, permítaseme hacer dos precisiones; la primera está relacionada con la frase del crítico que adjudica a la Storni una "enfebrecida contemplación del yo"; a mi juicio, para que este comentario fuera cierto habría que hacer un ejercicio metonímico -en el sentido lacaniano del término- y añadir al sustantivo *yo* el adjetivo *femenino*. Sólo si se habla de la contemplación -aunque habría más bien que matizar y

(120) *Ibíd.*, pp. 137-139.

decir *construcción*- del *yo femenino* puede decirse que éste constituye un punto central en la poesía de Alfonsina Storni. La segunda precisión se sitúa en el mismo sentido: concluir que la Storni no logró nunca en su poesía "salir de sí misma" supone leer sólo una de sus esquinas, pues, como he venido diciendo en estas páginas, su poesía está impregnada de un *feminismo social* que, más que a sí misma, representa, simboliza, a la mujer de la sociedad moderna.

Sobre los dos últimos libros de la Storni el historiador destacará asimismo:

«El verdadero cambio de estilo está representado por *Mundo de siete pozos*, donde Alfonsina Storni formula una nueva proposición de lenguaje hecha de condensaciones audaces, que revelan un deliberado afán de acercamiento al ya bien consolidado vanguardismo. También aquí está la dura ciudad y, desde luego, el mar en poemas cada vez más anticipadores del trágico final de la poetisa (...) Llegamos así a *Mascarilla y trébol* (1938), aparecido el mismo año que Alfonsina Storni va voluntariamente al encuentro de la muerte, hundiéndose en el océano frente a Mar del Plata. Alfonsina Storni encuentra aquí, finalmente, un lenguaje absolutamente propio, limpiamente acuñado después de un largo aprendizaje con no pocos titubeos. Estos poemas iniciados frecuentemente "in media res", de un

impresionismo sazonado de notas cubistas, reflejan una visión del mundo ampliamente diversificada. Esta poesía intelectualizada, que prefiere manejar datos de paisaje a especulaciones amorosas, que gusta de inventariar aspectos del mundo, ha tomado ya una definitiva configuración de asidero, de ese refugio que siempre quiso construir, a pesar de sus aparentes desplantes, Alfonsina Storni en sus versos. Pero ya era tarde»⁽¹²¹⁾.

Encontramos aquí una valoración muy certera de la llamada segunda etapa poética de la Storni que, como observamos, el historiador empieza a considerar a partir del poemario *Mundo de siete pozos*. Esta interpretación se resiente, no obstante, en mi opinión, con la aseveración de que es en esta etapa cuando la Storni "encuentra un lenguaje absolutamente propio". Alfonsina Storni había encontrado un lenguaje propio desde su primera manera poética, no desde luego en *La inquietud del rosa*, un primer libro poco logrado, pero sí desde los siguientes: *El dulce daño*, *Irremediablemente...* y los otros dos que vendrán a continuación, lenguaje que, a mi juicio, efectivamente se consolida como unidad en *Ocre*. ¿Cuál es pues el

(121) *Ibíd.*, pp. 139-141.

criterio del historiador para negar la existencia de ese *lenguaje propio* en la primera etapa storniana? ¿Se tratará de que en esta primera manera hay deudas modernistas? Si esta es la razón, no resulta sólida ya que en la segunda las hay vanguardistas y ultraístas. No, la causa de esta negativa de Sáinz de Medrano a reconocerle a la Storni un "lenguaje propio" durante su primera época de producción poética las sugiere el crítico, a mi juicio, con el reproche que hace a la Storni de no lograr "salir de sí misma" en su poesía. Así, aunque de manera mucho más sutil, comparte Sáinz de Medrano los prejuicios que hemos venido hallando en la crítica sobre la Storni, posterior a Federico de Onís.

La visión general, en la que el crítico entremezcla, como ya dije, vida y obra de la Storni puede percibirse en las siguientes palabras:

«La historia de la poesía de Alfonsina Storni, cuyo íntimo desasosiego no aplacaron ni la abierta acogida de los cenáculos literarios bonaerenses ni su satisfactoria actividad como periodista y pedagoga, ni su creciente prestigio como escritora, es la de un proceso de depuración a veces titubeante y regresivo, en busca de un lenguaje

poético que sólo al final llegará a acuñarse con plenitud. Pero acaso en este vaivén, en estas inseguridades, resida también paradójicamente la fuerza de la creación lírica de Alfonsina Storni»⁽¹²²⁾.

El crítico concluye analizando el antisoneto "Voy a dormir", publicado al día siguiente del suicidio de la Storni, considerado por Sáinz de Medrano "auténtico testamento de la poetisa".

1.7 Los años ochenta. *Giuseppe Bellini*

La siguiente obra panorámica que hallamos en nuestra investigación es la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Giuseppe Bellini, publicada en Madrid en 1985. En este libro, la Storni aparece también dentro de un apartado titulado "Poesía de la mujer", al lado de otras voces como María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Luisa Luisi. La valoración general del crítico sobre este "movimiento

(122) *Ibíd.*, pp. 137-138.

femenino", así como la particular respecto a la Storni, tiene la característica de ser, desde mi punto de vista, edulcorado, centrándose toda en el romanticismo, lirismo e intimismo, sin ninguna mención de la dimensión feminista. Como ya es usual, volvemos a notar la amalgama entre vida y obra storniana. Podemos leer así en sus comentarios:

«Durante el Modernismo toma impulso, sobre todo en el Río de la Plata, un singular florecimiento poético femenino, en el cual el Yo exaltado se convierte en forma tiránica de la existencia dando lugar a actitudes rebeldes o de extremo pesimismo y melancolía, a una lírica de refinada musicalidad, de íntima auscultación»⁽¹²³⁾.

Más específicamente sobre la Storni, Bellini dirá:

«Los temas de la lírica de Alfonsina Storni son, como en el caso de las otras poetisas mencionadas, el amor, la desilusión, la muerte. La nota original está dada por la pureza de su verso, el amor cantado con libertad inocente, sin implicaciones materiales (...) El tormento fundamental

(123) G. Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1985, p. 319.

de Alfonsina Storni está en la consciencia de que el curso de los acontecimientos humanos no puede ser alterado de manera alguna; ni siquiera el sueño es una evasión válida. Existe un divorcio absoluto entre la realidad, "dulce daño", y el sueño; de ahí proviene la sensación frustrante de "desengaño". Los días se van en esta inútil contienda y sólo queda la muerte, último refugio. Alfonsina Storni se suicidó efectivamente, hundiéndose en el mar»⁽¹²⁴⁾.

¿Es esta figura dibujada por Bellini la figura de Alfonsina Storni? La imagen que da el crítico permite apenas reconocerla; aunque su interpretación pueda ser válida en un sentido muy amplio, hay algo esencial en la poesía de Alfonsina que sentimos ha sido omitido. Puede así efectivamente pensarse que hay un "divorcio entre la realidad y el sueño" en la poesía de la Storni, pero ambos, realidad y sueño, se concretan en el imaginario poético storniano, al menos en su primera etapa poética: la realidad no es una realidad metafísica, oscura e inefable, sino la realidad social las relaciones desiguales entre los sexos, la situación de la mujer, etc. y asimismo, el sueño no es un sueño puramente existencial sino, en última

(124) *Ibíd.*, pp. 320-321.

instancia, el sueño de la igualdad entre el hombre y la mujer. Puede parecer sólo un matiz, pero es que son esos matices -decisivos- los que estamos tratando de plantear aquí.

1.8 Los noventa. *Cedomil Goic. Selena Millares*

En 1990, se publica en Barcelona el segundo volumen de la *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, titulado "Del romanticismo al modernismo", de Cedomil Goic, y que da continuidad al primer tomo sobre literatura hispanoamericana, "Época colonial", editado en 1988.

Dentro del capítulo "Gabriela Mistral y la poesía postmodernista" podemos encontrar algunas referencias a Alfonsina Storni. Como en la mayoría de las historias literarias hispanoamericanas, se encuentra aquí a la Storni dentro de la llamada "poesía femenina". Sobre ésta, Goic nos dice lo siguiente:

«Como una dimensión novedosa, no sin antecedentes prestigiosos en la literatura hispanoamericana -sor Juana Inés de la Cruz, la Madre Castillo, Gertrudis Gómez de Avellaneda-, se desarrolló, con relieves de importancia, la poesía femenina en consonancia con los movimientos y las organizaciones feministas de comienzos de siglo. Por entonces, la mujer encontró vías más anchas y expeditas para su expresión junto al reconocimiento y respaldo de los grandes poetas. Desde el artificio modernista hasta la vanguardia, pasando por el intimismo y el sencillismo intermedios, las nuevas voces femeninas convergen y trazan un momento original y distinto en la poesía hispanoamericana del siglo XX. Si bien ninguna alcanzó el relieve universal ni la trascendencia de Gabriela Mistral hubo un número importante de destacadas figuras (...).»⁽¹²⁵⁾.

Me parece importante destacar de estas palabras de Goic, una idea que apenas ha sido mencionada por los críticos examinados y es la relación, la línea de continuidad que existe entre esta *poesía femenina* surgida en la etapa postmodernista y cierta poesía escrita por mujeres en épocas anteriores -Sor Juana en

(125) Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, T. II "Del romanticismo al modernismo", Crítica, Barcelona, 1990, p. 504.

el XVI⁽¹²⁶⁾, la Avellaneda en el XIX⁽¹²⁷⁾-. Por otro lado, respecto a la categórica afirmación de Goic de que ninguna de las otras poetas de esta época alcanzó la "trascendencia universal" de Gabriela Mistral, pienso que, siendo cierta -como sabemos a Gabriela le fue concedido el Nobel en 1945, el primer poeta hispanoamericano en obtenerlo- merece, sin embargo, ser matizada. No hay que olvidar que algunas de estas poetas murieron prematuramente: Delmira Agustini, la propia Alfonsina Storni. De cierta manera, con el Nobel concedido a Gabriela, se reconocía no sólo su obra -indudablemente muy meritoria- sino también la producción poética de toda una generación de mujeres que por primera vez habían alcanzado, como grupo, esta "trascendencia universal" a la que se refiere Goic⁽¹²⁸⁾.

(126) Como hemos visto, Hellen Ferro sí establece un paralelismo entre la Storni y Sor Juana, pero se trata de una relación muy puntual, entre dos poemas concretos: las "Redondillas", de Sor Juana y "Tú me quieres blanca", de Alfonsina.

(127) En la segunda parte de esta investigación podrá percibirse esta "línea de continuidad".

(128) Sin pretender con este comentario quitar importancia a la poesía de Gabriela Mistral, creo que hay otra circunstancia, importante, que influye en que sea ella la elegida para el Nobel, y es el hecho de que, entre las poetas más destacadas de esta
(continúa...)

Ya en relación concreta a la Storni, y después de proporcionarnos cierta cantidad de datos biográficos⁽¹²⁹⁾, el crítico escribe, sobre su obra, lo siguiente:

«Fue la más feminista de las poetisas de su tiempo. Su poesía se extiende desde el modernismo hasta la vanguardia y recoge de cada momento un lenguaje peculiar que da considerable variedad a su obra. Al mismo tiempo la intensidad del temple de ánimo es la constante saliente de su poesía, que sabe matizar estados muy variados. El

(128) (...continuación)

etapa -léase Delmira, Alfonsina, Juana y ella misma-, es la poesía de Gabriela la que mejor se corresponde con los cánones, con la "norma literaria" -como diría Juan Carlos Rodríguez- y también con la imagen más tradicional de la mujer y la feminidad. O, al menos, así fue leída su obra por la crítica de ese momento, aunque, posteriormente y desde el campo de las teorías feministas esta lectura ha adquirido otras connotaciones (Es interesante, en este último sentido, la propuesta de lectura de la Mistral hecha por Mágara Russotto, en el cual la autora destaca, por ejemplo, diferentes imágenes femeninas que la poesía de Mistral construye: "los lamentos de las solteronas, las estériles, las locas, las enlutadas, las extranjeras, las desasidas, las humilladas, las fugitivas" y sugiere asimismo que su "metáfora de la feminidad" no fue comprendida por la crítica. Cfr. Mágara Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, Montea Ávila, Caracas, 1993, pp. 76-77.)

(129) El libro de Goic tiene una tendencia biográfica bastante acusada y algo limitante, en mi opinión, pues, en ocasiones, escasean los datos y valoraciones sobre la obra de los autores -Alfonsina Storni es uno de estos casos- mientras que abundan los datos y circunstancias biográficas de los mismos. Como contrapartida positiva, hay que señalar la amplia documentación bibliográfica que maneja Goic.

carácter íntimo de sus motivos traza una línea coherente con los avatares de su biografía»⁽¹³⁰⁾.

Leemos en estas palabras de Goic la huella de Onís, al considerar a Alfonsina como "la más feminista de las *poetisas* de su tiempo", así como al resaltar su capacidad para "matizar estados muy variados". Por otra parte, sin asumir una visión particularmente romántica, Goic no deja de hacer mención a la correspondencia existente entre la vida de Alfonsina y su poesía, al decir "el carácter íntimo de sus motivos traza una línea coherente con su biografía".

La última obra de carácter general, útil para nuestro análisis, es bastante reciente. Se trata del libro conjunto *Historia de la literatura hispanoamericana*, de Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra, publicado en Madrid en 1995. En esta historia literaria, cada uno de los autores se ocupa individualmente de una parte del

(130) *Ibíd.*, p. 506.

libro. La titulada *Itinerarios poéticos*, correspondiente a Selena Millares, es la que va a incluir a Alfonsina Storni, bajo el epígrafe "El crepúsculo modernista". En este epígrafe no se establece la habitual catalogación de "Poesía femenina", sino que las principales poetas de esta etapa -Delmira, Gabriela, Juana y Alfonsina- son estudiadas junto a autores como López Velarde o José Juan Tablada. La valoración de Millares, sin ser demasiado extensa ni exhaustiva es, sin embargo, una de las que podrían considerarse más acertadas acerca de la obra de la Storni, después de Onís y Ferro, en cuanto a la visión global sobre la misma. Así, en relación a nuestro objeto de estudio, Millares apunta:

«El intimismo rige también la producción de Alfonsina Storni, donde un feminismo combativo será la línea más característica; poemas como 'Tú me quieres blanca' están motivados por las relaciones problemáticas con el hombre, decisivas en su vida. Sus poemarios -*La inquietud del rosa* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925)- se desplazan desde un sentimentalismo convencional a cierto gongorismo o vanguardismo en distintos momentos, mientras la defensa de

la propia libertad, del cuerpo y del pensamiento, se opone a los "rubores falsos" de las convenciones»⁽¹³¹⁾.

Observamos así como Millares es capaz de percibir y destacar el feminismo de la Storni como centro de su poesía, aunque no puede evitar que éste quede algo amortiguado con la tópica referencia a la vida de la poeta⁽¹³²⁾. En esta misma línea, de análisis biográfico, Millares añadirá:

«Sus últimos poemas, "Voy a dormir" y "Partida", son documento trágico del fin de su vida, cuando enferma de cáncer se adentra en el mar al encuentro de la muerte para ingresar en la leyenda»⁽¹³³⁾.

⁽¹³¹⁾ Selena Millares, "Itinerarios poéticos", en T. Fernández, S. Millares y E. Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Universitas, Madrid, 1995, p. 183.

⁽¹³²⁾ Otro de los autores de este libro, concretamente Teodosio Fernández, había manifestado una opinión algo diferente al decir: "Un erotismo torturado domina también en la obra de Alfonsina Storni" aunque añade: "Los problemas de su condición femenina y de sus difíciles relaciones con el varón son el tema fundamental de esa poesía, en la que alternan los aciertos y los descuidos". (Cfr. T., Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, *Op. cit.*, p. 21.)

⁽¹³³⁾ S. Millares, "Itinerarios poéticos", *Historia...*, *Op. cit.*, p. 183.

Con este último comentario, Millares, independientemente del hecho de adscribirse a ciertos análisis de tipo biográfico que podría ser objetable, pone de relieve un aspecto que señalé al inicio de este capítulo: la fuerza que ha adquirido lo legendario en Alfonsina Storni. Cómo su último acto, el de arrojarse al mar, la arrojó también, junto a su obra poética, a la leyenda, más para perjuicio -y el añadido es obvio- que para beneficio de su poesía⁽¹³⁴⁾.

(134) Alguna otra referencia a la Storni podemos encontrar en fechas aún más recientes. Por ejemplo, en la *Literatura Hispanoamericana* de Ángel Esteban, publicada en Granada en 1997, hallamos un capítulo titulado "Gabriela Mistral (y la poesía femenina)". Dentro de este capítulo, aparece un breve comentario sobre Alfonsina Storni, donde, entre otras cosas, el autor escribe:

«[Alfonsina Storni] plasmó todos sus problemas personales, atormentada por varias frustraciones amorosas, en obras poéticas donde rebosa la amargura.» (Cfr. Ángel Esteban, "Gabriela Mistral (y la poesía femenina)", *Literatura Hispanoamericana*, Comares, Granada, 1997, p. 320.

Capítulo 2. Alfonsina Storni y la Literatura Argentina

Vamos a ver ahora, a través de una breve panorámica, la situación de Alfonsina Storni dentro de la literatura argentina.

2.1. Los años 20. *Jorge Luis Borges. Julio Noé.*

La primera referencia a Alfonsina Storni, dentro de la literatura argentina, a la que haré mención rompe, de manera excepcional en esta investigación, con el criterio que he seguido en esta primera parte, o sea, el criterio de analizar y comentar las valoraciones sobre la Storni que encontramos en las Historias y Antologías, pues en este caso, no se trata de un libro, sino de un artículo, aparecido en una revista. He considerado, sin embargo, que era de gran interés incluirlo, aunque violara la regla que yo misma me había impuesto, no solo por la importancia de su autor -Jorge Luis Borges- sino también porque, de

cierta manera y como se irá viendo, esta investigación rastrea los escasos -pero contundentes- comentarios que Borges dedicó a Alfonsina Storni, sobre todo en los años veinte. Una vez hecha esta necesaria aclaración, paso a comentar dicho artículo.

Se trata de "La lírica argentina contemporánea", una muestra, como indica su título, de la poesía argentina de esos años, aparecida en la revista *Cosmópolis*, en 1921. Son ocho los poetas seleccionados por Borges para representar la poesía argentina de esta etapa. Junto a Macedonio Fernández, Marcelo del Mazo, Enrique Banchs, Rafael Alberto Arrieta, Álvaro Melián Lafinur, Baldomero Fernández Moreno y Héctor Pedro Blomberg, encontramos también a Alfonsina Storni, como única mujer entre los poetas elegidos. El poema que Borges selecciona de ella es "Bárbara". Junto a cada uno de los poemas -o de los autores- aparece un comentario escrito por Borges. Voy a reproducir íntegramente la nota que acompaña al poema de la Storni, porque no tiene desperdicio y además porque inicia el ciclo de descalificaciones que Borges hizo a la Storni, fundamentalmente y como ya dije

antes, durante la década del veinte. La nota es la siguiente:

«La señorita de Storni -que según atestigua el último verso del poema anterior es muy partidaria del susto en literatura- se lamenta de que motejen de eróticas sus composiciones. Yo las encuentro cursilatas más bien. Son una cosa pueril, desdibujada, amarilleja, conseguida mediante el fácil barajeo de palabras baratadamente románticas -flor, ninfa, amor, luna, pasión-, y cuyo accidental erotismo se acendra vergonzante en símbolos espirituales o se diluye en aguachirle retórica.

Muy habitual en sus poemas es la repetición de cualquier frase pedestre con la finalidad de enaltecerla. Una de sus más celebradas composiciones termina así: "Y me doblo, me doblo bajo el peso -de un beso enorme, de un enorme beso". ¡Cómo si bastara reiterar una adjetivación para que ésta asuma un carácter absoluto y definitivo!»⁽¹⁾.

Si no conociéramos a Alfonsina Storni -quiero decir, si no conociéramos su poesía- tal vez una de las primeras preguntas que nos haríamos al leer este comentario sería: ¿Por qué Borges incluye en su selección a un poeta del que piensa semejantes cosas?

(1) Jorge Luis Borges, "La lírica argentina contemporánea", *Cosmópolis*, Núm. 36, diciembre de 1921, p. 646.

Y es que la "relación" de Borges con Alfonsina es muy particular. Él no aprecia en nada su poesía, sin embargo, no puede, no consigue ignorarla, y no sólo por la importancia, por el peso que tiene la Storni en las letras argentinas, ya en esta época⁽²⁾, sino porque es evidente que algo en Borges *saltaba* al leer la poesía de la Storni⁽³⁾. Cuando dice que Alfonsina

(2) Hay que tener en cuenta que en 1921 Alfonsina ha publicado ya sus cuatro primeros libros, o sea, *La inquietud del rosal*, *El dulce daño*, *Irremediablemente* y *Languidez*, el último de los cuales, editado en 1920, obtiene el Primer Premio Municipal y el Segundo Premio Nacional de Literatura.

(3) Resulta curioso que, en dos ocasiones, tanto en el *Índice de la nueva poesía americana* como en "Reseña de telarañas", ambos de 1926, Borges se refiera a la Storni sin que parezca venir al caso. Y digo sin que parezca venir al caso porque la "Reseña..." está dedicada a un libro de otra poeta argentina, Nidya Lamarque y en el *Índice* no está incluida la Storni entre los poetas seleccionados. Más adelante, en la segunda parte de este trabajo, dedicada al *feminismo social* de Alfonsina, ahondaremos en la cuestión relacionada con el artículo referido, "Reseña de telarañas", pero veamos ahora, sin embargo, el primer libro, o sea, el *Índice de la nueva poesía americana*. Es esta una antología de la poesía de Hispanoamérica, realizada por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. Dicho *Índice*, como ya dije, no recoge ningún poema de Alfonsina Storni. Sin embargo, en el tercer prólogo del libro, correspondiente a Borges -el libro tiene tres prólogos, cada uno de ellos realizado por Hidalgo, Huidobro y Borges, respectivamente- podemos leer lo siguiente:

«De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudad (sic) de calles derechas, sólo diré que el aburrimiento es quizá la única emoción impoética (irreparablemente impoética, pese al gran Pío Baroja) y que es también, la que con preferencia ensalzan sus plumas. Son rubenistas vergonzantes, miedosos» (Cfr. (continúa...))

es "muy partidaria del susto en literatura", tal vez Borges está diciendo, inconscientemente, que es él quien se *asusta* cuando lee su poesía⁽⁴⁾. De cualquier modo, la valoración de Borges sobre la Storni en esta nota es terrible, aplastante: "composiciones cursilistas", que son "una cosa pueril, desdibujada, amarilleja", "vergonzantes", "diluidas en aguachirle retórica". Llama la atención asimismo el retintín con que Borges comienza su comentario, ese "la señorita de Storni"⁽⁵⁾. El de Borges es pues el más negativo -¡que

(3)(...continuación)

Jorge Luis Borges, prólogo III, a *Índice de la nueva poesía americana*, Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926, p. 15.)

(4) Llama la atención en este sentido, que, en apenas cuatro años y las tres veces en que se refirió a Alfonsina, Borges *utilice* tres argumentos totalmente diferentes para descalificar rotundamente la poesía de la Storni: "la cursilería amarilleja" en 1921, la "aburrida metrificacón del tedio de vivir" en el *Índice de la nueva poesía americana* de 1926 (ver nota anterior) y, en este mismo año, "el chillido de comadrita", en la "Reseña de telarañas" ya mencionada, y que, como dijimos, analizaremos más adelante.

(5) Aunque este trato puede responder al protocolo de la época no lo hemos visto, en relación a Alfonsina, empleado por ninguno de los autores y críticos de esos años referidos en esta investigación. No hay que olvidar, además, que Alfonsina, aunque es soltera, tiene ya un hijo en esta época, por lo que podemos preguntarnos, ¿es esta una ironía, una -otra- burla de Borges?

Por otra parte, esta frase, "la señorita de Storni", entraría perfectamente en el "alfabeto del oprobio" que el propio Jorge Luis Borges propuso o recopiló en su "Arte de injuriar". Así, en uno de los párrafos de este ensayo, Borges escribe:

(continúa...)

palabra tan suave para describirlo!- de los comentarios sobre Alfonsina que encontramos en este rastreo por la historia literaria. Comparado con Borges, Anderson Imbert se convierte en el mayor admirador de la Storni. Borges no dedica pues ni un solo elogio a la poesía de Alfonsina y, de manera intencional, sin dudas, elige un soneto de ella ciertamente flojo⁽⁶⁾ y que ninguno de los demás

(5)(...continuación)

«Un alfabeto convencional del oprobio define también a los polemistas. El título *señor*, de omisión imprudente o irregular en el comercio oral de los hombres, es denigrativo cuando lo estampan.» (Jorge Luis Borges, "Arte de injuriar, en "Historia de la eternidad", *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1997, T. I, p. 419).

Otra de las fórmulas del insulto propuestas por Borges es utilizada también por él en sus palabras contra Alfonsina Storni. Me refiero a "el cambio brusco", en el que se hace un "contrabando pertinaz de argumentos necesariamente confusos". No otra cosa creo que constituye su lista de insultos a la Storni, o sea, "cosa pueril, desdibujada, amarilleja, conseguida mediante el fácil barajeo de palabras baratadamente románticas -flor, ninfa, amor, luna, pasión-, y cuyo accidental erotismo se acendra vergonzante en símbolos espirituales o se diluye en aguachirle retórica". Como se ve, Jorge Luis Borges tiene razón al decir en este "Arte de injuriar" que "el agresor (...) sabe que (...) cualquier palabra que pronuncie podrá ser invocada en su contra". (Ibíd. p. 418).

⁽⁶⁾ Sin pretender justificar la escasa calidad de este poema, hay que decir en favor de Alfonsina que parece existir una *tradicción* -poco feliz, por supuesto- de desigualdad en la calidad estética entre los poetas argentinos. Así lo señala, al menos, Juan Carlos Ghiano en *Poesía argentina del siglo XX* -libro que analizaremos con posterioridad-. Dicha desigualdad, que conforma lo que llama Ghiano "el desconcierto de la poesía contemporánea",
(continúa...)

antólogos de la Storni incluidos en esta muestra sobre el "estado de la cuestión alfonsiniana" ha seleccionado⁽⁷⁾. Lógicamente, Borges quiere que sus

(6) (...continuación)

es vista por este crítico incluso en la obra de dos grandes poetas de la Argentina como Leopoldo Lugones y Enrique Banchs. De este último, por ejemplo, dice Ghiano lo siguiente:

«En los libros de Enrique Banchs (...) algunos de los más lúcidos sonetos de la poesía contemporánea en lengua española alternan con fatigosas construcciones arcaizantes y quejumbres sentimentales de fácil anecdotismo.» (Cfr. Juan Carlos Ghiano, Advertencia, en *Poesía argentina del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1957, pp. 9-10.)

(7) El poema en cuestión pertenece al segundo libro de Alfonsina, *El dulce daño*, de 1918. ¿Qué criterio siguió Borges para seleccionarlo? En mi opinión, el de rebuscar en los libros publicados de la Storni, para hallar uno que se aviniera con sus comentarios. Ni siquiera podemos decir que lo tomara de alguna revista de la época, en las que Alfonsina publicó numerosas colaboraciones poéticas pues, según Marta Baralis, "Bárbara" no fue publicado en ninguna revista de estos años. Sólo apareció, como ya dije, dentro del segundo libro de la Storni. (Cfr. Marta Baralis, *Contribución a la bibliografía de Alfonsina Storni*, Compilaciones especiales de la Biblioteca argentina de artes y letras, Buenos Aires, 1964.)

En 1938, en la *Antología poética* que hizo la Storni de su propia poesía no fue incluido este poema. Lo reproduzco, sin embargo, a continuación:

Bárbara

Tomemos un pájaro con alas rosadas
y pico de oro. Salvemos la mar.
Salvemos la tierra hasta el cabalístico
valle de las piedras, forma triangular.

Los dioses se nutren de humanos. Pues oye,
al pie de la esfinge me poseerás.

(continúa...)

argumentos tengan fuerza, que parezcan justos. Pero, ¿realmente lo son? Hay numerosos poemas de la Storni, ya en esta época, que desmienten los argumentos de Borges. Ya están publicados, por solo poner algunos ejemplos, de este mismo libro, *El dulce daño*, "Tú me quieres blanca", "Sábado" o "Cuadrados y ángulos"; de *Irremediablemente*, "Moderna", "Hombre pequeño", "Veinte siglos", "Frente al mar", "Pudiera ser" y el libro *Languidez*, de 1920, que ha obtenido el Segundo Premio Nacional de Literatura y al que pertenecen poemas de gran belleza como "Mi hermana", "La caricia perdida", "Un cementerio que mira al mar" y otros de gran valor, como "Van pasando mujeres", "La que comprende", "La armadura". Borges está pues, aunque su

(7) (...continuación)

¡Horror de los cielos! ¡Huída de estrellas!...
La esfinge alarmada se despertará.

Después, sacrificio terrible cumplido,
con juncos de Arabia me degollarás.
Ponme el cuello blando, allí, so la Esfinge.

Sangre brotará.

¡Oh, el encantamiento que mi sangre quiebra!
Muérete de espanto: la Esfinge hablará. (En *Poesías Completas*, de la Editora Latinoamericana, el verso oncenno dice: ... allí, sobre la Esfinge. Borges ha suprimido también las mayúsculas que inician todos los versos. (Cfr. Alfonsina Storni, "Bárbara", *Poesías Completas, Op. cit.*, p. 111.)

artículo se edite en 1921, en la misma situación respecto a la Storni que Parra del Riego en su antología de 1923⁽⁸⁾. Sin embargo, ¡cuánta diferencia entre ambos comentarios! Con los mismos libros delante, Parra del Riego había dicho de Alfonsina que ella era, en la Argentina "uno de los valores de cultura más altos" y que su nombre "ya se había impuesto en América"⁽⁹⁾. Borges, por su parte, la descalifica de esta manera rotunda. Pero más adelante continuaremos con Borges.

Vamos a referirnos ahora a la *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, realizada por Julio Noé y publicada en 1926. Ocurre con esta selección, algo parecido a lo que sucedía con la

(8) Ver acápite 1.1 La década del veinte. Antologías de *poetisas*.

(9) También cuando la Storni ha publicado estos mismos libros, en el mismo año en que Parra del Riego escribe su antología (1923), el escritor español Enrique Díez-Canedo dirá que Alfonsina Storni es «uno de los más altos valores de la lírica femenina de hoy -de la lírica de hoy, mejor dicho». (Cfr. Enrique Díez-Canedo, "Letras de América. Más poetisas", *España*, Año IX, vol. 385, Madrid, 31 de agosto de 1923, p. 9.). En la segunda parte de esta investigación, y como antes dijimos, retomaremos la valoración de Díez-Canedo.

Antología de Federico de Onís, o sea, que al editarse ésta, Alfonsina ha publicado solamente sus cinco primeros poemarios -o sea, los cuatro anteriormente mencionados y *Ocre-* por lo que tampoco hay referencias en la antología de Noé a los dos últimos libros de la Storni -*Mundo de siete pozos* (de 1934) y *Mascarilla y trébol* (de 1938)-. La extensa obra de Noé se divide en cuatro partes. La primera se dedica exclusivamente a Leopoldo Lugones, al decir del antólogo, «la personalidad más fuerte entre los jóvenes poetas de los comienzos de esta centuria, y que al fenecer el período abarcado por esta antología, sigue siendo, como en sus años mozos, duramente discutido, después de haber influenciado a muchos de los autores aquí representados»⁽¹⁰⁾. La segunda parte incluye a los poetas que comienzan su obra a fines del siglo XIX o principios del XX, la tercera a los que se inician después de 1907, «año de la aparición de Enrique

(10) Noé, Julio, "Advertencia preliminar", *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, Nosotros, Buenos Aires, 1926, p. 6 (Existe una segunda edición de esta antología, publicada en 1931. Esta segunda edición, según Mario Hernández, constituye un precedente para la antología de 1932 de Gerardo Diego (cit. por Andrés Soria (Edit.), "Introducción" a *Antología de Gerardo Diego, Op. cit.*, p. 36.)

Banchs y de la revista *Nosotros*, denunciantes de un estado nuevo de la cultura argentina»⁽¹¹⁾, y en la última «figuran los poetas más jóvenes y los que expresan una novísima orientación del gusto y de las normas poéticas»⁽¹²⁾. Es en la tercera parte de esta antología donde podemos encontrar a Alfonsina Storni. Como en el caso de los demás poetas recogidos por Noé no aparecen valoraciones. Sólo una breve *noticia* en la que se mencionan los libros publicados y también algunas críticas sobre su obra. Los poemas antologados son "Parásitos" (de *El dulce daño*), "La inútil primavera" (no incluido en libro), "Moderna" y "Peso ancestral" (de *Irremediablemente*), "El ruego" y "Carta lírica a otra mujer" (de *Languidez*), "Soy", "Tú que nunca serás...", "Los coros", "Epitafio para mi tumba" y "Dolor" (de *Ocre*).

Un año después del libro de Noé, en 1927, se publicará el *Nuevo Parnaso Argentino*, antología de Valentín de Pedro, editada en Barcelona. Por el año de

(11) *Ibíd.*, pp. 6-7.

(12) *Ibíd.*, p. 7.

edición, tampoco puede el de De Pedro referirse a los dos últimos libros de la Storni⁽¹³⁾. En ésta antología sí hallamos, sin embargo, algunas valoraciones sobre la obra de Alfonsina. La pequeña nota sobre Alfonsina Storni comienza, no obstante, con un error: «Sabemos que nació el 29 de mayo de 1892, pero no sabemos en qué lugar de la Argentina»⁽¹⁴⁾. Resulta obvio que De Pedro no pudiera conocer en qué lugar de la Argentina había nacido Alfonsina Storni, pues, como hemos indicado, ella no nació en el país andino sino en Suiza. Por lo demás, De Pedro resalta en su nota el valor de la poesía de la Storni dentro de "la poesía femenina en la lengua española", vinculándolo a la de las otras *poetisas* de esta época:

«El nombre de Alfonsina Storni figura entre las mejores poetisas del habla castellana. Nuestra América ha aportado a la poesía española un nuevo tesoro lírico: el de esas

(13) La antología de Valentín de Pedro es una de las que Federico de Onís cita como fuente bibliográfica en la suya. (Cfr F. de Onís, *Antología de la poesía española...*, *Op. cit.*, p. XXVI).

(14) V. de Pedro, *Nuevo Parnaso Argentino*, Maucchi, Barcelona, 1927, p. 11.

mujeres, que se llaman Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y la argentina Storni»⁽¹⁵⁾.

Los poemas que elige el crítico son "Dolor" (de *Ocre*); "Bien pudiera ser" (de *Irremediablemente*); "El ruego" (de *Languidez*); "Peso ancestral" (de *Irremediablemente*); "La inútil primavera" (poema no incluido en libro); "Vieja luna" (de *Irremediablemente*); "Camino a los paredones" (de *Ocre*) y "Mi hermana" (de *Languidez*).

2.2 La década del treinta. Aita.

Del año 1931 es el libro *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*, de Antonio Aita. Como explicita su título, este libro traza un recorrido por la literatura argentina de esos años. Entre los poetas, más específicamente entre las *poetisas*, encontramos a Alfonsina Storni, encabezando los

(15) *Ibíd.*

nombres de mujeres citados por Aita. Aita coloca un comentario previo a la poesía de las mujeres argentinas, en el que nos dice lo siguiente:

«Una reciente Antología de la poesía femenina nos ha puesto frente a un hallazgo sorprendente. Este profuso libro nos presenta una selección poética de más de cien autoras. Síntoma alarmante en verdad. Nadie sospechaba que nuestro país fuera tan propicio al desarrollo de la imaginación lírica en la mujer. Lo cierto es que pocos países en el mundo, y esto debemos decirlo con todo orgullo, pueden ofrecer un cuadro como el que nos presenta esta obra. ¿Cuántas poetisas puede hacernos conocer Francia, Italia, Alemania, Inglaterra? Dejo la respuesta a aquellos críticos capaces de cometer la falta de galantería de contradecir a los generosos colectores de esta antología»⁽¹⁶⁾.

Con esta nota introductoria Aita pone en evidencia un prejuicio sexista, cuando dice "dejar la respuesta" al hecho de si son demasiadas las poetisas recogidas en la antología a la que se refiere, a los críticos "capaces de cometer la falta de galantería" de contradecir a los antólogos. O sea, que por una

(16) Antonio Aita, *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*, Talleres Gráficos Argentinos, Buenos Aires, 1931, pp. 85-86.

"cuestión de galantería", este crítico no se atreve a opinar en relación a la calidad de la poesía de las mujeres. No obstante, Aita señala a continuación que sólo va a referirse a unas pocas, con lo cual, implícitamente, está dando su opinión.

La primera de las mujeres poetas a las que se refiere Aita es precisamente Alfonsina Storni y de ella nos dirá:

«Alfonsina Storni, temperamento varonil, que con exaltados sentimientos canta a todas las formas y aspectos que le ofrece la vida. Su verso bien arquitecturado (sic) revela una fantasía artística de muy poca selección. Le falta tal vez un poco de sutileza para dar expresión artística a las ideas que exaltan su imaginación»⁽¹⁷⁾.

Nuevamente encontramos entre la crítica un comentario relativo a la supuesta identificación de la poesía de la Storni con lo masculino. Recordemos el "dolor de hombres, más que de mujeres" al que hacía referencia Parra del Riego⁽¹⁸⁾, al que se suma ahora

⁽¹⁷⁾ Ibíd., p. 86.

⁽¹⁸⁾ Cfr. Acápite 1.2. La década del 20. Antologías de poetisas. Parra del Riego .

el "temperamento varonil" de Aita. Sobre este aspecto ahondaremos en la segunda parte de esta investigación.

Habría que decir además que, aunque escrita en 1931, la valoración de Aita se basa en los mismos libros de la Storni que toma en cuenta el anterior antólogo mencionado, Valentín de Pedro, en 1927, ya que, como se ha venido diciendo, el siguiente poemario de Alfonsina, *Mundo de siete pozos*, no se editará hasta 1934. Como podemos leer asimismo en esta nota, el crítico resalta la diversidad de la poesía storniana, al decir que "canta a todas las formas y aspectos que le ofrece la vida", la "arquitectura de su verso" y su fantasía. Le reprocha, no obstante, su poca selectividad y sutileza⁽¹⁹⁾.

(19) Pocos años después del libro de Aita, en 1936, se publica en Buenos Aires una -otra- antología de *poetisas argentinas*. Se trata del *Parnaso femenino. Breve florilegio de poetisas argentinas contemporáneas*, con ordenación y notas de Eloísa Esquiú Barroetaveña. Como su propio título indica, no hay aquí tantas *poetisas* como en la antología femenina a la que se refería Aita; sin embargo, tal vez sean todavía demasiadas. Son pues veintidós las poetisas argentinas ahora seleccionadas. Aparte del de Alfonsina Storni, pocos nombres de los que en este libro aparecen nos resultan hoy conocidos, si acaso los de Nora Lange, Nydia Lamarque y alguna otra. Como en la antología de María Monvel, no encontramos en ésta comentarios sobre las poetisas, sino solamente una brevísima nota biobibliográfica que acompaña los poemas seleccionados. Llama la atención, sin embargo, que dicha nota solo refleje los cinco primeros libros de la Storni, y no se
(continúa...)

2.3 Los cuarenta. ¿Un nuevo *Borges*?. Juan Pinto

En el año 1941, se publica la *Antología poética argentina*, realizada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares⁽²⁰⁾.

Nos reencontramos pues con Borges en esta *Antología*, esta vez acompañado de su inseparable Bioy Casares y de Silvina Ocampo.

Ahora es un libro, una selección mucho más amplia que la publicada en 1921, en *Cosmópolis*. Entre los poetas antologados vuelve a estar Alfonsina Storni,

(19) (...continuación)

haga mención de *Mundo de siete pozos*, cuya fecha de edición, como sabemos, es 1934. La nota de Alfonsina termina diciendo: «Se la considera, por la generalidad, nuestra poetisa más ilustre». Los poemas de la Storni escogidos por Esquiú son: "Parásitos" (de *El dulce daño*), "Peso ancestral" (de *Irremediablemente*), "Tú que nunca serás", "Dolor" y "Palabras a mi madre" (de *Ocre*) y "El león" (de *Languidez*). (Cfr. Eloísa Esquiú Barroetaveña, *Parnaso femenino. Breve florilegio de poetisas argentinas contemporáneas*, Argentinidad, Buenos Aires, 1936, p. 56.)

(20) En el caso de Borges no me ha parecido pertinente mantener el criterio aplicado a Anderson Imbert, o sea, incluir juntos sus dos libros -o artículo y libro, en el caso de Borges-, aunque fueran de épocas diferentes, ya que este criterio se justificaba fundamentalmente en el hecho de que la valoración sobre la Storni no sufría variaciones, a pesar del tiempo transcurrido, mientras que aquí, como veremos, no sucede lo mismo.

junto a Almafuerite, Lugones, Banchs, Carriego, Fernández Moreno, Ezequiel Martínez Estrada, Gironde, Bernárdez, Olivari, Norah Lange, Marechal, Molinari, César Fernández Moreno y la propia Silvina Ocampo, entre otros.

Aunque la *Antología* está firmada a tres manos, Borges tiene sin duda un protagonismo en ella: es su nombre el que aparece como único autor del prólogo y su ausencia entre los poetas no puede deberse más que a la modestia y humildad del autor, del *verdadero* autor, pues otra de las supuestas autoras, Silvina Ocampo, sí aparece entre los poetas seleccionados⁽²¹⁾.

El concepto de esta *Antología* no da a Borges oportunidad para desdecirse de sus opiniones sobre la Storni formuladas en la década del veinte, porque no hay en este libro de 1941 más comentarios sobre los poetas incluidos que una noticia biobibliográfica. No sabemos pues, con certeza, si Borges ha cambiado su opinión sobre la Storni en esta época o si, como dice

(21) Obviamente, Bioy Casares no podía aparecer entre los poetas ya que, como sabemos, no fue este su campo.

Gabriela Mizraje, simplemente, "acaba por incluirla"⁽²²⁾, sin que esto signifique que su opinión respecto a su poesía haya sufrido grandes variaciones. Yo me inclino, sin embargo, hacia esta segunda posibilidad. Y tengo mis razones. En primer lugar, aunque en la antología no hay valoraciones sobre los poetas, de manera particular, estos -al menos algunos- sí son valorados por Borges en el prólogo que, como ya dije, firma en solitario. A Alfonsina, sin embargo, Borges no le dedica en su prólogo ni una sola línea, ni buena ni mala⁽²³⁾. Este primer argumento se complementa, en mi opinión, con otro que da Borges en el prólogo mencionado. Al explicar el criterio seguido por los antólogos de este libro, escribe lo siguiente:

⁽²²⁾ Cfr. María Gabriela Mizraje, "Alfonsina Storni. Escándalos y soledades", *Argentinas. De Rosas a Perón*, Biblos, Buenos Aires, 1999, p. 172.

⁽²³⁾ Borges, en el prólogo de esta *Antología*, hace comentarios -siempre positivos- no sólo de los poetas a los que llama *mayores* como Lugones, Almafuerite, Banchs, Baldomero Fernández Moreno o Ezequiel Martínez Estrada (incluye también entre estos *poetas mayores* a Arturo Capdevila, inclusión que me parece discutible), sino que también elogia a otros aquí antologados, como Grumberg, González Lanuza, Mastronardi, Gloria Alcorta, Petit de Murat o la propia Silvina Ocampo.

«En lo que se refiere a los poetas representados, hemos querido prescindir de nuestras preferencias: el índice registra todos los nombres que una curiosidad razonable puede buscar»⁽²⁴⁾.

Así, si a la historia de descalificaciones borgianas sobre la Storni en los años veinte, sumamos el hecho de que, en este prólogo de 1941, Borges no se desdice de ninguno de sus antiguos comentarios sobre ella⁽²⁵⁾, no creo pecar de malintencionada al afirmar que la Storni está en esta antología exclusivamente

(24) Jorge Luis Borges, prólogo a J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares, *Antología poética argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 1941, p. 7.

(25) Como se sabe, Borges cambió radicalmente su opinión, desde su primera época vanguardista y ultraísta, hasta su madurez, tanto respecto a la poesía en general, como en relación a determinados poetas. Dos casos que ejemplifican estos drásticos cambios borgianos son el de Lugones y el de Baldomero Fernández Moreno. Del primero había dicho en 1926, en el *Índice de la poesía americana*: «Lugones es otro forastero grecizante, versecador de largos pasajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al subsiguiente le salga un abedul en la punta». En 1941, sin embargo, lo reconoce como uno -el- poeta mayor argentino, llegando a proponer la idea de que «todos los poetas actuales son facetas o hipóstasis de Lugones». Por otra parte, sobre Baldomero Fernández Moreno, había escrito Borges en *Cosmópolis*, en el mismo artículo que comentamos anteriormente, de 1921, que «en sus poesías suelen faltar verdaderas intuiciones», mientras que en 1941 lo sitúa entre los poetas mayores y lo considera -exageradamente, a mi juicio- «más intenso, más rico» que los Machado.

porque pertenece al "índice de nombres que una curiosidad razonable puede buscar"⁽²⁶⁾.

Los poemas seleccionados de Alfonsina en esta *Antología* son tres: "¿Y tú?" (de *Irremediablemente*), "Epitafio para mi tumba" (de *Ocre*) y "A Horacio Quiroga" (Poema no incluido en libro). Los poemas escogidos son de calidad indudablemente superior a "Bárbara" -como recordaremos, el poema elegido por

(26) Otro argumento para pensar así es el artículo que González Lanuza había publicado en *Sur* en 1938, apenas tres años antes de que se publicara esta antología de 1941, "Ubicación de Alfonsina Storni" -que ya comentamos anteriormente y que volveremos a retomar en la segunda parte de esta investigación- en el que el poeta concede muy poco a la Storni y desdeña su poesía por su "impureza estética". Como se sabe Borges y González Lanuza fueron ambos martinfierristas y el segundo completó los principios de este movimiento, adelantados por Borges. (Cfr. Juan Carlos Ghiano, "Imaginismo y formas de contención (1925-1940)", *Poesía argentina del siglo XX, Op. cit.*, pp. 103-112). Por otra parte, más de cuarenta años después de realizada esta antología, en el año 1985, Borges prologa la selección de la poesía de Emily Dickinson realizada y traducida por Silvina Ocampo para Tusquets. En dicho prólogo, puede leerse esta muy discutible, por no decir arbitraria, afirmación de Borges: «Silvina Ocampo es, fuera de duda, la máxima poeta argentina». "Fuera de duda" no es Silvina Ocampo quien merece este lugar. Podrían ocuparlo Alejandra Pizarnik, Olga Orozco o, por supuesto, Alfonsina Storni. De las tres, es Alfonsina Storni la que presumiblemente podría esperarse que Borges designara como "la máxima poeta argentina", pues es la única que fue verdaderamente su contemporánea. Sin embargo no sucede así. Creo pues que la animadversión de Borges hacia la Storni y su poesía no desapareció nunca. Esta opinión de 1985 puede agregarse, pienso, al "arte de injuriar" que Borges desplegó contra Alfonsina Storni. (Cfr. prólogo de Jorge Luis Borges a Emily Dickinson, *Poemas. Selección y traducción de Silvina Ocampo, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 12.*)

Borges en 1921-; asimismo, proporcionan una muestra de los distintos momentos poéticos de la Storni. Ninguno de ellos, sin embargo, es representativo del *feminismo social* que estamos considerando -con Onís-, como uno de los núcleos de la poesía de la Storni. Este último es para mí otro argumento a favor de la tesis de que Borges había variado realmente poco su opinión sobre la Storni⁽²⁷⁾.

La *Literatura argentina del siglo XX* de Juan Pinto se publicará en Buenos Aires también en 1941. Hay en este libro una especie de "pase de lista" sobre los poetas de actualidad. A estos se les dedica una breve nota. Entre ellos se encuentra Alfonsina Storni. Hay que tener en cuenta que al publicarse esta antología, al igual que la de Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares, Alfonsina ha escrito ya toda su obra

(27) Como ya dijimos, en la segunda parte de esta investigación se analizará otro de los descalificativos de Borges respecto a la producción poética de Alfonsina, formulado también en los años veinte y relacionado precisamente con el *feminismo social*.

y han transcurrido tres años desde su muerte. La breve nota de Pinto sobre la Storni está llena de elogios hacia la poeta, muy justos a mi modo de ver y, en algún otro momento de esta investigación, volveré a retomar algunas de sus palabras. Veámosla ahora en su totalidad:

«Cuando alguien intente el perfil de la mujer argentina de esta primera mitad del siglo, se encontrará con esta ingente criatura, dolorosamente humana y maravillosamente dotada de sensibilidad. En la raíz de su obra se encuentran muchas de las angustias que sus contemporáneas sentían y no podían expresar. Ella, vestida el alma de suficiente carne, lo dijo todo -por todas- en el rito más antiguo que conoce la humanidad, para expresar su íntimo sentir: el canto. Un canto romántico al principio, luego más denso, de complejidades espirituales y estéticas. Pero siempre ella: Alfonsina Storni.

Fue una mujer que quemó su espíritu. Según su bello decir, dio salida, en sus versos, a todo aquello que la sociedad comprimó en sus antepasados. Se dio en sus versos con la desnudez del agua en el alba. Toda la mujer -inquietud y ensueño; deseo y nostalgia- está en sus líricas. A veces su canto está cruzado de un frío intelectualismo, otras, un ramalazo de la carne lo sacude con violenta pasión. Es nuestra poetisa máxima. Su personalidad es recia y amplia. Su obra tiene la fecundidad de un surco, sobre el que hubiera posado el vuelo una paloma enamorada de la tierra

y del cielo. Y lo maravilloso es que a pesar de su genio, la feminidad no se pierde, no se resiente en ella»⁽²⁸⁾.

Comparto las ideas de Pinto prácticamente en su totalidad. Sólo me gustaría añadir que, en mi opinión, no es sólo la mujer argentina la contemporánea de la Storni. Las mujeres, en un sentido universal, están en sus poemas. Pero de esto hablaremos más adelante.

2.4. Los años cincuenta. Un valioso estudio: *Juan Carlos Ghiano. Julio Noé*

En 1957 se edita un amplio y valioso ensayo sobre la poesía argentina del siglo XX. Me refiero al libro de Juan Carlos Ghiano, titulado precisamente *Poesía argentina del siglo XX*.

Se trata de un estudio en el que se examina la obra de gran parte de los poetas argentinos de este

(28) Juan Pinto, *Literatura argentina del siglo XX*, Ediciones Argentinas, Buenos Aires, 1941, p. 177-178.

siglo, agrupados en tres tendencias o corrientes: "Modernismo y postmodernismo (1896-1925)", "Imaginismo y formas de contención (1925-1940)" y "Neorromanticismo, renovaciones superrealistas y otras modalidades (1940-1950)". Dentro de la primera de estas tendencias, podemos encontrar a Alfonsina Storni, junto a Lugones, Banchs, Capdevila, Fernández Moreno, Ezequiel Martínez Estrada, Macedonio Fernández, entre otros⁽²⁹⁾. Ya desde el prólogo -o *Advertencia*, como lo llama Ghiano-, sin embargo, es mencionada la Storni, de cuya poesía el crítico destaca «su entañamiento en lo personalmente sentimental, sin el recato dominante en nuestros poetas»⁽³⁰⁾. Aunque el breve comentario de Ghiano parece proponer como virtud esta característica de la poesía de la Storni, podemos objetarle al crítico que señale como peculiaridad de la obra de la poeta "su entañamiento en lo personalmente sentimental", insistiendo así, aunque indirectamente, en el aspecto

(29) Una de las limitaciones que, a mi juicio, tiene este estudio de Ghiano es su poca exhaustividad en el análisis concreto de la obra de los poetas, limitación dada sin duda por la gran cantidad -noventaicuatro- de autores examinados.

(30) Juan Carlos Ghiano, *Advertencia*, en *Poesía argentina del siglo XX*, *Op. cit.*, p. 18.

romántico de la poesía de Alfonsina y no en su *feminismo social*. Como vemos, no se separa en esto el estudioso argentino de la posición de cierta parte de la crítica que venimos cuestionando en esta primera parte. Llama la atención, asimismo, que Ghiano diga que "es preciso llegar a los últimos poemas" de Alfonsina para encontrar esta cualidad que él alaba, cuando es justamente en su primera etapa poética, en todo caso, en la que hallamos este "entrañamiento personalmente sentimental", y no en la última, durante la cual, como se ha venido diciendo, Alfonsina se acerca mucho más a una estética vanguardista, que incorpora presupuestos más abstractos y alejados de lo *supuestamente* individual⁽³¹⁾.

En el artículo que Ghiano dedica a la Storni, el ensayista se refiere a diferentes aspectos de su obra poética. Divide así ésta en tres etapas, mediante criterios que difieren, aunque en pequeña medida, de los que hasta ahora hemos visto. Ghiano propone pues

(31) En la segunda parte de esta investigación, intentaré precisamente cuestionar este sobreentendido asumido por cierta parte de la crítica, lo que Ghiano llama el "entrañamiento personalmente sentimental" de la Storni. Es por eso por lo que subrayo en esta frase "lo *supuestamente* individual".

que el primer período poético de Alfonsina abarca desde su primer poemario, *La inquietud del rosal*, hasta *Irremediablemente*, su tercer libro. El segundo período lo componen "la parte más válida de *Languidez* y *Ocre*". El tercer desarrollo corresponde a *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*.

En sus valoraciones sobre la producción poética de Alfonsina, Ghiano dice, entre otras cosas, lo siguiente:

«La necesidad de renovación que se reconoce en las búsquedas de Alfonsina Storni, avanzó en direcciones distintas. Las confesiones sentimentales alternaban en los primeros poemas con notas irónicas que van dando la contraparte crítica a la desbordada ternura, no transmitida en formas románticas sino en la contención aprendida del mejor Darío. La conciencia de esta manera sentimental se derivó posteriormente -en la etapa que define *Ocre*, su mejor libro-, como superación de las confesiones anteriores, en actitud crítica que define a la mujer frente al hombre, enemigo hostil pero al mismo tiempo deseado, y frente al mundo, entre el acoso melancólico de Buenos Aires y la atracción de la naturaleza libre, figurada en los cambiantes del mar»⁽³²⁾.

(32) Juan Carlos Ghiano, *Poesía argentina del siglo XX*, p. 62.

Resulta, a mi juicio, bastante acertada la opinión que nos ofrece aquí Ghiano sobre la Storni, al referirse a la ironía mezclada con ternura de su obra poética, al resaltar su actitud crítica sobre las relaciones entre los sexos, y destacar además otros temas fundamentales de la Storni, como la ciudad de Buenos Aires y el mar. Le reprocharía a Ghiano, sin embargo, el centrarse en la cuestión "confesional" de la poesía de Alfonsina, el hecho de analizar la misma, específicamente su primera etapa, como puras confesiones sentimentales, cuestión que, como hemos visto, ya adelantaba el crítico en su "Advertencia" a este libro.

En relación a la última etapa poética de la Storni, Ghiano escribe:

«Desde *Mundo de siete pozos*, muchos de estos temas sirven de pretexto a interpretaciones metafóricas de una realidad que se contorsiona, exaltándose en el movimiento más que en el color; las novedades formales -en alternancia del verso libre con simplificadas estrofas tradicionales-, apoyan esta renovación. La misma inquietud la llevó a concebir los "antisonetos" finales, dentro de preocupaciones que la afinan en concordancia con el afán analítico de la época en que culminó su trayectoria lírica»⁽³³⁾.

(33) *Ibíd.*

En 1959 encontramos una nueva referencia a Alfonsina Storni, dentro del artículo "La poesía", de Julio Noé, incluido en la *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta.

Dentro de esta *Historia de la literatura argentina*, escrita por varios autores, el artículo de Noé es el que se ocupa de los poetas. Noé traza un largo recorrido por la poesía del país andino y esta vez sí encontramos sus opiniones sobre Alfonsina Storni⁽³⁴⁾. Sobre ella escribe, entre otras, las siguientes palabras:

«Pasión y amargura hay en la poesía de Alfonsina Storni. Había nacido para amar en libertad de alma y cuerpo, con pagana alegría y ternezas de mujer dócil, pero su alerta inteligencia había prevenido contra el hombre, "amo del mundo", cuyos impuros deseos mancillan los sentimientos más hondos. Desde *El dulce daño*, su primer libro de mérito, hasta que, dolorida, volvió su mirada a la tristeza de las cosas, lo mejor de su poesía expresa los cambios de su espíritu limpio y torturado»⁽³⁵⁾.

(34) Recordemos que en la *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)* de 1926 de Julio Noé no aparecía valoración alguna sobre los poetas incluidos.

(35) Julio Noé, "La poesía", en *Historia de la literatura argentina* (dirigida por Rafael Alberto Arrieta), T. IV, Peuser, Buenos Aires, 1959, p. 80.

El enfoque romántico aparece pues también en este crítico, ya que, para él, "lo mejor" de la poesía de la Storni "expresa los cambios de su espíritu limpio y torturado".

Noé señala asimismo, con bastante acierto, en mi opinión, las diferencias entre la poesía de la Storni y la de las otras poetas hispanoamericanas de la época, cuando dice:

«Ninguna voz femenina se le asemeja entre nosotros, a pesar de que muchas mujeres han dicho después de ella las angustias de su corazón. Tampoco se le parecen las que en otros países de Hispanoamérica iniciaron su obra a comienzos de este siglo. Sensual, y a veces impúdica, era Delmira Agustini; espiritual, con sentido humanitario, Gabriela Mistral; erótica y panteísta, Juana de Ibarbourou»⁽³⁶⁾.

(36) *Ibid.* (Este párrafo del historiador -así como otras ideas de Noé- está tomado, casi de forma literal, de Roberto F. Giusti, señalado por Nalé Roxlo y Mármol, en *Genio y figura de Alfonsina Storni*, tal vez exageradamente, como "el crítico más penetrante" de la Storni.)

2.5 Los sesenta. Una lúcida valoración: *Alfredo Veiravé. César Fernández Moreno*

Un documento de gran interés dentro de la literatura argentina lo constituye la *Historia de la literatura argentina*, publicada en Buenos Aires, entre 1968 y 1976. En esta historia, realizada por diversos autores, hay un capítulo dedicado íntegramente a la figura de Alfonsina Storni, titulado "Feminismo y poesía: Alfonsina Storni", escrito por Alfredo Veiravé. Los comentarios de Veiravé encierran, a mi parecer, algunas de las más lúcidas valoraciones que sobre la Storni se han escrito. Veamos algunas de ellas:

«La aguda sensibilidad de la mujer empieza a expresarse sin recato en una inestabilidad que desborda a la autora de *La inquietud del rosa* (...) Uno de los rasgos más importantes de ambas [se refiere a la Storni y a Juana de Ibarbourou] es la aparición de la mujer como testigo y personaje principal de las confidencias sentimentales, según los modos propuestos en el siglo XIX. Víctor Hugo había

proclamado en el prefacio de *Contemplations*: "Cuando os hablo de mí, os hablo de vosotros"»⁽³⁷⁾.

Veiravé pone pues de manifiesto en este comentario cómo la "aguda sensibilidad de mujer" se muestra en los poemas de Alfonsina Storni -y también de Juana de Ibarbourou- y destaca la influencia romántica en la obra de ambas, pero subraya -y esta puntualización me parece básica- cómo este romanticismo expresado en estos "desbordamientos íntimos" -mayores, probablemente en Alfonsina que en Ibarbourou- no constituían un "exhibicionismo grosero" sino la búsqueda de una participación afectiva -y al menos en el caso de Alfonsina, yo añadiría reflexiva- del lector en la obra.

El crítico continúa destacando asimismo la influencia modernista en la poesía de Alfonsina y apuntando también la idea fundamental, a mi juicio, que ya había enunciado Ferro, de la presencia de la mujer como centro temático de la poesía de la Storni:

(37) Alfredo Veiravé, "Feminismo y poesía: Alfonsina Storni", en A.A. V.V., *Historia de la literatura argentina*, T. 2 "El Desarrollo", Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968/1976, p. 794.

«Uno de los impulsos que esa poesía femenina recibe del modernismo, y en forma directa de la primera poesía de Rubén Darío, es la celebración del mundo de los sentidos en un acercamiento directo al mundo inmediato. Las decoraciones helénicas y los Dionisos, son sustituidos por una forma de vida donde la naturaleza es celebrada en su inmediatez más espontánea y sin falsos intelectualismos. Algunos cisnes mórbidos, herencia directa del modernismo, no alcanzan en Alfonsina la condición de símbolo que constituyó una riqueza mitológica para parnasianos y simbolistas. Pronto se advierte en ella una creciente objetivación del mundo de la mujer, centro temático de toda su obra inicial, contrapuesto al mundo del hombre, el dulce enemigo. Las "mieles románticas" comienzan a desaparecer a medida que esa objetividad se hace mayor y se conforma a sí misma, como una verdadera ciencia de lo femenino: *Las mujeres lloramos sin saber, porque sí*. Ese verso de "Capricho", de *El dulce daño*, señala el principio de una conciencia que hace inteligibles los mayores y más profundos estigmas psíquicos y sociales de la mujer, en el "patriarcado" que comienza a enfriar sus tenazas. Se trata de una posición crítica de denuncia a través del verso, y luego a través del teatro en su comedia *El amo del mundo* que informa anecdóticamente toda esta obra literaria»⁽³⁸⁾.

Muy claro y agudo resulta Veiravé en su comentario, al hablar de la existencia en la primera

(38) *Ibíd.*

etapa poética de la Storni de una "verdadera ciencia de lo femenino", y al decir -palabras en las que también me gustaría insistir- cómo esta poesía se constituye en denuncia.

A continuación, el crítico añade:

«Esto produce entre sus lectores, y en forma directa entre sus lectoras, un fenómeno que subsiste hasta nuestros días y que impide separar su vida de su poesía: lo autobiográfico de todas las mujeres parece encarnado en la biografía personal de Alfonsina Storni. Su valiente actitud de mujer espontánea y dolorosamente libre, conforma un mito sujeto a las vicisitudes del acercamiento o alejamiento del hombre, que debe purificarse antes para pretender que ella sea "blanca y casta»⁽³⁹⁾.

Este comentario de Veiravé merece el mayor interés. El crítico nos habla sobre el fenómeno que se produce entre los lectores -y fundamentalmente las lectoras- en relación a la poesía de la Storni. Este fenómeno, constituido como una especie de *relación transferencial*, hace que "lo autobiográfico de todas las mujeres" se vea encarnado en esta poesía. Esta

(39) *Ibíd.*

idea de Veiravé no es otra que la del *feminismo social* de Federico de Onís, que he venido proponiendo en esta investigación como nuclear para entender la poesía de Alfonsina Storni, y que también hemos encontrado, dicha con otros términos, en Helen Ferro o Selena Millares. Tengo, sin embargo, un pequeño reproche contra Veiravé: el llamar a la poesía de la Storni "biografía personal". A mi juicio, la indudable sagacidad del crítico se ve mermada al utilizar esta denominación. Precisamente porque en su producción poética, la Storni logra representar "lo autobiográfico de todas las mujeres", o sea, logra simbolizar la "condición femenina", no es adecuado, creo llamar a su poesía "biografía personal"⁽⁴⁰⁾ porque esto supondría limitar el alcance de su obra.

Continúa el crítico su comentario destacando el valor de *Ocre* y refiriéndose a la etapa vanguardista de Alfonsina, señalando cómo el "viraje" de su poesía, del postmodernismo a la vanguardia, constituye una excepción dentro de los poetas postmodernistas:

(40) En la segunda parte de esta investigación se analizará, con mayor detenimiento, la relación entre vida y obra en la Storni.

«Hacia 1925 culmina la primera parte de la obra lírica de Alfonsina Storni, con su maduro libro *Ocre*. Aquí, con un tono personal que la distingue entre todas las demás poetas de América, se equilibran la subjetividad de esencia romántica y la liberación de nuevas formas poéticas iniciadas por el modernismo. Su hondo sentido de autocrítica y una inteligencia lúcida, le habían advertido que la aparición de nuevas formas literarias reflejaba la visión del nuevo siglo. La corriente postmodernista comenzaba a correr paralela a los de los jóvenes poetas vanguardistas aparecidos alrededor del movimiento ultraísta. A pesar del enorme prestigio de que gozaba por su poesía actual, Alfonsina Storni sentía terminada una época. Pronto daría un viraje que constituye algo excepcional y probablemente un caso único en el grupo posmodernista»⁽⁴¹⁾.

En relación concreta a *Mundo de siete pozos* Veiravé escribe:

«Sus penas, ahora, se convierten en un mundo agrio, un mundo de pesadillas, oscuro pozo donde resuena un viento que no es inmediato sino cósmico. Estas son las grandes diferencias de este libro con el ciclo cerrado con *Ocre*»⁽⁴²⁾.

(41) *Ibíd.*

(42) *Ibíd.*, p. 796.

Veiravé concluye su evaluación crítica subrayando la vocación de "perenne juventud literaria" de la poesía de Alfonsina Storni; su deseo de búsqueda y de evolución poéticas:

«Con la trayectoria de su poesía, desde *La inquietud del rosa* hasta *Mascarilla y trébol*, Alfonsina Storni puso en evidencia "un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando siempre con el tiempo". Estos propósitos, señalados por Rafael Cansinos Assens en la España ultraísta de 1919, guiaron a muchos poetas jóvenes argentinos que quisieron ponerse a tono con las nuevas corrientes. Alfonsina Storni, sin adherir a ninguno de esos movimientos, que parecían ignorar su trayectoria, dio una lección ejemplar demostrando una "perenne juventud literaria", a través de una vocación constante por las experiencias de vanguardia. Es esta trayectoria la que aparece documentada en la sucesión de sus libros».⁽⁴³⁾

Este estudio de Alfredo Veiravé se constituye pues, en mi opinión, como uno de los más rigurosos de la historiografía literaria argentina, y también

(43) *Ibíd.*

hispanoamericana, sobre Alfonsina Storni, siendo el que brinda tal vez una interpretación menos romántica, más seria y centrada en la obra y no en la "leyenda" storniana.

De 1968, es la *Antología lineal de la poesía argentina*, hecha por César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco. En esta selección, se agrupa a los poetas no de forma estrictamente cronológica ni mediante escuelas y movimientos, sino a través de distintas tendencias -líneas las llamarán preferentemente los antólogos- que se han dado dentro de la poesía argentina a lo largo de su historia, según los autores. Esta clasificación *lineal*, aparentemente original, acaba coincidiendo, en gran medida, con las escuelas. Veamos así cuáles son estas líneas: romántica, hipervital, existencial, colonial, modernista, hiperartística, neoclásica, gauchesca y neopopular. Asimismo, estas *líneas*, que el ensayista y poeta Fernández Moreno define en su prólogo como particulares y específicas de la poesía argentina, se engloban a la vez dentro de las *tres actitudes*

delimitadas por Fernández Moreno, presentes de forma universal en la poesía: *Actitud vital*, *Actitud artística* y *Actitud social*; estas tres actitudes, excluyentes entre sí, delimitarían pues las *líneas* de la poesía argentina, de manera que las tres primeras mencionadas -romántica, hipervital, existencial- supondrían la *actitud vital*; las tres siguientes -colonial, modernista, hiperartística-, la *actitud artística* y las tres últimas -neoclásica, gauchesca y neopopular- representarían la *actitud social*. A mi juicio, la clasificación de Fernández Moreno es interesante, pero un tanto maniquea, ya que aunque Fernández Moreno habla de "predominio" en cada una de estas actitudes -de la sensación del vivir percibida por el poeta en la *actitud vital*, del lenguaje en la *actitud artística*, de la repercusión en los lectores en la *actitud social*- termina estableciendo unas generalizaciones que falsean los propósitos de estas supuestas actitudes; por ejemplo, al referirse a la *actitud vital*, Fernández Moreno escribe: "No interesará mucho, en cambio, que esta sensación de vivir sea escrita en una forma o en otra, ni tampoco

que los demás hombres la perciban o reciban su influencia"⁽⁴⁴⁾.

Pero vayamos al centro de nuestro interés: Alfonsina Storni. En esta selección, la Storni es incluida como seguidora de la *línea existencial*, perteneciente, como ya he dicho, a la *actitud vital*. En el prólogo de Fernández Moreno se nos dice que Alfonsina Storni se ubica dentro de la "generación intermedia" entre el último grupo de modernistas y el primer grupo de vanguardistas, según el ordenamiento establecido por Pedro Henríquez Ureña. Los compañeros generacionales de la Storni serían pues Enrique Banchs, Evaristo Carriego, Baldomero Fernández Moreno y Ricardo Güiraldes. Según Fernández Moreno, esta generación procuró "devolver la atención al contenido poético" y dentro de ella, Alfonsina y Banchs "tiñeron ese contenido de subjetividad: Alfonsina con sus problemas de mujer y Banchs con su frustración sentimental"⁽⁴⁵⁾. Ya dentro de las delimitaciones establecidas por el antólogo, los poetas que acompañan

⁽⁴⁴⁾ C. Fernández Moreno y H. J. Becco, *Antología lineal de la poesía argentina*, *Op. cit.*, p. 7.

⁽⁴⁵⁾ *Ibíd.*, p. 19.

a la Storni -los pertenecientes a la *línea existencial*- son: Fernández Moreno (Baldomero), Nicolás Olivari, Raul González Tuñón y el propio César Fernández Moreno. La nota crítica sobre Alfonsina Storni está extraída de un pequeño libro, -más bien folleto- publicado por César Fernández Moreno en 1959, *Situación de Alfonsina Storni*⁽⁴⁶⁾, que comentaré también en otros capítulos. El fragmento escogido de Fernández Moreno sobre Alfonsina Storni dice lo siguiente:

«A simple vista cronológica (...) su obra lírica se divide en dos partes... La mayoría -crítica y público- ha preferido, como la propia Alfonsina lo advirtió, aquel modo inicial, sobrecargado de mieles románticas. Ella, opuestamente, declaró tener alguna preferencia por el sector de su obra que se inicia con *Ocre*, valoración que compartimos, considerando que su época vanguardista denota la madurez artística apoyada en una correspondiente madurez vital»⁽⁴⁷⁾.

(46) Aunque no explícitamente, este pequeño libro se incluye a su vez íntegramente en otro de Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, de 1967, que también será comentado con posterioridad.

(47) C. Fernández Moreno y H. J. Becco, *Op. cit.*, p. 337.

Con este comentario, Fernández Moreno parece sumarse a los críticos que consideran que la segunda etapa poética de la Storni se inicia en *Ocre* y no en *Mundo de siete pozos*. Sin embargo, su juicio contiene cierta contradicción ya que la "simple vista cronológica" no indicaría que *Ocre* perteneciera a esta segunda etapa "netamente vanguardista", pues fue escrito en 1925, cinco años después de *Languidez* (1920), "netamente postmodernista", pero nueve años antes que *Mundo de siete pozos*, de 1934 y sí "netamente vanguardista". La "simple vista cronológica" no sería pues, en mi opinión, un argumento que defina la filiación poética de *Ocre*. En última instancia, desde el punto de vista cronológico, *Ocre* se inscribiría, como concibe cierta parte de la crítica, como un libro de transición.

Podemos observar también, en este comentario, como Fernández Moreno participa de la posición generalizada de la crítica literaria que ya hemos visto dentro de la historia hispanoamericana: la consideración de la segunda etapa poética de la Storni como superior.

El comentario de Fernández Moreno dice también:

«Las veces que hallaron equilibrio en su espíritu las opuestas fuerzas que lo determinaban, cuando superó su exacerbado pudor y se mostró tal como era, revela Alfonsina una profunda ternura por las cosas y las almas; una notable fuerza y originalidad poéticas; un invencible y generoso sentimiento de amor y entrega... Pero la cualidad principal de sus poemas, la raíz de todas las demás, es que Alfonsina se hace querer a través de ellos: hay que forzosamente amarla en su dulzura y fortaleza, integridad y valentía»⁽⁴⁸⁾.

En primer lugar, no comprendo a qué "exacerbado pudor" se refiere Fernández Moreno al juzgar a la Storni. Como muy bien dice Selena Millares su poesía trata precisamente de oponerse a los "rubores falsos de las convenciones". Por otro lado, me parece un elogio envenenado el que el poeta y crítico argentino diga que "la cualidad principal de sus poemas es que Alfonsina se hace querer a través de ellos". El prejuicio sexista, que ya encontramos en otros historiadores y críticos y cuyo máximo exponente es

(48) *Ibíd.*

-hasta ahora- Anderson Imbert, vuelve pues a asomar la cabeza en estas palabras de Fernández Moreno⁽⁴⁹⁾.

Los poemas de la Storni incluidos en esta antología son siete: "Sábado" y "Capricho" (de *El dulce daño*); "Soy" y "Tú que nunca serás..." (de *Ocre*); "Poemas de amor"⁽⁵⁰⁾; "Y la cabeza comenzó a arder" (de *Mundo de siete pozos*); "Regreso a la cordura" (de *Mascarilla y trébol*)⁽⁵¹⁾.

⁽⁴⁹⁾ En la segunda parte de esta investigación, donde comentaré otras de las opiniones de Fernández Moreno, propuestas en *Situación de Alfonsina Storni* y *La realidad y los papeles*, se corroborará la existencia de este prejuicio sexista.

⁽⁵⁰⁾ Estos que son llamados por los antólogos "Poemas de amor" son algunos (3) de los poemas en prosa, sin título, que Alfonsina incluyó en su libro de 1926 *Poemas de amor*.

⁽⁵¹⁾ Podemos mencionar también en estos años la *Antología de Poesía argentina. (Desde el siglo XV hasta nuestros días)* de Agustín del Saz, publicada en Barcelona, en 1969. En esta amplia selección de la poesía argentina, el autor agrupa a los poetas mediante varios epígrafes. Alfonsina Storni aparece en el primero de ellos: "De la época hispana al centenario de la Independencia" junto a Esteban Echevarría, Mármol, Lugones, Banchs, Almafuerde, Fernández Moreno y Ezequiel Martínez Estrada, entre otros. Los poemas elegidos son trece: "La palabra" y "Olvido" (de *Ocre*); "Balada arrítmica para un viajero" (de *Mundo de siete pozos*); "Dolor" (de *Ocre*), "Alma desnuda" (de *Irremediablemente*); "Animal cansado" (no recogido en libro); "La caricia perdida", "Carta lírica a otra mujer" (de *Languidez*), "Romance de la venganza" (de *Ocre*), "Noche lúgubre" y "Hombre pequeñito" (de *Irremediablemente*); "Langostas" y "Ultrateléfono" (de *Mascarilla y trébol*). El libro de Agustín del Saz no contiene estudios sobre los poetas antologados. En la parte final del mismo aparece, sin embargo, una pequeña nota biográfica sobre cada uno de ellos. En la de Alfonsina Storni se sintetizan atropelladamente datos de su vida, algunos de escasa relevancia, como el siguiente: "En alguna (continúa...)"

2.6 La década del setenta. *Berenguer Carisomo*.

Luis Alberto Santiago

La *Literatura argentina* de Arturo Berenguer Carisomo se publica en 1970, también en Barcelona. Es éste, como indica su título, un estudio sobre la literatura rioplatense -para ser absolutamente precisos- pues, según Berenguer Carisomo, «... a pesar de nacionalismos demasiado ortodoxos, (...) la comunidad uruguayo-argentina es tal que, en muchas ocasiones, deberemos emplear el término *rioplatense* para hablar con exactitud»⁽⁵²⁾. El estudio de Berenguer Carisomo hace pues un recuento y un análisis

(51) (...continuación)

situación económica crítica, ella y su hermana mayor cosieron por las noches". Sólo al final se nos dice algo sobre su obra, refiriendo el comentario a la crítica Helena Percas, que ya hemos mencionado al principio de este trabajo: «Como ha dicho Helena Percas, "su poesía encierra esencias del fondo humano que pertenece a todos los tiempos». (Cfr.A. del Saz, *Antología de poesía argentina. (Desde el siglo XV hasta nuestros días)*, Bruguera, Barcelona, 1969, p. 753.)

(52) A. Berenguer Carisomo, *Literatura argentina*, Labor, Barcelona, 1970, p. 14.

de esta literatura, partiendo del período colonial. Bajo el subtítulo de "Modernismo y postmodernismo" podemos hallar referencias a Alfonsina Storni. Es situada pues la Storni, también dentro de la literatura argentina, en esta etapa postmodernista, etapa en la que "se hace muy difícil encontrar una pauta estética o, por lo menos, una orientación dominante"⁽⁵³⁾. Según Berenguer Carisomo «el postmodernismo, si algo lo caracteriza, es no ofrecer ninguna característica definidora ni uniforme»⁽⁵⁴⁾. Alfonsina acompaña así, como poeta representante de este período postmodernista, al Lugones de *Romancero*, *Poemas solariegos* y *Las horas doradas*, al sencillista Fernández Moreno, a Arturo Capdevila y a Pedro Miguel Obligado y a Rafael Alberto Arrieta. Berenguer Carisomo define a Obligado «a la par de Fernández Moreno y la Storni», como «los poetas más puros y esenciales del postmodernismo»⁽⁵⁵⁾. ¿Y qué nos dice Berenguer Carisomo específicamente sobre Alfonsina? Pues su breve comentario es el siguiente:

(53) *Ibíd.*, p. 45.

(54) *Ibíd.*

(55) *Ibíd.*, p. 46.

«Una discreta vuelta a la temática y ardor subjetivos del romanticismo encontramos en la atormentada y dramática Alfonsina Storni (1892-1938), uno de los más sinceros y vibrantes poetas de su generación; desde sus primeros libros *La inquietud del rosa* (1916) o *El dulce daño* (1918), especie de álbum becqueriano femenino filtrado por toda la estilística del modernismo: "Polvo de oro en tus manos fue mi melancolía; / sobre tus manos largas desparramé mi vida...", hasta inclusive, su último volumen de 1934, *Mundo de siete pozos*, donde tímidamente intentó la aventura vanguardista»⁽⁵⁶⁾.

Vuelve a insistir pues Berenguer Carisomo en la imagen tópica y parcial de la Storni que ya hemos ido encontrando de en los estudios y antologías hispanoamericanas al calificarla como "atormentada y dramática". Su "ardor subjetivo romántico" es el rasgo que se pone de relieve, sin ninguna mención al *feminismo social*. Sorprende también el error del historiador al considerar *Mundo de siete pozos* (de 1934) como el "último volumen" de la Storni, cuando, como sabemos, es *Mascarilla y trébol*, de 1938, el poemario con que cierra Alfonsina su producción poética.

(56) *Ibíd.*, p. 46.

De esta etapa es también la *Antología de la poesía argentina*, de José Alberto Santiago, publicada en Madrid, en 1973. En esta antología, los poetas son ubicados por épocas históricas, aunque estas épocas son también establecidas a partir de una denominación cronológica. Alfonsina Storni, que es la única mujer incluida en esta obra, aparece así dentro de la etapa de "1880-1920. Optimismo modernista y otras frustraciones", junto a los poetas Leopoldo Díaz, Leopoldo Lugones, Evaristo Carriego, Ricardo Güiraldes, Baldomero Fernández Moreno, Enrique Banchs y Macedonio Fernández. Cada una de las etapas mencionadas en esta antología, tiene un pequeño encabezamiento -página y media, aproximadamente- en la que el antólogo trata de situar el "contexto histórico", pretendiendo establecer "una mínima introducción político-cultural para cada período"⁽⁵⁷⁾. Resulta interesante destacar el comienzo de esta nota en la etapa que corresponde a Alfonsina Storni:

(57) J. A. Santiago, *Antología de la poesía argentina*, Editora Nacional, Madrid, 1973, p. 10.

«De los poetas que se incluyen en este período, uno murió joven, de tuberculosis, Carriego; dos se suicidaron, Lugones y Alfonsina Storni; dos se marginaron voluntariamente, Banchs y Macedonio Fernández; otro fue ignorado como poeta, Güiraldes; otro más se sintió inmigrante en su propio país, Fernández Moreno, y por último, Leopoldo Díaz se negó a evolucionar: detuvo su poesía en 1900.»⁽⁵⁸⁾

Y también la conclusión de la misma:

«...el optimismo de la época les impide ver la patria como conflicto. Y tal vez por ello no tienen otro remedio que asumir el conflicto en su propia vida. Y aunque en todos los casos la historia personal explique sus diferentes motivos de autodestrucción, sus vidas pueden ser un síntoma: las posibilidades del país no daban para más en ese momento.»⁽⁵⁹⁾

Los comentarios de Santiago permiten así situar el suicidio de la Storni dentro de un contexto histórico. Con este análisis, rompe el antólogo con la visión romántica, proponiendo la convulsa situación

(58) *Ibíd.*, p. 187.

(59) *Ibíd.*, pp. 188-189.

argentina de este período como un elemento básico que hay que tener en cuenta al analizar estas "vidas frustradas". En este sentido, vale la pena señalar que, según refiere Josefina Delgado, apenas un mes después de la muerte de la Storni, o sea, el 21 de noviembre de 1938, el Senado de la Nación rindió homenaje a la poeta en las palabras del senador socialista Alfredo Palacios, quien, entre otras cosas, dijo lo siguiente:

«En dos años han desertado de la existencia, tres de nuestros más grandes espíritus, cada uno de los cuales bastaría para dar gloria a un país: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Alfonsina Storni. Algo anda mal en la vida de una nación cuando, en vez de cantarla, los poetas parten, voluntariamente, con un gesto de amargura y de desdén, en medio de una glacial indiferencia del estado»⁽⁶⁰⁾.

No obstante y volviendo a las palabras de Santiago, no puede decirse tajantemente, al menos en el caso de Alfonsina que -como ya hemos visto a lo

(60) *Boletín de la Cámara de Senadores*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1938 (cit. por J. Delgado, *Op. cit.*, p. 178.)

largo de esta primera parte- no viera "la patria como conflicto". Fue a través del tema de "la ciudad" como se expresó en ella este "conflicto con la patria". Pero esta cuestión trasciende nuestros objetivos.

La pequeña ficha del antólogo sobre la Storni ofrece de la poeta una visión poco romántica y, aunque resalta su feminismo, sin duda es algo confusa. Veamos un fragmento:

«...participa en la vida literaria porteña, ante la sorpresa masculina: es el primer caso. Pero su feminismo, tenazmente combativo, servido por su extraordinaria lucidez y su despiadada autocrítica, fue transformando su poesía desde el romanticismo inicial hasta llegar prácticamente al surrealismo. Sin embargo, sus libros no reflejan tanto una adscripción a sucesivas escuelas como una personalísima evolución consciente y necesaria en pos de una mayor objetividad y perfección poéticas, destinadas a defender la entidad humana de la mujer.»⁽⁶¹⁾

Santiago destaca así el "feminismo tenazmente combativo" de la Storni; frase casi análoga a la que empleará Selena Millares en 1995 para referirse a la

(61) *Ibíd.*, p. 246.

poeta. Sin embargo, el antólogo dice además que es este feminismo de Alfonsina, junto a su autocrítica, el que va transformando su poesía desde el romanticismo al surrealismo. En este punto no estoy de acuerdo con Santiago. El *feminismo social* de la Storni se manifiesta fundamentalmente en su primera etapa poética, hay secuelas del mismo en la segunda, pero aquí no es ya el centro nuclear de su poesía. En esta segunda etapa, las "obsesiones" literarias de Alfonsina giraban en torno a la condición humana, en su más amplio sentido.

El antólogo termina con unas palabras, en las cuales se matiza la idea general que Santiago apuntaba respecto a los poetas de esta etapa:

«Otra constante de su poesía, la fascinación de la muerte, parece que explica su suicidio en una playa de Mar del Plata en 1938. Acaso también este gesto fuera la última posibilidad de una mujer libre en un mundo de hombres todavía ocupados en su propia libertad.»⁽⁶²⁾

(62) *Ibíd.*

Es importante este último comentario de Santiago. En primer lugar, porque añade un elemento fundamental, específico para la Storni, a la presentación global hecha por el antólogo sobre los poetas de esta etapa. O sea, que en el caso de Alfonsina, entre el "conflicto con la patria" y el "conflicto de su propia vida" se coloca además el conflicto de ser -o intentar ser- "una mujer libre en un mundo de hombres todavía ocupados en su propia libertad", conflicto que sólo va a pesar para Alfonsina, y no para Lugones, Banchs ni ninguno de los otros poetas argentinos a los que se refiere Santiago. Por supuesto, alguien podría decir que este conflicto forma parte del "conflicto con su propia vida" para Alfonsina Storni, y en última instancia esta afirmación es cierta, pero me parece esencial que este conflicto quede definido autónomamente puesto que del hecho de no considerar tal autonomía se han derivado, a mi juicio, gran parte de las visiones románticas de la crítica sobre Alfonsina Storni.

En segundo lugar, el comentario de Santiago propone un punto de vista diferente en relación a la imbricación vida-obra en la Storni. Al inicio del

comentario, el antólogo dice: "Otra constante de su poesía, la fascinación por la muerte, parece que explica su suicidio en una playa de Mar del Plata". En un primer momento, la frase nos resulta semejante a otras que hemos visto anteriormente; sin embargo, si nos fijamos en ella con atención, vemos que supone un cambio: el antólogo no dice que "la fascinación por la muerte", que la llevó al suicidio, esté *expresada* en la poesía de la Storni, sino que "otra constante de su poesía, la fascinación por muerte" es la que parece "explicar" este suicidio. O sea, Santiago ha invertido la relación habitual entre los términos. Parece proponer que la obra, lo que en ésta se construye o se produce, influye sobre la vida. De cierta manera, Santiago defiende la autonomía de la obra, algo que me interesa resaltar en esta investigación, aunque tal vez el término "explicar" no sea el más apropiado. Pero de esta idea me ocuparé en próximos capítulos.

Los poemas de la Storni seleccionados en esta antología de Santiago son los siguientes: "La palabra", "Olvido" y "Romance de venganza"⁽⁶³⁾ (de

⁽⁶³⁾ Este título contiene un error. El poema se llama en realidad "Romance de la venganza".

Ocre); "Hombre pequeñito" (de *Irremediablemente*); "Tú que nunca serás..." (de *Ocre*); "Regreso a la cordura" y "Ultrateléfono" (de *Mascarilla y trébol*).

2.7 Los ochenta. Horacio Armani

El libro que he seleccionado para representar esta década es la *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, realizada por Horacio Armani, autor que ha escrito también algún estudio más específico sobre la obra de Alfonsina Storni⁽⁶⁴⁾.

En la introducción de esta antología, Armani nos dice que aunque la poesía argentina constituye «un terreno anegadizo para el investigador (...), los historiadores y críticos están de acuerdo en general acerca de las tendencias y creadores que más influyeron en la poesía argentina durante los primeros

(64) Un ejemplo de estos estudios lo constituye el artículo de Horacio Armani titulado: "La renovación poética de Alfonsina Storni" (*Boletín de la Academia argentina de Letras*, Núm. 53, jul-dic. 1988, pp. 431-439) centrado en la segunda etapa poética de la Storni, fundamentalmente en su libro *Mundo de siete pozos*.

cuarenta años de este siglo»⁽⁶⁵⁾. En este mismo sentido, el antólogo añade:

«El modernismo y el martinfierrismo, por ejemplo -el primero hacia 1910 y el segundo hacia 1925-, son hechos indiscutidos para todos. Y también se coincide cuando se señalan los nombres más importantes de este período de cuarenta años: Banchs, Lugones, Fernández Moreno, Alfonsina Storni, Borges, Molinari, por ejemplo, son poetas en los que podemos basar un estudio de esas décadas sin temor a equivocaciones»⁽⁶⁶⁾.

En esta introducción, el antólogo se refiere específicamente a la Storni. De ella nos dice lo siguiente:

«Sin duda, la primera figura de la lírica femenina argentina es Alfonsina Storni. Es lógico que sus comienzos estuvieran influidos por el posmodernismo, pero los temas que trata son los de una mujer tremendamente emotiva y sentimental, una mujer que ha sido engañada y ha sufrido inevitables desilusiones»⁽⁶⁷⁾.

⁽⁶⁵⁾ Horacio Armani, *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Aguilar, Buenos Aires, 1981, p. 9.

⁽⁶⁶⁾ *Ibíd.*, pp. 9-10.

⁽⁶⁷⁾ *Ibíd.*, p. 14.

Posteriormente, Armani se detiene en la segunda etapa poética de Alfonsina, resaltando, sobre todo, el valor del libro *Mundo de siete pozos* al decir:

«Hacia 1920, Alfonsina cree que esta etapa ha concluido, y así lo dice en el prólogo de su libro *Languidez*. Sin embargo, es realmente en *Mundo de siete pozos*, publicado nueve años más tarde, en donde se revelan la fuerza y la capacidad de cambio de la poeta. Hasta diríamos que es un libro insólito dentro de la misma poesía argentina, mal comprendido y poco estudiado. En él cultiva una forma libre que no había sido utilizada antes en el país: un verso de metro breve, tomado quizás de Ungaretti. Es el libro de la desolación humana»⁽⁶⁸⁾.

Un error contienen estas líneas de Armani: *Mundo de siete pozos* se publica en 1934, y por lo tanto, catorce, no nueve años después de *Languidez*, editado en 1920. Probablemente, al escribir estas líneas, Armani esté pensando en *Ocre*, entre cuya publicación,

(68) *Ibíd.*, p. 15.

En 1989, Armani publica el artículo al que nos hemos referido anteriormente (Ver nota 195) "La renovación poética de Alfonsina Storni", en el que desarrolla las ideas esbozadas en esta antología en relación a *Mundo de siete pozos*.

en 1925, y la de *Mundo de siete pozos* sí transcurren efectivamente nueve años.

Cierra Armani sus comentarios sobre la Storni en la introducción de esta antología con las siguientes palabras:

«Es Alfonsina la primera mujer que se libera del lastre común de los temas sentimentales, de las pequeñas historias amatorias que estremecían hasta entonces la poesía femenina. Y no sólo se libera de ellos, sino que parece dar su ejemplo a las mujeres que escribieron a partir de 1940, que comienzan a frecuentar desde entonces los grandes temas de la poesía contemporánea: el ser y el existir, la muerte y Dios. Por desgracia, la poeta no pudo cumplir con la profunda tarea renovadora a que estaba destinada»⁽⁶⁹⁾.

Algunos de estos comentarios de Armani se reproducen en la nota biobibliográfica sobre la Storni que aparece en esta antología.

En sentido general, estoy de acuerdo con los comentarios del crítico sobre la segunda etapa poética de Alfonsina; son de gran interés, en particular, sus análisis sobre *Mundo de siete pozos*, sin embargo,

(69) *Ibíd.*, p. 15.

seguimos encontrando en Armani cierto desdén hacia la *primera* Storni, como es habitual entre la mayoría de los críticos. La desvalorización o el análisis ligero de esta primera etapa storniana resulta mucho más obvia en la nota biobibliográfica que dedica el crítico a la Storni, en la cual podemos leer lo siguiente:

«La poesía de Alfonsina presenta dos etapas: la primera es de origen puramente emotivo: el hombre, el amor, los sentimientos son los temas que elabora con tesitura firme y disconforme. En la segunda etapa, representada por sus dos últimos libros, surgen valores auténticamente renovadores»⁽⁷⁰⁾.

Así, para Armani, la primera etapa storniana es "de origen puramente emotivo". No comparte evidentemente el crítico los presupuestos de Onís quien, considerando exclusivamente esta primera etapa storniana, consideró a la Storni como "la más intelectual de las poetisas mayores". Su "feminismo social" tampoco es visto por el crítico. Por otra

(70) *Ibíd.*, p. 81.

parte, en el último comentario de la introducción que hemos reproducido, Armani pone también de manifiesto, en mi opinión, un prejuicio, al considerar los temas sentimentales como un lastre. Es realmente meritorio el que Alfonsina, como dice Armani, abriera la posibilidad de que las mujeres abordaran también temas universales como el ser y la muerte, pero no hay que olvidar que el amor forma parte también de estos temas universales, desde todos los tiempos. Por otra parte, y como hemos venido diciendo a lo largo de esta investigación, en la poesía de la Storni no se trata sólo del amor.

De la nota biobibliográfica, vale la pena destacar, no obstante, la siguiente afirmación de Armani:

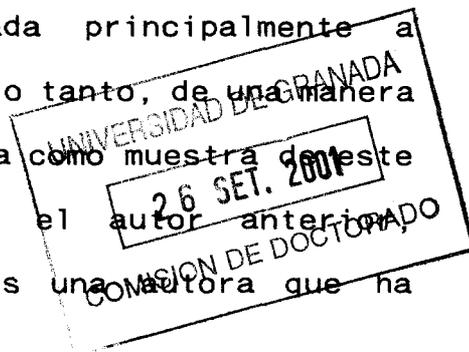
«La obra de Alfonsina Storni continúa siendo la más importante que ha producido el siglo en materia de poesía femenina en el país»⁽⁷¹⁾.

(71) *Ibíd.*, p. 81. Como se ve, también Armani tiene la opinión de que es Alfonsina Storni la figura máxima de la poesía femenina argentina.

Los poemas de la escritora seleccionados por Armani son diez: "Peso ancestral", "El divino amor" e "¿Y tú?" (de *Irremediablemente*); "La caricia perdida" (de *Languidez*), "Soy" y "Dolor" (de *Ocre*), "Y la cabeza comenzó a arder", "Voz" y "Agrio está el mundo" (de *Mundo de siete pozos*), "Perro y mar" (no incluido en libro).

2.8 Los años noventa. *Delfina Muschietti*

Poesía argentina del siglo XX es el texto de estos años, específicamente de 1994, que he escogido para cerrar esta breve panorámica. Titulado de la misma manera que el libro de Ghiano, no es este libro de 1994, sin embargo, un estudio ensayístico sino una antología de la poesía argentina de este siglo. Aunque dicha antología está destinada principalmente a adolescentes, y concebida, por lo tanto, de una manera bastante escolar, decidí tomarla como muestra de este último período, ya que, como el autor anterior, Horacio Armani, la antóloga es una conectora que ha



dedicado algunos estudios de gran interés a la producción poética de la Storni⁽⁷²⁾. No hay, sin embargo, en esta antología, valoraciones sobre los poetas en concreto, sólo una pequeña nota biográfica acompaña la selección de poemas. En la breve introducción de la antología encontramos, no obstante alguna referencia a la Storni, dentro del apartado titulado: "Postmodernismo: período de transición hacia las vanguardias (1910-1930)". Este apartado comienza con el siguiente comentario:

«Como reacción al esteticismo y artificialidad extrema en que había caído el modernismo, un grupo de poetas (Baldomero Fernández Moreno, Enrique Banchs, Alfonsina Storni) desarrolla la estética del *sencilismo*»⁽⁷³⁾.

Así, Muschietti considera a la Storni como una seguidora del *sencilismo*, corriente que otros autores

(72) Dichos estudios son los artículos "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor" y "Las estrategias de un discurso travesti", aparecidos en las revistas Nuevo Texto Crítico, en 1989, y Disposition, en 1990, respectivamente. A estos estudios más exhaustivos sobre la Storni dedicaremos nuestra atención en la segunda parte de este trabajo.

(73) Delfina Muschietti, *Poesía argentina del siglo XX*, Colihue, Buenos Aires, 1994, p. 31.

han atribuido a Baldomero Fernández Moreno. Muschietti caracteriza al *sencillismo* cotraponiéndolo al modernismo, con las siguientes palabras:

«Si el modernismo trabaja el poema como un objeto de lujo, una joya perfecta, deslumbrante en color y sonido, estos poetas van en busca de una sobriedad cada vez más clásica. Si la materia poética del modernismo es el mismo arte (la plástica, la literatura) y el afán de posesión de lo exótico, el sencillismo va a exaltar los objetos pequeños y los hechos simples de la realidad cotidiana (...) si la expresión del sentimiento quedaba relegada en los poetas modernistas frente a la extremada elaboración estética, la nueva poética volverá al confesionalismo romántico, aunque en un tono de contenida síntesis»⁽⁷⁴⁾.

Los poemas seleccionados son "Sábado" y "Cuadros y ángulos" (de *El dulce daño*) y "Una paloma" (no publicado en libro)⁽⁷⁵⁾.

⁽⁷⁴⁾ *Ibíd*, pp. 31-32.

⁽⁷⁵⁾ Cfr. Delfina Muschietti, "Alfonsina Storni", *Op. cit.*, pp. 79-81.

Conclusiones de la Primera Parte

Después de este somero recorrido por la historia literaria hispanoamericana y esta breve panorámica general de la historia literaria argentina, podemos establecer algunas conclusiones en relación al estado de la cuestión que nos ocupa.

En principio, puede reconocerse dentro de esta crítica general sobre Alfonsina Storni muchos aciertos, fundamentalmente en lo que se refiere al análisis de la relación que establece la poeta con la ciudad, la interpretación de su segunda etapa poética y algunos exámenes particulares de sus libros y/o poemas. En cuanto a la visión global sobre la obra de Alfonsina Storni me parecen las más acertadas y valiosas las que destacan y valoran el *feminismo social* presente en la producción poética de la Storni, o sea, las de Onís y Alfredo Veiravé. También habría que destacar, en mi opinión, las de Helen Ferro, Juan Pinto, José Alberto Santiago, Selena Millares y Parra del Riego. Dichos historiadores y críticos, de entre

todos los que he venido analizando, han sabido captar, a mi juicio, uno de los componentes nucleares de la poesía de Alfonsina Storni. Le han dado diferentes nombres pero todos reflejan la misma idea; así, Federico de Onís lo ha llamado *feminismo social* -en mi opinión, el término más acertado, y el que utilizaré en esta investigación-; Alfredo Veiravé lo denomina "ciencia de lo femenino"; Helen Ferro, "condición de la mujer" y José Alberto Santiago y Selena Millares, "feminismo combativo". Para mí, precisamente, uno de los principales valores de la obra de Alfonsina Storni es su capacidad para construir un personaje femenino que, más que individual, representa, simboliza a la Mujer como universalidad, y, concretamente, a la Mujer de la sociedad moderna.

Alrededor de este mismo componente, desde mi punto de vista, giran también los principales desaciertos en la "ubicación" de Alfonsina Storni en la historia literaria hispanoamericana y argentina. De manera general, y al margen de algunos desconocimientos y errores podríamos entonces definir tres tópicos en la crítica -de los que habría que excluir, mayoritariamente, a los estudiosos antes

mencionados y probablemente a Pedro Henríquez Ureña- que resultan parciales y falsean la obra de la Storni. Son éstos: el énfasis en el erotismo de su poesía, el establecimiento categórico de la superioridad estética de su segunda etapa poética y la interpretación exclusivamente autobiográfica de su obra.

Estos tres tópicos críticos constituyen, a mi juicio, síntomas de la presencia de lo que Juan Carlos Rodríguez ha denominado muy acertadamente, el inconsciente ideológico⁽⁷⁶⁾; un inconsciente ideológico que, en este caso, se nos revela como sexista y/o machista. Considero pues que los tres tópicos responden, consciente o inconscientemente a un mismo objetivo: velar, obturar o desvalorizar precisamente el *feminismo social* de la poesía de Alfonsina Storni.

Desde la crítica se habla pues del romanticismo de la Storni (y éste es cierto), pero, más que la poeta, ha sido romántica, pienso, gran parte de la

(76) Para un mayor desarrollo sobre este concepto, consúltese el libro de Juan Carlos Rodríguez *Teoría e historia de la producción ideológica*, Akal, Madrid, 1974 (2a. edic. 1990) y *La norma literaria*, 3a. edic. corregida y aumentada, Debate, Madrid, 2001.

crítica que de ella se ha hecho; esta crítica *romántica*, interesadamente romántica como antes dije, no ha querido desligar la vida de la autora de lo que aparece en sus versos. Con ello ha contribuido a su conversión en leyenda porque este movimiento, junto a otros no menos interesados (como la sustitución de intelecto por erotismo o la consideración de la *superioridad* de su segunda etapa vanguardista, opacando totalmente la anterior) permiten solapar la subversión, la lucidez perturbadora e incómoda de las ideas de la Storni; permiten pues que ese *feminismo social*, que tan certeramente teorizó Federico de Onís, se transforme, en una ecuación perversa, en el simple descontento, en la desilusión y el rencor de una "romántica apasionada" por sus frustraciones individuales. Se oculta así lo que de representativo o simbólico de la Mujer tiene la producción poética de Alfonsina Storni. Así, al igual que Baudelaire en su poesía construyó un personaje que representa, que es un símbolo del hombre moderno -el hombre bibliónervioso, como lo llamó Verlaine-, y ese hecho es reconocido por la crítica más seria, al margen de las implicaciones individuales de Baudelaire en esta

construcción, a Alfonsina Storni habría que reconocerle, con justicia, el mérito -que de cierta manera intuyen Onís, Veiravé, Ferro, Santiago, Millares- de intentar y lograr, tal vez como ninguna otra poeta, construir en su poesía al Otro femenino, esa Mujer que la cultura ha de-construido tanto pero no construido. De esta idea me ocuparé detenidamente en las próximas páginas.

SEGUNDA PARTE

El *FEMINISMO SOCIAL* DE ALFONSINA STORNI. LA CRÍTICA,
LOS POEMAS.

Capítulo 1. La crítica encubierta o el antifeminismo. *Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, César Fernández Moreno.*

Como hemos visto en la primera parte de esta investigación, desde la crítica literaria más clásica, más ortodoxa, se ha clasificado la obra poética de la Storni en dos etapas, épocas o momentos: la primera, sería pues una etapa postmodernista, que incluiría sus poemarios *La inquietud del rosal* (de 1916), *El dulce daño* (de 1918), *Irremediablemente* (de 1919), *Languidez* (de 1920) y *Ocre* (de 1925). La segunda época sería la llamada vanguardista, que se iniciaría con *Mundo de siete pozos* (de 1934) y concluiría con *Mascarilla y trébol* (de 1938), publicado en el mismo año de la muerte de la poeta⁽¹⁾.

(1) Según hemos detectado, en la primera parte de esta investigación, no todos los críticos tienen la misma opinión en este punto, sin embargo, sí es esta la posición más generalizada, que yo misma comparto. En la misma se incluyen, además de los historiadores comentados en este trabajo, otros críticos que han estudiado específicamente la obra poética de la Storni, tales como: César Fernández Moreno, *Situación de Alfonsina Storni* y *La*
(continúa...)

Sin embargo, y como también hemos apreciado en nuestro recorrido por los manuales y antologías, más allá de esta crítica "clásica", subyacen dos posiciones, que pueden ser identificadas, respecto a la producción poética de la Storni. Estas dos posiciones definen también una valoración, un juicio sobre la poesía de Alfonsina Storni, fundamentalmente sobre la llamada "primera etapa" storniana, que es, como venimos diciendo, la que más nos interesa en esta investigación. Tales posiciones se definen precisamente en torno a lo que podría denominarse el "elemento femenino y/o feminista" que aparece en dicha producción poética.

La segunda de estas posiciones ha sido formalizada como tal a partir de los años ochenta, y es la crítica feminista que se inscribe dentro y/o a partir de los llamados estudios de género. Sin embargo, esta "crítica feminista" en relación a la poesía de Alfonsina Storni se origina mucho antes, como veremos en el transcurso de este capítulo. Hay, no obstante, una primera posición que también clasifica la producción poética de la Storni, que

(1) (...continuación)
realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina; Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, *Genio y figura de Alfonsina Storni*; Lucrecio Pérez Blanco, *La poesía de Alfonsina Storni*; Helena Percas, *La poesía femenina argentina*.

también la juzga y analiza y que parte asimismo para hacerlo del elemento relacionado con la temática femenina y/o feminista que en su poesía aparece. Esta primera posición es pues la de una crítica encubierta o solapada⁽²⁾ que, aunque no va a definirse, por supuesto, con este nombre, se constituye, en la práctica, como una crítica *anti-feminista*. Vamos pues en el primer capítulo de esta parte dedicada a la temática femenina y/o feminista, a continuar con el análisis de la crítica sobre Alfonsina Storni, pero centrándonos ahora en esta *otra* crítica, esta crítica *encubierta*, ya que, como dicen las autoras del libro *Las poetas del buen amor*: «poner en crisis la palabra ingenua [supuestamente ingenua, habría tal vez que puntualizar] es el primer movimiento en la tentativa de abrir un camino de reflexión enriquecedora»⁽³⁾.

(2) Tal vez esta crítica encubierta o solapada sea, sin embargo y aunque parezca paradójico, la encarnación más tangible de la crítica literaria, si entendemos la misma como la entiende Juan Carlos Rodríguez, o sea, como una crítica que «abre (produce, para ser exactos), el hueco ineludible de una ausencia básica: su propia ideología, su propia moral, su propia práctica inconsciente» (Cfr. Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, *Op. cit.*, pp. 26-27.)

(3) M. Rojas, F. Ovares, y S. Mora, *Las poetas del buen amor...*, *Op. cit.*, p. 16.

La primera posición sobre la Storni en relación a su *feminismo social* es pues la de una crítica *encubierta* o subterránea, que podría ser clasificada como anti-feminista. Así, dentro de esta primera posición, habría que mencionar, a mi juicio, los comentarios y análisis de diferentes autores, que, sin saberlo, estaban haciendo también crítica de género, aunque en sentido contrario, ya que se refirieron al "tema femenino" en Alfonsina, pero desde su descalificación; o sea, son escritores que descalificaron, subvaloraron, cuestionaron la poesía de la Storni precisamente por la presencia de ese *feminismo social* que, por supuesto, no nombraron de ese modo. Entre esos escritores y críticos hay que mencionar, como fundamentales, los siguientes: Jorge Luis Borges y Eduardo González Lanuza -ambos como representantes de una opinión al parecer generalizada de la revista *Sur*⁽⁴⁾-, Enrique Anderson Imbert -cuyas

(4) Como ya hemos dicho en la primera parte de esta investigación, esta valoración negativa de la Storni no tiene su origen en la revista *Sur*, sino, más bien, al parecer, en *Martín Fierro* -revista que tuvo una duración de tres años, de 1924 a 1927-, lo que sucede es que muchos de los llamados *martinfierristas*, se nuclearon en *Sur*. (Vid. nota 44 del Capítulo 1)

opiniones no serán analizadas en este capítulo, pues ya las hemos visto en la primera parte de esta investigación⁽⁵⁾- y César Fernández Moreno. Todos estos escritores, en su faceta de críticos, ejercieron, a mi juicio, esta crítica antifeminista en relación a la poesía de Alfonsina Storni. No podemos, no obstante, tomar sus posiciones como un bloque cerrado porque entre éstas existen diferencias y matices. Podrían así establecerse a su vez, dentro de esta crítica antifeminista, dos nuevas vertientes.

1.1. La vertiente radical. Borges y González Lanuza: La *chillonería de comadrita y el sexo como traba*.

La primera vertiente dentro de esta crítica antifeminista sería así la representada por Jorge Luis Borges y Eduardo González Lanuza. Es ésta una vertiente que llamo *radical* ya que parte de un juicio absolutamente negativo de la producción poética de la

(5) Vid. Capítulo 1, pp. 38-46.

Storni, un juicio en el que no se concede apenas ningún valor a esta producción poética. Pero argumentemos.

Al decir que Jorge Luis Borges es uno de los representantes de la crítica antifeminista en relación a la poesía de la Storni, y que su posición es radical respecto a este tema, no estoy basándome en ninguno de los muy negativos comentarios de Borges sobre la Storni que tuvimos en cuenta en la primera parte de esta investigación, porque, como ya hemos visto, siendo éstos rotundamente descalificadores, no encontramos en ellos, sin embargo, ningún elemento que nos permita acusar a Borges de "antifeminista"⁽⁶⁾. Pero aún nos queda uno, probablemente el más conocido comentario del poeta argentino sobre Alfonsina y que sí nos permite -con todo derecho, en mi opinión- incluir a Borges dentro de este apartado de la "crítica antifeminista". Dicho comentario apareció en la reseña sobre la poeta Nydia Lamarque que publicó

(6) Las descalificaciones de Borges en relación a la poesía de la Storni, comentadas en la primera parte de esta investigación, se establecían, como hemos visto, en relación a la cursilería, desdibujo, aguachirle retórica (1921) y la de "rubenista vergonzante, metrificadora del tedio de vivir" (1926). (Vid. Capítulo 2, pp. 109-117 y 125-130.

Borges en 1925 en la revista *Proa*⁽⁷⁾, bajo el título "Reseña de *Telarañas*". La reseña de Borges no era pues sobre la Storni, sino sobre un libro de sonetos, *Telarañas*, publicado ese año por la poeta también argentina Nydia Lamarque; sin embargo, en esta reseña, Borges compara a ambas poetas y en la comparación es la Storni la que sale totalmente desfavorecida. Así, Borges dice en la reseña mencionada:

«El sujeto [en el libro de Nydia Lamarque] es la espera del querer, la víspera segura del corazón, las luces sabatinas encendidas aguardando la fiesta. Es el idéntico sujeto que hay en *La Calle de la Tarde* por Nora Lange, tanto más grato cuanto menos enfatizado. Nydia Lamarque lo maneja con instintiva gracia espiritual, sin incurrir ni en las borrosidades ni en la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni»⁽⁸⁾.

(7) La revista *Proa* fue creada por el propio Borges y por Macedonio Fernández en 1922. (Cfr. Mihailescu, C. A, Notas a Jorge Luis Borges, *Arte poética*, traducción de Justo Navarro y prólogo de Pere Gimferrer, Crítica, Barcelona, 2001, p. 150.)

(8) Jorge L. Borges, "Nydia Lamarque, *Telarañas*, 1925", *Textos recobrados*, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 231-232. (La reseña apareció originalmente en la revista *Proa*, año 2, núm. 14, 1925, p. 14).

Actualmente, en diferentes estudios sobre la poesía de la Storni, sobre todo en los enfoques realizados desde la perspectiva de género, se viene recordando y cuestionado esta denominación borgiana de la poesía de la Storni: *chillonería de comadrita*. Lo han hecho, por ejemplo, Alicia Genovese, Delfina Muschietti y María Gabriela Mizraje⁽⁹⁾. Así, Genovese dice:

«...aquella [se refiere a Alfonsina] que con su dicción poética extraña causaba la irritación manifiesta de Borges. Desde las páginas de *Proa*, Borges protestaba por la "chillonería de comadrita" que suele inferirnos la Storni»⁽¹⁰⁾

Por su parte, María Gabriela Mizraje escribe al respecto:

⁽⁹⁾ También Tamara Kamenszain, en una reseña de *Clarín Digital* sobre la selección recientemente publicada de los artículos periodísticos de la Storni, *Nosotras... y la piel* retoma la denominación borgiana, diciendo: «estos textos mantienen intacto aquel "chillido con aire de comadrita" que Borges en su momento le reprochó al estilo Storni». (Cfr. Tamara Kamenszain, "El rescate de una mirada irónica", *Clarín Digital*, Suplemento "Cultura y Nación", 31-1-99.

⁽¹⁰⁾ Alicia Genovese, *La doble voz*, *Op. cit.*, p. 55.

«Borges es despiadado con ella [se refiere a Alfonsina] (...); el poeta-rector de la estética argentina del siglo XX trasluce críticas que son de clase y de género sexual no menos que de arte poética, porque cuando la obra de la Storni -a diferencia de la de Nydia Lamarque- se transforma en "borrosidades y chillonería de comadrita", Borges está atacando no sólo sus versos sino también su contexto de producción»⁽¹¹⁾.

Crítica de género es la que hace Borges a la producción poética de la Storni; crítica de género, sí, pero realizada desde el prejuicio, desde el inconsciente ideológico sexista y/o machista. Si nos quedara alguna duda de que son los prejuicios -el inconsciente ideológico sexista- los que hablan en Borges, no hay más que leer otras partes de esta reseña:

«Debajo de Telarañas dice Sonetos (...) sin otra obligación ni costumbre que las de su perenne halago sonoro que no implica nunca el esfuerzo. ¿Acaso no nos basta en una muchacha o en una estrofa, la certidumbre de que es linda? Lo demás son cominerías»⁽¹²⁾.

(11) María Gabriela Mizraje, "Alfonsina Storni. Escándalos y soledades", *Argentinas...* art. cit., p. 172.

(12) *Ibíd.*

Y también:

«A nosotros varones, obligados al verso pensativo y la palabra austera, nos conmueven esos trebejos que tan justamente se avienen con la hermosura de las muchachas y que florecen en sus versos con la misma naturalidad que en las quintas»⁽¹³⁾.

O sea, Borges parece querer decirnos que los varones -por lo visto los únicos lectores de poesía que existen, o al menos que cuentan para él- si aceptan que las mujeres practiquen también la poesía, no es para que se apropien de la "palabra austera", del "verso pensativo", que es propio, privativo de ellos, sino para que escriban con "naturalidad", con esa "naturalidad femenina" que es la que se aviene con "la hermosura de las muchachas". De lo que no parece darse cuenta al autor de *El Aleph* es de que, involuntariamente, está haciendo un elogio a la poesía de la Storni, pues, indirectamente, parece decirnos que ella, a diferencia de otras mujeres poetas, como

(13) *Ibíd.*, pp. 231-232.

Norah Lange o la misma Nydia Lamarque⁽¹⁴⁾, sí usa estos recursos "varoniles", que su poesía sí emplea el "verso pensativo" y la "palabra austera" y que es este hecho justamente lo que no puede perdonarle⁽¹⁵⁾.

(14) Curiosa o irónicamente, en la antología de 1941, realizada por Borges junto a Bioy Casares y Silvina Ocampo, que comentamos en la primera parte de esta investigación, no aparece Nydia Lamarque.

(15) Este elogio involuntario, como a su pesar, de Borges a la Storni, parece haberlo visto Rodríguez Padrón cuando, sin cuestionar directamente el juicio borgiano, apunta sin embargo: «[Alfonsina] incorpora su perspectiva (como diferencia) a la única dominante, no para anular la otra, obligándola a dialogar con la suya nueva, asumiendo el *verso pensativo*, la *palabra austera* exclusivos de una escritura masculina, como dijera Borges por entonces». (Cfr. Jorge Rodríguez Padrón, "Introducción" a *Alfonsina Storni. Antología mayor*, selección y edición de Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 1997, 2a. edición, p. 13). Un "elogio" semejante al borgiano, aunque formulado voluntaria y explícitamente, le hace a la Storni Luis María Jordán al decir: «Con la señorita Storni puede hablarse sin eufemismos, ya que ella misma nos da ejemplo de claridad en el decir, en las viriles y armoniosas estrofas de su verso, en las que la autora pone y dice todo, sin importársele un comino de la entrelínea, del comentario malicioso y miserable del público asustadizo. Bien es cierto que este poeta no escribe para ser leído por las *jeunes filles* en los largos estíos de la media tarde, sino para los hombres apasionados y violentos que hayan mordido la vida alguna vez, con la misma ansia que se muerde el corazón de una fruta madura. Su Pegaso es un potro entero que no conoce la sumisión indolente y servil de los establos.» (Cfr. Luis María Jordán, "Alfonsina Storni", *Nosotros*, Núm. XXXII, Buenos Aires, 1919, p. 41.). Recordemos también que otros críticos se refirieron a la poesía de la Storni como supuestamente masculina o con elementos de masculinidad, fundamentalmente entre los años veinte y los treinta. Así, Parra del Riego había escrito en 1923 que la poesía de Alfonsina hablaba de
(continúa...)

Pienso pues que Borges, a diferencia de la crítica romántica, sí se da cuenta de qué es lo fundamental en la poesía de la Storni -por lo menos durante su primera etapa poética-. Como dice Delfina Muschietti, su comentario "reitera la sagacidad de sus lecturas"⁽¹⁶⁾. Él ve lo mismo que verá después

(15) (...continuación)

"un dolor intelectual, dolor de inteligencia, dolor más bien de hombres que dolor de mujeres" (Vid. pp. 11-12), María Monvel, en 1929, también decía que Alfonsina era un "extraño caso de mujer que piensa tanto como siente". (Vid. pp. 14-15) y Aita, en 1931, la llamaba "temperamento varonil". (Vid. p. 123). La cuestión de la supuesta *masculinidad* de la escritura femenina es compleja. No pueden despacharse de un plumazo, como *machistas*, todos los comentarios formulados en este sentido. Tanto en el siglo XIX, como también a principios del XX, este comentario tenía muchas veces una intención elogiosa y pretendía marcar la diferencia respecto a una literatura, personaje o figura femenina habitualmente considerado(a) como tonta o banal. Por ejemplo, respecto al personaje de *Madame Bovary* escribía Baudelaire lo siguiente: «Madame Bovary sigue siendo un hombre. Como Palas armada, nacida del cerebro de Zeus, este extraño andrógino ha conservado todas las seducciones de un alma viril dentro de un encantador cuerpo femenino (...) todas las mujeres *intelectuales* le agradecerán que haya elevado a la mujer a tan alta potencia, tan lejos del animal puro y tan cerca del hombre ideal, y de haberla hecho participar en ese doble carácter de cálculo y de ensueño que constituye el ser perfecto.» (Cfr. Charles Baudelaire, "*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert", *Escritos sobre literatura*, Bruguera, Barcelona, 1984, pp. 61 y 64. El subrayado es del autor).

(16) Delfina Muschietti, "Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo Texto Crítico*, 1989, 2:4, p. 87.

Onís⁽¹⁷⁾, sólo que a Borges no le gusta nada lo que ve y lo juzga desde el prejuicio sexista y/o machista. No lo llama pues *feminismo social* sino *chillonería de comadrita*.

Esta posición radical dentro de la que he denominado *crítica antifeminista* incluiría también a Eduardo González Lanuza, por su artículo publicado en la revista *Sur* en 1938, el mismo año de la muerte de Alfonsina. En la primera parte de esta investigación, he citado un fragmento de dicho artículo, para hacer notar su correspondencia con el criterio de Anderson Imbert⁽¹⁸⁾, sin embargo, creo que merece la pena volver a retomarlo, ahora más extensamente:

(17) Esta afirmación es, por supuesto, discutible y matizable. Para decirlo con los propios términos que utilizaba Borges, según nos coloquemos, como seguidores de Platón o de Aristóteles, las cosas existirán previamente a la palabra que las denomina, o serán creadas por ésta. Así, sólo hablando desde la perspectiva *platónica* -en la cual las cosas preexisten a la palabra- podría decirse que Borges y Onís ven *lo mismo*.

(18) Vid. Capítulo 1, p. 41.

«Alfonsina Storni (...) sacrificó la poesía en aras de su personalidad, casi diría de su temperamento (...). Y la Poesía se vengó con crueldad, escapándosele reiteradamente de las manos cada vez -y fueron muchas- que estuvo a punto de asirla. 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 (...) Su sexo constituía una traba»⁽¹⁹⁾.

Y González Lanuza añade:

«[Alfonsina Storni] 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»⁽²⁰⁾.

No me resisto a reproducir también el final del artículo de González Lanuza:

«...no sería ecuánime esta ubicación si no señalara otra circunstancia que engrandece su actitud de artista [se refiere a Alfonsina, por supuesto]. Rodeada por la

(19) Eduardo González Lanuza, "Ubicación de Alfonsina Storni" *Sur*, art. cit., p. 55.

(20) *Ibíd.*, p. 56.

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 anterior 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. Este gesto, más que su obra, merece mi admiración y mi respeto»⁽²¹⁾.

González Lanuza parece conceder a Alfonsina algo más que su compatriota Borges, pues nos dice que "muchas veces" estuvo a punto de "asir la poesía" y nos habla asimismo de los "mejores poemas" de Alfonsina, con lo cual parece decirnos que algunos de éstos no están tan mal. Por último, dice respetar y admirar su gesto de mujer y su valentía para cambiar de registro casi al final de su vida, despreciando la "gloria fácil" de su primera época.

(21) *Ibíd.*, p. 57.

No hay que olvidar que González Lanuza, a diferencia de Borges que hace su reseña en 1925, escribe este artículo en 1938, y éste se publica apenas un mes después del suicidio de la Storni⁽²²⁾. En este momento, Alfonsina ha escrito pues toda su obra y goza de gran reconocimiento y prestigio tanto en su país como fuera de él⁽²³⁾. No puede entonces González Lanuza *despacharla* sin más, como prácticamente había hecho Borges. Sin embargo, detrás de estos mínimos *elogios*, más dirigidos a la persona de Alfonsina que a su obra, cuánta falta de

(22) Alfonsina se arrojó al mar en la madrugada del 25 de octubre de 1938. El número de *Sur* en el que apareció el artículo de González Lanuza, *Ubicación de Alfonsina Storni*, corresponde al mes de noviembre de 1938.

(23) Desde 1920, sin embargo, había empezado Alfonsina Storni a ver reconocida su producción poética. En ese año, y como ya he dicho anteriormente, obtiene el Primer Premio Municipal y el Segundo Premio Nacional de Literatura, por su libro *Langüidez*. En 1923 se publicaría en España una selección de su poesía dentro de la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* (Cervantes, Barcelona, 1923). La repercusión de su obra será mayor, no obstante, a partir de 1930. En este año visitará España donde dicta conferencias y donde sus poemas reciben una excelente acogida -muestra de esta acogida es, por ejemplo, el artículo de Enrique Díez-Canedo publicado ese año en *La Gaceta Literaria*, bajo el título "Alfonsina Storni, poetisa argentina" (Año IV, No. 76, 15 de febrero de 1930, Madrid, pp. 49-50)-. En 1934 se incluyen sus poemas en la *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana* de Federico de Onís. En 1938, ocurre el célebre encuentro de las "tres poetisas de América": Gabriela, Alfonsina y Juana", en la Universidad de Montevideo.

reconocimiento a ésta hay en las palabras de González Lanuza. Sus supuestos elogios son así elogios envenenados. Para él, a Alfonsina "la poesía se le escapó reiteradamente de las manos", "no logró realizarse como poeta"; incluso, cuando cambia de registro -hacia una estética más cercana a la vanguardia- es "su gesto", no su obra, los que merecen "el respeto y el reconocimiento" de González Lanuza. Amparado en la defensa de una supuesta *poesía pura*, González Lanuza exhibe, a mi juicio, un gran prejuicio sexista y/o machista: ese "sexo como traba", que achaca a la poesía de Alfonsina, resulta bien significativo, como es evidente. Por otra parte, este inconsciente ideológico sexista traiciona a González Lanuza en sus palabras; por ejemplo, al decir que Alfonsina, al cambiar de registro, se aleja del gusto de sus anteriores *amigos*. Con tal de avalar su posición, González Lanuza hace algo increíble, englobar bajo el nombre de "amigos" de la Storni a todos los críticos que sí respetaron y admiraron la obra de Alfonsina, incluso la primera época de esta obra. Los amigos de la Storni; ¿es serio llamar de ese modo a Federico de Onís y Enrique Díez Canedo -por

sólo citar dos nombres de críticos reconocidos que dejaron constancia de su valoración positiva de la poesía de Alfonsina, justamente de la primera época de esta obra-? González Lanuza quiere validar sus palabras y para ello apela a cualquier recurso.

Como podemos ver, en ambos casos, tanto en la reseña de Borges como en el artículo de González Lanuza, se desacalifica la poesía de la Storni por razones asociadas a su feminidad y a la manera en que ésta es producida en su poesía.

Por otra parte, es interesante señalar, creo, que, probablemente, ambos argumentos, el de Borges y el de González Lanuza, recogían objeciones y críticas que habían sido formuladas con anterioridad a la Storni, pues en fechas más tempranas que las de estos artículos, la propia Alfonsina había rebatido ambos argumentos. Lo cierto es que curiosa e irónicamente -una ironía que tal vez le hubiera gustado a Alfonsina- la historia literaria nos ha dejado así las respuestas de Alfonsina a Borges y González Lanuza, publicadas *anteriormente* a las "objeciones" hechas por ambos poetas. Pero veamos estas respuestas.

En la segunda edición de su libro *El dulce daño*, de 1920, Alfonsina *contesta* al artículo de González Lanuza de 1938, a través del prólogo que esta edición añade -no aparecía en la primera, de 1918- y en el que la poeta dice: «en arte no hay otra *impureza* que la atribuida por la insuficiencia intelectual y hasta oral del profano»⁽²⁴⁾. Por otro lado, ciertas palabras de su artículo de 1919, "Un libro quemado" podrían considerarse su respuesta a la reseña de Borges de 1925. Las palabras de la Storni son las siguientes:

«La palabra *feminista*, tan "fea", aun ahora, suele hacer cosquillas en almas humanas. Cuando se dice feminista, para aquellas, se encarama por sobre la palabra una cara con dientes ásperos, una voz chillona»⁽²⁵⁾.

(24) Alfonsina Storni, prólogo a *El dulce daño*, (El subrayado es mío)

(25) Alfonsina Storni, "Un libro quemado, 27 de junio de 1919", *Nosotras...y la piel*, compilación y prólogo de Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone, Alfaguara, Buenos Aires, 1998, p. 49. A pesar de todo, Alfonsina sí parece haberse afectado con esta denominación peyorativa, pues durante su segunda época -vanguardista- dirá en uno de sus poemas, perteneciente al libro *Mascarilla y trébol*: «y yo chillé con voz no articulada». (Cfr. Alfonsina Storni, "Pie de árbol", *Poesías completas*, p. 373.)

1.2. La vertiente "moderada" o "sutil". César Fernández Moreno.

La segunda vertiente que podría definirse dentro de esta crítica que he llamado *antifeminista*, es una vertiente en la que se agruparían ciertos estudiosos que, a pesar de que hacen una valoración positiva general de la producción poética de la Storni, califican peyorativamente o descalifican la temática femenina dentro de su poesía. Esta vertiente resulta así, creo, de mayor interés que la anterior, ya que es una crítica que es capaz de reconocer valores literarios en la obra de la Storni y de analizar con lucidez otras áreas de su poesía. Como dije anteriormente, la figura fundamental dentro de esta segunda línea sería César Fernández Moreno. Sin embargo, también se incluirían, aunque puntualmente y de manera parcial, otros autores como Nalé Roxlo y Mármol.

Antes de comentar la posición de Fernández Moreno, más ostensiblemente antifeminista, me gustaría señalar ciertas interpretaciones de Nalé Roxlo y Mármol, que me han llevado a incluirlos en esta

crítica antifeminista, aunque dentro de esta vertiente que he llamado "moderada" o "sutil". El motivo -pues de un solo motivo se trata- es el análisis que ambos realizan de uno de los más populares poemas de Alfonsina: "Tú me quieres blanca". Así, estos autores, al analizar un poema fundamental de la Storni como "Tú me quieres blanca", duro y claro al plantear las diferencias entre los sexos y reclamar la igualdad para ambos, lo reducen al tema de la "insatisfacción amorosa universal" y al de una "queja vaga e imprecisa:

«Y de pronto se nos ocurre preguntarnos qué es lo que Alfonsina esperaba que los hombres comprendieran en ella, y qué es lo que confiesa, en este último poema ("Tú me quieres blanca") no entender en los hombres. La queja, mil veces repetida no sólo por ella, sino por infinidad de hombres y mujeres, es siempre vaga e imprecisa. Pareciera que se tratara de algo que no se acierta a decir porque no se sabe en qué consiste»⁽²⁶⁾.

Con este comentario, los autores de *Genio y figura de Alfonsina Storni*, a pesar de juzgar con

(26) Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, *Op. cit.*, p. 78.

agudeza otras zonas de la obra de la Storni, parecen no percatarse -o no querer percatarse- del *feminismo social* que en ella aparece. ¿De veras es posible preguntarse que es lo que se espera, al menos en un poema como "Tú me quieres blanca, que los hombres comprendan?"⁽²⁷⁾. Posteriormente, en el análisis que realizaré de este poema intentaré demostrar justamente de que no se trata, para nada, de "una queja vaga e imprecisa"⁽²⁸⁾.

Como figura central dentro de esta segunda vertiente de la crítica antifeminista sobre la Storni estaría, como ya dije, César Fernández Moreno. De todos los autores mencionados es Fernández Moreno, a mi juicio, el que mayor interés tiene analizar ya que, en primer lugar, es el que se dedica verdaderamente a

⁽²⁷⁾ Desde cierto punto de vista, digamos el punto de vista más universal, en el que se inscribe la cultura de occidente, podría decirse que estos críticos, en realidad, *amplían* el sentido del poema; esta interpretación sería válida, y, desde este punto de vista, enriquecedora; sin embargo, yo no lo considero así, porque de la manera en que está formulada la interpretación de Nalé Roxlo y Mármol no parecen pretender *ampliar* el sentido poético, sino dejar sin efecto el que resulta evidente y explícito en el poema.

⁽²⁸⁾ Vid. Capítulo 5 de la Segunda Parte.

estudiar la obra de la Storni -en los casos mencionados anteriormente se trataba de pequeños artículos sueltos publicados en revistas (Borges y González Lanuza) o de una biografía (Nalé y Mármol)-; en segundo lugar, las valoraciones de Fernández Moreno son un arma de doble filo ya que por un lado reconoce grandes valores literarios en la obra poética de Alfonsina y por otro, descalifica parte de esta obra. Así, lo que en Nalé y Mármol era reducción de significado o incompreensión en Fernández Moreno se convierte en descalificación. En tercer lugar, es este autor el que da más argumentos en contra de la "poesía femenina". Pero veamos las posiciones del poeta y crítico argentino.

César Fernández Moreno considera de gran valor la obra poética de Alfonsina Storni, llegando a incluirla entre «las figuras capitales, no ya de la poesía argentina, sino de la literatura argentina contemporánea»⁽²⁹⁾. Así lo dice el propio Fernández Moreno, en su libro *La realidad y los papeles*.

(29) César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*. *Panorama y muestra de la poesía argentina*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 10.

Panorama y muestra de la poesía argentina, dedicado al estudio de siete poetas argentinos fundamentales: Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Enrique Banchs, Alfonsina Storni, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges y Baldomero Fernández Moreno. Entre estos poetas, Alfonsina es pues la única mujer, hecho al que alude el autor al decir:

«Alfonsina Storni es la única mujer entre los siete protagonistas de este libro. Este hecho nos coloca frente a algo que hubiera sido inusitado en la literatura argentina precedente: una mujer cuya calidad exige ser considerada a la par de seis hombres»⁽³⁰⁾.

Fernández Moreno propone pues considerar la obra poética de la Storni de una calidad similar a la de la de los otros poetas seleccionados en *La realidad y los papeles*. Sin embargo, tanto en este libro, de 1967, como en el cuaderno que dedicó este autor íntegramente a la Storni en 1959, *Situación de Alfonsina Storni*⁽³¹⁾, descalifica prácticamente toda

⁽³⁰⁾ *Ibíd.*, p. 378.

⁽³¹⁾ En realidad, como ya he dicho en la primera parte de este trabajo, los análisis y comentarios sobre la Storni que
(continúa...)

la que se ha considerado por la crítica "la primera etapa alfonsiniana" precisamente por lo que Fernández Moreno llama "la no elaborada ingerencia de la femineidad en su arte". Así, Fernández Moreno escribe:

«El balance valorativo de la primera época alfonsiniana revela una serie de fallas en gran parte atribuibles a la no elaborada ingerencia de su femineidad en su arte. Sus poemas se desequilibran: junto a hallazgos sorprendentes, ofende de pronto la explosión de mal gusto o el baldazo de prosaísmo (...) las palabras se disponen con esa falta de rigor tan propia de la mujer, tantas veces desatenta a los detalles del escribir (...)»⁽³²⁾.

El carácter sexista y/o machista de la crítica de Fernández Moreno puede así constatarse en este juicio, no sólo en relación a la producción poética de la Storni sino, en general, sobre la "escritura de las mujeres". De este modo, Fernández Moreno asocia lo que

⁽³¹⁾ (...continuación)

aparecen en el libro de Fernández Moreno de 1967, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, son los mismos que encontramos en el cuaderno *Situación de Alfonsina Storni*, escrito por Fernández Moreno en 1959. Dicho cuaderno se reproduce pues íntegramente en el libro de 1967.

⁽³²⁾ César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles...*, p. 126 y *Situación de Alfonsina Storni, Op. cit.*, p. 20.

él denomina "distorsión frente al mundo y el amor" con escasa calidad literaria, refiriéndolo a la "poesía femenina" en general y en particular a poemas de Gabriela Mistral y de Alfonsina Storni. Asimismo, Fernández Moreno propone una analogía para "explicar" la poesía femenina; compara a la mujer escritora con el personaje Doña Urraca del Cid:

«Impelida de elegir su amor, despojada de la mundana responsabilidad y pompa, sólo le queda a Doña Urraca el único camino en que se siente (imaginativamente) dueña y señora: su sexualidad, y amenaza seguirlo sin orden ni concierto. Pasiva venganza bien femenina, que las mujeres escritoras también asumen, con prejuicio de su poesía, pues en ella suelen entregarse, aunque sea verbalmente, a moros y cristianos, y sin guardar ninguna forma, ni siquiera artística»⁽³³⁾.

Fernández Moreno hace una crítica en estos párrafos en la que se confunden psicología y moral con calidad artística. Reprocha a estas poetas una "distorsión" del sentimiento amoroso en su poesía, distorsión de la que parece desprenderse la existencia

⁽³³⁾ César Fernández Moreno, *Situación de Alfonsina Storni*, p. 13.

de una escasa calidad literaria en sus textos. Por un lado, me parece errado asociar moral y calidad literaria; por otro, su argumento lo creo absolutamente sexista. Analizar como "distorsión" la posición que muestra la poesía de la Storni es anular su *feminismo social*, no saber percibirlo. Pero aún cuando pudiera aceptarse esta supuesta "distorsión del sentimiento amoroso", ¿por qué Fernández Moreno sólo acierta a verla en la poesía escrita por mujeres? ¿Cómo le llamaría Fernández Moreno a situaciones o actitudes semejantes a las descritas que aparecen con gran frecuencia en los textos de grandes y reconocidísimos poetas de épocas diferentes como Catulo o Baudelaire, por sólo citar dos de los más significativos?⁽³⁴⁾ Y, por último, ¿es que alguien ha puesto en duda el valor literario de las obras de estos y otros poetas porque en ella se plasme dicha "distorsión"?

Fernández Moreno es pues incapaz de comprender a la Alfonsina feminista. Como dice Martínez Tolentino:

(34) Un análisis exhaustivo y de gran profundidad sobre la "distorsión" de la imagen de la mujer en el arte y la literatura, fundamentalmente del siglo XIX, puede encontrarse en el libro *Ídolos de perversidad*, de Briam Dijkstra (Debate, Madrid, 1994).

«Para una mujer tan preocupada por el destino de las mujeres, es muy pobre el favor que le hace Fernández Moreno a Alfonsina Storni al tratar de explicar y "defender" su obra poética con argumentos que tienden a desprestigiar y desvalorizar el rol de la femineidad en su poesía»⁽³⁵⁾.

Otro de los "errores" de Fernández Moreno es la lectura literal de ciertos poemas de la primera etapa storniana, lectura en la que el argentino no se percató -o no quiere percatarse- de la ironía con que Alfonsina los escribe. Por ejemplo, en el poema "Capricho", Fernández Moreno no ve más que "una glosa de aquel tema del poco sexo" (se refiere al romancero del Cid: "Siempre lo he oído decir / y ahora veo que es verdad, / que el seso de las mujeres / no era cosa natural...") sin darse cuenta de la ironía contenida en dicho poema. Pero ya nos ocuparemos, más adelante, del análisis de "Capricho".

(35) Jaime Martínez Tolentino, *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni...*, *Op. cit.*, p. 30.

Capítulo 2. La crítica feminista anterior a los estudios de género. *Federico de Onís. Enrique Díez-Canedo.*

En este capítulo voy a referirme directa y específicamente a la crítica positiva sobre el *feminismo social* de Alfonsina Storni, como lo denominó Federico de Onís, y del que venimos hablando desde la primera parte de esta investigación y quiero insistir particularmente, en los estudios realizados durante los años veinte y treinta porque constituyen análisis de gran valor y sumamente olvidados.

El *feminismo social* de Alfonsina, que, según hemos visto, ha sido denominado también como *feminismo combativo* (Santiago, Millares), *ciencia de lo femenino* (Veiravé, Ferro) ha sido abordado en los llamados estudios de género, es, decir, los estudios que se ocupan de la formación de la subjetividad femenina, pero no sólo en éstos.

En los primeros momentos de esta investigación, en los cuales mis principales lecturas en relación a la crítica sobre Alfonsina Storni eran las realizadas por los enfoques de género -todos trabajos posteriores a 1980- creí que había sido esta perspectiva la que

había introducido en la crítica literaria la preocupación y el análisis del feminismo de Alfonsina Storni. Hay que decir que a mi ignorancia en la materia se sumaba el hecho de que los estudios de género consultados, en su casi totalidad, no hacían ninguna referencia a que existieran antecedentes históricos en relación a esta cuestión⁽¹⁾. Según fui adentrándome en los vericuetos de la crítica, descubrí, no sin asombro, que sí existía realmente toda una línea de pensamiento crítico que, con gran lucidez y penetración en ciertos casos, con menor en otros, pero siempre con atención, y considerándolo, desde una posición totalmente positiva, un núcleo fundamental dentro de la producción poética de la Storni, había valorado dicho feminismo. Estas valoraciones han sido pues prácticamente ignoradas u olvidadas, sintomáticamente tanto por las historias literarias como por los estudios de género, pero, a mi juicio, constituyen un punto de vista fundamental, imprescindible para examinar con lucidez la producción

(1) Sí suele hacerse referencia en ellos, con bastante frecuencia, a la crítica antifeminista, principalmente a la denominación borgiana sobre la poesía de la Storni, o sea, a la *chillonería de comadrita*.

poética de Alfonsina Storni, esencialmente su etapa primera. Se trata así de los análisis de varios críticos, realizados fundamentalmente durante los años veinte y treinta, tanto en Argentina como fuera de ella.

Como antes he dicho, la gran mayoría de los estudios planteados desde la perspectiva de género en relación a la producción poética de la Storni, parecen partir de cero y en su afán reivindicativo no toman en cuenta esta historia crítica -que sin duda habría que llamar feminista- que juzgó la obra de la Storni⁽²⁾. Entre estos críticos, habría que mencionar, en primer

(2) No podría decir cuál ha sido la causa del silencio por parte de los estudios de género en relación a este tema. ¿Se ha tratado simplemente de desconocimiento, de falta de investigación, o es una posición más calculada, planteada con el afán de proponerse como los (las) "descubridores" (as) de esta cuestión, o, tal vez, de un pensamiento excesivamente radical o reivindicativo que considera que estos críticos -hombres, en su casi totalidad- nada bueno pueden haber dicho en relación a esta temática? En cualquier caso, esta actitud, de ignorancia o silenciamento de estos importantes análisis sobre la producción poética storniana de los años veinte y treinta inciden negativamente, a mi juicio, tanto en el análisis de la obra storniana como en los propios estudios de género. En el primer caso, porque se ignora absolutamente la visión más lúcida de la crítica *ortodoxa* y se favorece la perspectiva biográfica y autobiográfica y en los segundos, porque se aíslan, se desvinculan de la historia literaria, presentándose como un fenómeno aislado y marginal, como el pensamiento único de unos pocos "seguidores/as", que, por lo tanto, es posible no tomar en consideración.

lugar, al ya sumamente citado en esta investigación Federico de Onís, pero también a otros como el español Enrique Díez-Canedo, a los argentinos Roberto Giusti -crítico y director de la revista literaria *Nosotros*, en la que Alfonsina Storni colaboró durante muchos años, y de gran importancia en la vida literaria argentina hasta la creación de *Sur*- y a Fermín Estrella Gutiérrez.

Uno de los iniciadores de esta perspectiva feminista en relación a la poesía de Alfonsina Storni sería pues el crítico español Federico de Onís. Vamos entonces a retomar la idea de Onís sobre la Storni, idea de la que estamos partiendo, que hemos convertido en el núcleo básico de este trabajo investigativo.

Decía, pues, Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* sobre Alfonsina:

«Es la más feminista de las poetisas mayores de esta época: todas ellas, como mujeres, expresan inevitablemente, cada una a su modo, sentimientos femeninos; pero la Storni ve

además su feminidad como problema no sólo individual, sino social»⁽³⁾.

Así, Onís se percata de algo específico, particular de la poesía de Alfonsina, y es que en ella, a diferencia de la poesía de Delmira, Juana y Gabriela, la feminidad no es presentada como un problema individual, concreto, de una subjetividad dada, sino que se constituye como un problema social.

Pero en estos años, la década de 1930 -aunque también antes-, no es Onís el único en advertir este *feminismo social* de la Storni y en señalarlo desde una posición positiva, de reconocimiento.

El escritor, poeta, profesor, traductor y crítico español Enrique Díez-Canedo es, junto a Onís, una de las figuras fundamentales, a mi juicio, a tener en cuenta para el análisis de la producción poética de Alfonsina Storni. Díez-Canedo, como Onís, fue un gran

(3) Federico de Onís, *Op. cit.*, p. 932. Dicho comentario aparece también recogido en el libro de Federico de Onís, *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, publicado en Puerto Rico por la Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, en 1955, dentro del apartado de "Poesía femenina" (pp. 260-261).

conocedor de la literatura hispanoamericana, como ya dijimos en la primera parte de esta investigación⁽⁴⁾. En este sentido, Marcelino Jiménez León ha escrito recientemente:

«Su labor como crítico [se refiere, por supuesto, a Díez-Canedo] es una de las más interesantes y autorizadas de las primeras décadas del siglo. Dentro de esta faceta crítica destacó como uno de los mejores conocedores de la literatura hispanoamericana»⁽⁵⁾.

En tres ocasiones, durante su amplia labor como crítico y ensayista, Díez-Canedo escribió sobre la poesía de Alfonsina Storni. A través de estos comentarios -recogidos en las revistas *España* (1923)

(4) Ver Nota Capítulo 1 de la Primera Parte, Nota 19, pp. 20-21.

(5) Marcelino Jiménez León, "La poesía escrita por mujeres hispanoamericanas y las críticas de Enrique Díez-Canedo en la revista *España*", *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998. León, 12-16 de octubre de 1998*, (edición a cargo de José Carlos González Boixo, Javier Órdiz Vázquez y Ma. José Álvarez Maurín), Universidad de León, 2000, volumen II, p. 797. También es de importancia la labor como traductor y antólogo desempeñada por Díez Canedo. En este sentido, Hervé Le Corre ha destacado el papel fundamental que tuvo para los postmodernistas y las vanguardias la antología de Díez-Canedo y Fortún *La poesía francesa moderna*, de 1913. (Cfr. Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana...*, *Op. cit.*, p. 110).

y *La Gaceta Literaria* (1930) y en el libro *Letras de América* (1955)- podemos percibir la visión general de Díez-Canedo sobre la Storni, una visión que, a mi entender, puede considerarse entre las más lúcidas de la crítica. Muy interesante resulta en ella la manera armónica en que el escritor logra conjugar, tanto la perspectiva biográfica como la perspectiva feminista. Pero vamos a centrarnos, sobre todo, en la segunda, porque es la cuestión que aquí nos atañe.

Anteriormente había dicho que fue en 1923 la primera vez en que Díez-Canedo se refirió a la poesía de la Storni. Fue en la sección que Díez-Canedo escribía en la revista *España*, sección titulada precisamente "Letras de América"⁽⁶⁾, y en la que, como su título indica, el español se dedicaba a dar a conocer en España el quehacer literario de los escritores hispanoamericanos. En uno de los números de este año, en dicha sección y con el subtítulo de "Más poetisas", Díez-Canedo centra su atención en la puertorriqueña Concha Meléndez, la cubana Emilia

(6) La sección "Letras de América" apareció por primera vez en la revista *España* en 1922.

Bernal y la argentina Alfonsina Storni⁽⁷⁾. En este año, 1923, Alfonsina Storni ha publicado solamente sus cuatro primeros libros -los mismos que tenían a su alcance Parra del Riego en este mismo año para realizar su antología y Jorge Luis Borges para escribir su artículo-antología publicado en *Cosmópolis* en 1921-, sin embargo, como ya dijimos en la primera parte de esta investigación, el crítico considera a la Storni como uno de los valores más altos de la lírica de ese momento, y no exclusivamente de la poesía femenina⁽⁸⁾. Pero, el comentario fundamental de Díez-Canedo en este artículo, el que más nos interesa, es el siguiente:

«Pasión y delicadeza se entrelazan a cada paso en esta poesía, que algún día hemos de estudiar con el detenimiento que reclama. Esta poesía, que siente en sí el peso de fuerte sentimiento tradicional, que rompe el silencio guardado por todas las mujeres de una raza, que habla de

(7) Un estudio sobre las contribuciones de Díez-Canedo en esta revista y en relación con la poesía femenina, puede encontrarse en el artículo de Marcelino Jiménez León "La poesía escrita por mujeres hispanoamericanas y las críticas de Enrique Díez-Canedo en la revista *España*", anteriormente citado.

(8) Enrique Díez Canedo, "Letras de América. Más poetisas", *España*, art. cit., p. 9 (vid. Nota 9 del Capítulo 2 de la Primera Parte, p. 117.)

"algo vedado y reprimido / de familia en familia / de mujer en mujer", como se dice en "Pudiera ser...", poesía puesta muy atinadamente a la cabeza de la selección española, tiene en todo momento el acento inconfundible de la poesía»⁽⁹⁾.

Aquí, el crítico español nos da una visión sobre la poesía de Alfonsina Storni que conecta, sin duda, con la de Federico de Onís. Díez-Canedo, se percata así de que en dicha poesía se "rompe el silencio guardado por todas las mujeres de una raza", tomando como excelente muestra de este decir *feminista* de la Storni, algunos versos de su poema "Pudiera ser"⁽¹⁰⁾ (anteriormente llamado "Bien pudiera ser..."). Asimismo, Díez-Canedo no muestra el más mínimo prejuicio cuando escribe, sin ningún reparo, que este decir *feminista* de la Storni "tiene en todo momento el acento inconfundible de la poesía". Como se ve es ésta una opinión que difiere, radicalmente, de la de Jorge

⁽⁹⁾ *Ibíd.*, p. 10. La "selección española" a la que se refiere Díez-Canedo es la antología poética de Alfonsina Storni publicada en España en 1923, antología que ya hemos mencionado varias veces en este trabajo, *Alfonsina Storni. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* (Cervantes, Barcelona).

⁽¹⁰⁾ Sobre este poema, también a mi juicio fundamental, de Alfonsina Storni, volveremos en la segunda parte de esta investigación.

Luis Borges y Eduardo González Lanuza, y también de la de César Fernández Moreno.

En este artículo, el crítico español termina diciendo:

«Si entre todos los nombres de poetisas que hemos citado en estos artículos, sólo hubieran de sobrevivir tres, uno de ellos sería, de fijo, el de Alfonsina Storni»⁽¹¹⁾.

En 1930, Díez-Canedo vuelve a escribir sobre Alfonsina Storni, esta vez en la revista *La Gaceta Literaria*. Dedicó esta vez un artículo completo a la poeta argentina, artículo que precisamente tituló: *Alfonsina Storni, poetisa argentina*⁽¹²⁾. Es este artículo, posteriormente ampliado para su inclusión en el libro *Letras de América*, el que considero fundamental de Díez-Canedo en relación a la producción poética de Alfonsina Storni.

Alfonsina Storni, poetisa argentina, comienza con un comentario del ensayista y escritor sobre el

(11) *Ibíd.*

(12) Dicho artículo apareció también, en este mismo año, pocos meses después de su publicación en febrero de 1930 en *La Gaceta Literaria*, en la revista *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica, 7 de junio de 1930, p. 329).

romanticismo de la Storni, pero es una visión sobre el romanticismo storniano distinto al que comunmente hemos encontrado entre los historiadores y críticos. Para Díez-Canedo, la Storni es «romántica dos veces, por su origen exótico y por tendencia natural de su idioma»⁽¹³⁾. Me parece interesante esta perspectiva de Díez-Canedo, ya que varía, como antes he dicho, la visión romántica que sobre Alfonsina hemos venido encontrando en las historias literarias. Así, para el español, el romanticismo es algo asociado, inherente a la lengua española, no particular de la Storni, ni de la poesía modernista o postmodernista, ni tampoco de la llamada "poesía femenina". Bien claro lo deja el crítico cuando escribe:

«La literatura castellana, en uno u otro continente, ya es romántica de suyo (...) Muy en el alma ha de llevar el hispano la simiente del romanticismo»⁽¹⁴⁾.

(13) Enrique Díez-Canedo, *Alfonsina Storni, poetisa argentina*, *La Gaceta Literaria*, año IV, núm. 76, Madrid, 15 de febrero de 1930, p. 1.

(14) *Ibíd.*

En relación al romanticismo particular de Alfonsina Storni, hace Díez-Canedo un análisis que a mi juicio, puede considerarse de gran lucidez. Así, el estudioso dirá:

«El romanticismo de Alfonsina Storni, a diferencia del de la generalidad de nuestras poetisas, y del de muchos, muchísimos poetas, no es romanticismo de estampa, de evocación, de huída de la realidad; al contrario, es inmersión en ella, goce sensual de ella»⁽¹⁵⁾.

Hay también coincidencias con Federico de Onís en otro de los comentarios de Díez-Canedo en este artículo⁽¹⁶⁾, específicamente cuando se refiere a la presencia de las ideas y del sentimiento en la poesía de la Storni. Recordemos que Onís escribió en este sentido que la Storni era «la más intelectual de todas [las poetisas postmodernistas] la más abierta a todo

(15) *Ibíd.*

(16) Más exactamente, habría que decir que es Federico de Onís quien coincide con Díez-Canedo ya que las valoraciones del primero son posteriores, de 1934, recogidas, como se ha venido diciendo, en su *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana (1888-1932)*.

género de emociones, la más rica en variedad de tonos y matices»⁽¹⁷⁾. Por su parte, Díez-Canedo escribe:

«Lo que hace, en verdad, fuerte y dramática esta poesía es su anotación constante de un sentimiento impetuoso que se entrega sin reflexión ni reserva, y la reacción reflexiva que le da al momento su color, viéndolo ya sin espejismos, despojándolos de aquellas galas con que su ilusión lo vestía. De aquí el sabor amargo que deja casi siempre la lectura de estos versos, en cualquiera de los libros de Alfonsina (...) A través de todos los libros de Alfonsina vemos esta fisonomía, que ofrece, aún en la sonrisa, un gesto apasionado y dolorido a la vez»⁽¹⁸⁾.

Pero el comentario de Díez-Canedo sobre la poesía de Alfonsina Storni que me parece esencial, nuclear en la visión que nos ha dejado el escritor español sobre la Storni es el siguiente:

«Detrás de su poesía hallamos siempre a una mujer, a la Mujer, hallazgo menos frecuente de lo que se supone»⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁷⁾ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, *Op. cit.*. (Vid. también Capítulo 1 de la Primera Parte, p. 28.)

⁽¹⁸⁾ Enrique Díez-Canedo, "Alfonsina Storni, poetisa argentina", *La Gaceta...*, art. cit., pp. 1-2.

⁽¹⁹⁾ *Ibíd.*, p. 2.

El escritor español apunta aquí hacia un aspecto cardinal de la poesía de Alfonsina Storni, aspecto al que me he referido en la primera parte de este trabajo, básicamente en sus conclusiones, es decir, lo que de representativo o simbólico de la Mujer tiene la poesía storniana. Junto a la idea del *feminismo social* de Federico de Onís, ésta de Díez-Canedo me parece fundamental, imprescindible para un análisis certero de la producción poética de la Storni, principalmente de su primera etapa. Ambas ideas se constituyen, creo, como un complemento, y argumentan, dan fundamento a la posición que vengo defendiendo en esta investigación, posición que sostiene que atenerse a un análisis biográfico y autobiográfico, romántico y confesional de la producción poética de la Storni, supone reducir esta poesía, dejar fuera justamente este componente simbólico, representativo de la Mujer, que es, a mi juicio, uno de sus elementos más valiosos. Más adelante, analizaremos precisamente dicho componente a través de ciertos poemas de Alfonsina Storni.

Díez-Canedo concluye su artículo con estas hermosas palabras:

«Sin ser "joven literatura", Alfonsina Storni vive y alienta en la atmósfera que la ha producido. Su poesía es de hoy, por la fina elaboración de los elementos instintivos, por la afirmación clara de la personalidad femenina que no se va a dejar sólo para las esferas sociales. Y lo que acierta a ser fundamentalmente de hoy -de un hoy cualquiera- tiene muchas probabilidades de ser ya para siempre»⁽²⁰⁾.

Enrique Díez Canedo incluyó este artículo en su libro *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, publicado póstumamente, en 1944, libro en el que el escritor y ensayista reúne diferentes estudios realizados y publicados a lo largo de su amplia vida literaria, sobre diversos escritores americanos. Encontramos así en este libro artículos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, José María Heredia, José Martí, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, entre otros. El rigor de Díez-Canedo hizo, sin embargo, que el estudioso realizara algunas modificaciones en dicho artículo sobre la Storni e incluyera además algunas valoraciones nuevas. Ya en

(20) *Ibíd.*

este momento, 1944, había sido publicada toda la obra poética de Alfonsina Storni, pues, como sabemos, su muerte se produce en 1938. Todas las citas que anteriormente hemos reproducido, de 1930, se encuentran también en 1944. Entre las modificaciones y añadidos hay algunos que me gustaría destacar. Por ejemplo, en 1930, Díez-Canedo nombró también la palabra "confesión" para referirse a la poesía de la Storni; en 1944, sin embargo, hace un cuestionamiento de este mismo término empleado por él, cuestionamiento que revela, pienso, los problemas que dicho término plantea y la capacidad de Díez-Canedo para percibirlos. Así, Díez-Canedo escribe en 1944:

«Confidencia, confesión, hemos escrito antes. ¿Y por qué no, simplemente, declaración? No quisiéramos jugar con las palabras diciendo que "declaración" es uno de los derechos del hombre, en nuestro concepto, quedándose para la mujer como su equivalente lo de confesión o confidencia. Ella no ha -o no había- conseguido que se le reconociera el derecho de expresar directamente su intimidad»⁽²¹⁾.

(21) Enrique Díez-Canedo, "Alfonsina Storni, poetisa argentina", *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1983, p. 296. (La primera edición de este libro es de El Colegio de México, 1944.)

Me parece muy interesante este comentario de Díez-Canedo, en primer lugar, como antes he dicho, porque cuestiona la pertinencia del uso del término "confesión" y señala cómo este uso puede tener un cariz sexista, al ser aplicado, exclusivamente a la "poesía femenina". Por otro lado, el uso que hace Díez-Canedo de este término, confesión, se distancia, implícitamente, de otros que hemos visto a lo largo de este trabajo, ya que el escritor resalta el hecho de que *la mujer* no había conseguido, hasta este momento, expresar su propia intimidad, con lo cual, esta confesión se entiende más bien, no como una autobiografía personal, sino como la elaboración de una especie de biografía femenina, en un sentido más general.

Otros de los comentarios de mayor interés, entre los incorporados en 1944, son los que hacen referencia a la presencia de la ciudad en la poesía de Alfonsina Storni y también a la propia muerte de la poeta. Sigue en ellos Díez-Canedo mostrando una gran lucidez. Pero, como hemos dicho, este asunto trasciende los límites de esta investigación.

Federico de Onís y Enrique Díez-Canedo constituyen pues los dos estudiosos cardinales que podemos considerar inscritos dentro de la crítica feminista sobre la Storni, crítica correspondiente a los años veinte y treinta y, por lo tanto, precursoras de la perspectiva de los estudios de género. Sin embargo, hay otros autores que, si bien escribieron una crítica más ortodoxa, más cercana a la que hemos encontrado en las historias literarias -asociada a la visión romántica, biográfica y autobiográfica de la poesía storniana- introdujeron en la misma ciertos elementos que podríamos asociar a esta perspectiva de análisis feminista. Uno de estos autores es el argentino Fermín Estrella Gutiérrez. Varios artículos dedicó Estrella a la poesía de Alfonsina. En ellos, no deja de leerse esta perspectiva romántica, autobiográfica, al analizar la poesía de la Storni; así podemos percibirlo cuando escribe, por ejemplo:

«Su poesía fue naciendo de ella misma y forma, a lo largo de sus años, lo más completo y lo más dramático de su biografía»⁽²²⁾.

En uno de estos artículos, publicado en 1939, escribía, sin embargo, lo siguiente:

«Ella [Alfonsina] es la primera voz de mujer que se hace oír en nuestro país. Por ella canta, sufre, y se rebela el alma, dormida o aletargada, de la mujer argentina, recluida en sus prejuicios domésticos como en la más estéril de las cárceles»⁽²³⁾.

Vemos así como Estrella Gutiérrez, a pesar de centrarse en el análisis autobiográfico de la producción poética storniana, es capaz de trascender dicho análisis y percibir, como diría Díez-Canedo, lo que tiene esta producción poética de representativo, de simbólico de la Mujer.

Por otra parte, Roberto Giusti, considerado por Nalé Roxlo y Mármol como el crítico más penetrante de

(22) Fermín Estrella Gutiérrez, "Alfonsina Storni: Su vida y su obra", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 24, Buenos Aires, 1959, p. 45.

(23) Fermín Estrella Gutiérrez, "Alfonsina Storni", *Norte*, vol. 24, Buenos Aires, 1 de enero de 1939, pp. 1-2.

la obra de Alfonsina, dirá de ella: «...hija de su tiempo, los conflictos del sexo los piensa en un plano más feminista que femenino»⁽²⁴⁾.

A finales de los años cincuenta, concretamente en 1958, encontramos el primer estudio de extensión que, si bien no puede considerarse como realizado desde un enfoque de género propiamente dicho, porque no lo sostiene ninguna de las teorías feministas -que, por otra parte, surgen posteriormente- sí es un trabajo que, como su título indica, *La poesía femenina argentina*, centra su atención en la producción poética de las mujeres en Argentina durante el siglo XX y hasta los años cincuenta. Es este libro el que la mayoría de los estudios de género encontrados consideran como precursor del análisis feminista de la producción poética de la Storni, aunque, como hemos visto en las páginas anteriores, dicho criterio supone faltar a la verdad. Pero vamos a comentar el estudio mencionado.

(24) Roberto Giusti, "Alfonsina Storni", *Literatura y vida*, Nosotros, Buenos Aires, 1939, p. 107.

En este concienzudo trabajo, su autora, Helena Percas, dedica un largo capítulo al análisis de la poesía de Alfonsina Storni y de su significación para las letras argentinas; un epígrafe del mismo, titulado "Posición de la mujer", se propone estudiar y valorar la presencia de esta temática en la poesía de la Storni. Aunque la manera en que Percas analiza esta temática fundamental de la obra poética de la Storni no es compartida por mí en su totalidad -por razones que enseguida explicaré-, sí contiene ciertas valoraciones de interés, como por ejemplo:

«Alfonsina veía a la mujer en lucha continua contra la sociedad, más directamente contra el hombre y (...) hablaba de la necesidad de construir defensas espirituales, para no dejarse anegar»⁽²⁵⁾.

O también:

«(...) en *Ocre* donde el matiz feminista aparece de una manera más definida, porque ve claramente la inexorabilidad

(25) Helena Percas, "Alfonsina Storni", *Op. cit.*, p. 146.

del destino de esclavitud de toda mujer, sea cual sea su posición»⁽²⁶⁾.

Más adelante, también hace esta autora un juicio en el que relaciona la poesía de la Storni con la situación social de la mujer en la época en que Alfonsina escribe su obra y que me parece necesario destacar:

«Las preocupaciones de Alfonsina Storni giran en torno a los problemas íntimos de la mujer de ese período de emancipación que comenzó a fines del siglo XIX, de pensar y de sentir. Junto con los Derechos sociales de la mujer, vino el derecho a la libre expresión de sus sentimientos respecto de todos los asuntos, y esto es lo que encontramos en la obra de Alfonsina Storni»⁽²⁷⁾.

Sin embargo, como decía anteriormente, no comparto totalmente la interpretación de Percas sobre la mujer que aparece en los versos de Alfonsina porque, a mi juicio, no responde cabalmente a la

(26) *Ibíd.*, p. 152.

(27) *Ibíd.*, pp. 311-312.

imagen propuesta por Storni. Así, por ejemplo, dice Percas lo siguiente:

«Los fracasos, las aspiraciones irrealizadas de la mujer no son inherentes a un cierto tipo -nos dice Alfonsina en numerosas poesías- sino a la Mujer en general, nacida esclava de su naturaleza (...) ¡La Naturaleza! Esta es, en última instancia, el enemigo mayor de la mujer»⁽²⁸⁾.

Pienso que para Alfonsina no es la naturaleza el mayor enemigo de la mujer. Alfonsina sabe y lo hace saber en sus poemas que es la sociedad la que condiciona la situación de la mujer. Pero esto lo veremos posteriormente, en los análisis sobre los poemas de la Storni.

Tampoco estoy de acuerdo con ciertas interpretaciones de Percas sobre algunos poemas de la Storni, concretamente "Capricho", que esta estudiosa, como Fernández Moreno, entiende de manera literal, sin percatarse de la ironía que dicho poema contiene. Pero esto también lo retomaremos más adelante.

(28) *Ibíd.*, pp 147-153.

Otro aspecto en el que discutiría con Percas es sobre el *feminismo* de Alfonsina. Según Percas, «la posición de Alfonsina revela (...) una actitud feminista»⁽²⁹⁾. Pero Percas añade a continuación:

«Sin embargo, ella [Alfonsina] no admite serlo. He aquí lo que contesta al periodista Enrique M. Rúas, que la viene a entrevistar el año anterior a la publicación de *Ocre*:

-¿Es usted feminista?

-¡Jamás! ¡Ni por pienso!»⁽³⁰⁾.

No conozco la entrevista a la que se refiere Percas en estas líneas, pero, me pregunto, ¿la supuesta respuesta de Alfonsina a esta pregunta sería sincera; no encerraría también esa ironía que tanto la caracteriza? Así me lo sugiere a mi ese "ni por pienso". Lo cierto es que hay otros sitios, además de

(29) *Ibíd.*, p. 149.

(30) *Ibíd.* En un artículo de 1982, "Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana", Percas negará este feminismo de Alfonsina, así, en este artículo no se trata solamente de que según Percas Alfonsina no acepte ser feminista sino que, para esta estudiosa, realmente no lo es. En este sentido, Percas escribe: «Ninguna de las tres fue feminista en el sentido activista ni militante del término. Alfonsina Storni y Gabriela Mistral negaron rotundamente serlo. Delmira Agustini ni se preocupó por ello.» (*Revista/Review Interamericana*, vol. XII, Núm. 1, Spring/Primavera, San Germán, 1982, p. 49.)

sus poemas, en lo que Alfonsina sí se presenta como feminista. Por ejemplo, en un artículo de 1919, el titulado "Un libro quemado" y que ya mencionamos antes, a propósito de la *chillonería de comadrita*, escribe:

«...no hay mujer normal de nuestros días que no sea más o menos feminista. Podrá no desear participar en la lucha política, pero desde el momento que piensa y discute en voz alta las ventajas o errores del feminismo, es ya feminista, pues feminismo es el ejercicio del pensamiento de la mujer, en cualquier campo de la actividad»⁽³¹⁾.

Y más adelante, en este mismo artículo, dirá unas palabras que, además de dejar claro su feminismo, ponen en evidencia que para ella, a pesar de lo que dice Percas, no es precisamente la "naturaleza" el principal enemigo de la mujer. Veámoslas:

«Sabemos ya que desde el punto de vista moderno, filosófico, diré, las *Sagradas Escrituras* son antifeministas, y las leyes por las que nosotros nos

(31) Alfonsina Storni, *Nosotras... y la piel*, p. 49.

regimos, inspiradas en gran parte en aquellas, antifeministas también. Pero toda mujer que entrara a considerarlas, en pro o en contra se volvería feminista, porque lo que por aquellas le está negado es pensar con su cabeza y por algunas de éstas, obrar con su voluntad»⁽³²⁾.

Creo que estas palabras de la propia Alfonsina constituyen una buena introducción para nuestro objetivo central, el análisis de los poemas de la Storni, al que precisamente dedicaremos atención en los siguientes capítulos.

(32) *Ibíd.*, p. 51.

Capítulo 3. *Yo seré a tu lado*

(La "miel romántica" y el *feminismo involuntario*)

Durante la primera etapa de la producción poética de Alfonsina Storni, la llamada etapa postmodernista, es, como se ha venido diciendo en esta investigación, cuando se manifiesta con mayor fuerza el *feminismo social*. Sin embargo, como ha sido mencionado también en la primera parte de este trabajo, conviven junto al *feminismo social* -al menos hasta el tercer libro de Alfonsina, *Irremediablemente*- ciertos poemas que hemos llamado de las "mieles románticas", siguiendo un comentario-autocrítica de la propia Alfonsina Storni⁽¹⁾. Aunque considero que dichos poemas no constituyen lo más significativo de esta primera etapa storniana, como lamentablemente sí han establecido algunos historiadores y críticos⁽²⁾, quiero prestar cierta atención a estos poemas, o al menos a algunos de ellos, y analizar la conexión que tienen con el *feminismo social* storniano y en qué medida lo contradicen. Antes de entrar en el análisis del *feminismo social* vamos pues a detenernos, aunque sea brevemente, en esta "miel romántica".

(1) Vid. Capítulo 1 de la Primera Parte, nota 34, pp. 32-33.

(2) Tal sucedía, por ejemplo, con Julio Leguizamón o César Fernández Moreno.

Como bien afirma Alfredo Veiravé, en la poesía de Alfonsina «las "mieles románticas" comienzan a desaparecer a medida que esa objetividad [la del mundo de la mujer] se hace mayor y se conforma a sí misma, como una verdadera ciencia de lo femenino»⁽³⁾. Es probablemente Delfina Muschietti, en su trabajo "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor", quien ha realizado el análisis más exhaustivo sobre la presencia de estos dos modos, contradictorios, en la primera época de la producción poética storniana⁽⁴⁾. Así, Muschietti escribe:

«(...) el discurso poético se despliega como campo de lucha entre los discursos oficiales (cuyo soporte son todos los lugares de la institución social) y una esforzada contrapropuesta discursiva que tiene como centro las relaciones de fuerza (poder y sujeción) fuertemente establecidas a principios de siglo en los roles del hombre y la mujer. Una lucha contradictoria, una trama ideológico-discursiva difícil de desenmascarar y una

⁽³⁾ Alfredo Viravé, *Op. cit.*, p. 794.

⁽⁴⁾ El análisis de Delfina Muschietti no considera a Onís ni su idea del *feminismo social* storniano, sino que se sitúa en el punto de vista de la mujer como sujeto individual.

ubicación también contradictoria en la recepción del público lector»⁽⁵⁾.

Para Muschietti, en los poemas de esta Alfonsina de la miel romántica, puede percibirse «la imposibilidad de torcer lo codificado», «un sujeto que pide la palabra del otro y habla con (y desde) esa palabra», en suma, «un decir *mendicante* que acepta, pide, se humilla y representa una doble escena: la de la mujer sometida al otro»⁽⁶⁾. La posición de Muschietti queda aún más clara en las siguientes palabras:

«El *exceso* señala este gesto de la palabra prestada: un derroche de cisnes, tules, suspiros, temblores, manos finas y delicadas tomados del pos-modernismo y el romanticismo tardío, así como de una figura lánguida y vaporosamente estilizada (siempre rubia, blanca y de ojos azules) que vendían las revistas semanales. Un derroche, decía, satura estos poemas, agota y tritura este decir banal, prestado, repetidor»⁽⁷⁾.

(5) Delfina Muschietti, "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo Texto Crítico*, art. cit. p. 85.

(6) *Ibíd.*, p. 86. (El subrayado es de la autora).

(7) *Ibíd.*

Podemos preguntarnos, entonces, ¿que relación tienen estos poemas con el *feminismo social* storniano? Mi propuesta en este sentido es que estos poemas, a pesar de que realmente responden a las características señaladas por Muschietti, suponen también una denuncia de la posición de la mujer establecida por la norma social y cultural, aunque dicha denuncia se produzca de modo involuntario. Así, aunque estos poemas constituyen la otra cara de la poesía postmodernista storniana, complementan también los poemas del *feminismo social* y en ellos encontramos el mismo mecanismo que, como veremos más adelante, va a resultar básico en los poemas del *feminismo social*, o sea, el mecanismo de representación de lo colectivo a través de lo individual. Los poemas de "la miel romántica" representan algo así como el material poético en bruto, los hechos *reales* que posteriormente -o más bien paralelamente- van a ser conscientemente cuestionados. Tal vez proponiéndose todo lo contrario, los poemas de la "miel romántica" también denuncian, aunque sea de forma inconsciente o involuntaria, la situación de la mujer. Asimismo, aunque, como afirma Muschietti, estos poemas conforman un "decir

repetidor", que reproduce la norma establecida en relación a la mujer, encontramos en ellos algunos matices que establecen un cierto distanciamiento de la norma y que me parece importante tomar en cuenta ya que son matices que cobran importancia dentro del *feminismo social* storniano. Vamos a seleccionar tres poemas de esta "miel romántica". Se trata de "Oye", (de *Irremediablemente*) y de "El hombre sereno" y "¡Oh, tú! (de *El dulce daño*) para analizar, a través de ellos, tres cuestiones que resultarán fundamentales dentro del *feminismo social* storniano: la figura femenina, la figura masculina y las relaciones entre los sexos.

Veamos entonces el primer poema, "Oye":

Yo seré a tu lado silencio, silencio,
Perfume, perfume, no sabré pensar,
No tendré palabras, no tendré deseos,
Sólo sabré amar.

Quando el agua caiga monótona y triste,
Buscaré tu pecho para acurrucar
Este peso enorme que llevo en el alma

Y no sé explicar.

Te pediré entonces tu lástima, amado,
Para que mis ojos se den a llorar
Silenciosamente, como el agua cae
Sobre la ciudad.

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.⁽⁸⁾

Este poema de Alfonsina se centra en la construcción de una figura femenina, y en la posición que ésta asume en el hecho amoroso. El poema presenta, como diría Muschietti, a la mujer desde un decir "repetidor" de la norma establecida, reproduciendo lo socialmente diseñado, o sea, a la mujer como objeto, como figura pasiva o decorativa frente al hombre: "Yo seré a tu lado silencio, silencio, / Perfume, perfume, no sabré pensar, / No tendré palabras, no tendré

⁽⁸⁾ Alfonsina Storni, "Oye", *Poesías Completas*, *Op. cit.*, p. 137.

deseos, / Sólo sabré amar". Por eso Muschietti ha dicho respecto a este poema: «No es posible pensar (...) un discurso que solidifique de manera más acabada el mandato de un imaginario social que el "Oye..." de Alfonsina en 1918»⁽⁹⁾. El poema se hace pues eco de este mandato. Pero este yo que habla más que representar a un sujeto individual, a una mujer concreta, representa a la Mujer, al signo mujer dentro de la sociedad y la cultura. Hay sin embargo, algunos matices, importantes, que me gustaría comentar. En primer lugar, la precisión del primer verso del poema: "Yo seré a tu lado", o sea, la voz poética está diciendo que este ser pasivo y objetal femenino no tiene, a priori, estas características, sino que se constituye de este modo en la relación con su partenaire, es junto a él, en la relación con él, donde se transforma en objeto, donde pierde todo deseo que no sea el del amor. En segundo lugar, habría que llamar la atención sobre estos otros versos: "Buscaré tu pecho para acurrucar / este peso enorme que llevo en el alma / Y no sé explicar". Aquí, la voz poética,

(9) Delfina Muschietti, "Las mujeres que escriben...", art. cit., p. 86.

está señalando -¿denunciando?- aunque sea de modo involuntario o inconsciente, la función social que cumple el amor para la mujer. Mediante el amor, ésta es anulada como sujeto, se aliena de sí misma. Y volvemos a insistir sobre lo mismo que dijimos antes. Esta anulación femenina se produce a través del amor y de su relación con el hombre. Es el "pecho" -masculino- el que convierte a la mujer en ese sujeto pasivo, el que hace que ésta "acurruque" el "peso de su alma" y haga girar su vida sólo en torno a esta relación amorosa. Por último hay que detenerse en el final del poema, en sus dos últimas estrofas, que continúan reproduciendo el "mandato social" del que habla Muschietti, pero también, involuntariamente, denunciándolo. Ante la hipótesis del desamor masculino, las opciones para la mujer son pocas: la lástima del amado y/o la muerte⁽¹⁰⁾.

(10) Este poema, y concretamente su final, es, probablemente, uno de los que han servido para alimentar la leyenda storniana sobre el suicidio por amor y para fomentar el análisis autobiográfico de su obra. Ya he planteado, en la primera parte de este trabajo, mi desacuerdo con este punto de vista. En el último capítulo de esta investigación, voy a detenerme en la relación entre vida y obra de la Storni y a proponer un enfoque distinto; sin embargo, creo que merece la pena ahora al menos recordar la hipótesis de Santiago en relación (continúa...)

Vamos a comentar ahora el siguiente poema
elegido: "El hombre sereno".

Entre los hombres pasa dadivoso y prudente,
Nada perturba el ritmo de su vida serena;
Mira, conoce... luego, sonríe dulcemente.

Es mar en calma augusta, bellísima su frente;
Las manos son de hierro con guantes de azucena,
La boca es una amarga melancolía... Pena
Trasunta su mirada tranquila y transparente.

Cuando lo miro pierdo todo afán, todo empeño;
Cuando lo miro siento la beatitud del sueño
Y caigo entre sus manos pequeña como el ave.

Con sus palabras hablo; su ventura es la mía;
Me infundo en sus deseos, me pierdo en su energía,
Porque todo lo puede, porque todo lo sabe.⁽¹¹⁾

(10) (...continuación)

a Alfonsina Storni (también expuesta en el primer capítulo de este trabajo): la de una vida que imita un personaje y una obra, y no viceversa (vid. pp. 164-165). Por otro lado, lo que sí puede asegurarse, tomando en cuenta no sólo este poema, sino toda la producción poética de la Storni es que el agua y el mar fueron signos y símbolos que tuvieron un gran peso e importancia en su obra, pero que adquirieron en ésta diferentes sentidos y significaciones, uno de los cuales está relacionado con el amor y el desamor, pero no solamente con este tema.

(11) Alfonsina Storni, "El hombre sereno", *Poesías Completas*, p. 139.

El "decir mendicante, repetidor", del que habla Muschietti es, sin dudas, lo primero que llama la atención en el poema. Un "decir mendicante" del que la propia Alfonsina, a la larga, no debe haberse sentido satisfecha⁽¹²⁾. Sin embargo, creo que, a pesar de todo, este poema tiene conexiones con el *feminismo social* de la Storni, pues muestra este *feminismo involuntario* del que venimos hablando. Digo esto porque aunque, efectivamente, el sujeto femenino que se lee en este poema adopta las características señaladas por Muschietti, podemos también leer otras cosas en él. Podemos leer, por ejemplo, una caracterización de la figura masculina que no es individual sino colectiva, que representa a un modelo de masculinidad establecido por la norma social y cultural, caracterización que, también, pone en evidencia el contraste entre hombre y mujer, aún cuando no sea éste el propósito del poema. O sea, aún cuando la voz poética no se haya propuesto señalar este contraste entre hombre y mujer, éste es *producido*

(12) Es significativo en este sentido que en la selección de su poesía que Alfonsina realizó en 1938 no haya incluido este poema.

por el texto. Por otro lado, a pesar de que el propio sujeto femenino se presente en el poema con este decir *mendicante* del que habla Muschietti, hay en este decir algunos matices que se apartan de la norma establecida y en los que valdría la pena insistir. Así, en relación a la primera cuestión que señalábamos, podemos decir que el poema escenifica dos posiciones diferentes, una para el hombre y otra para la mujer: la posición de sujeto, para el primero, y la de objeto para la segunda. El hombre es así representado como alguien con una vida propia. Esta vida propia es transmitida con las acciones que se le atribuyen en el poema: "pasa", "mira" "conoce". Pero el hombre no sólo es construido como alguien con vida propia sino también, hasta cierto punto, como un ser superior ("nada perturba el ritmo de su vida serena", "todo lo puede, todo lo sabe"). El hombre está pues colocado en ese lugar que el psicoanálisis ha llamado el lugar del Otro, el Otro con mayúsculas, caracterizado precisamente por su omnipotencia. Por otro lado está la mujer, objeto que se funde en esta figura masculina, que queda subyugada por su imagen, incapaz de ningún deseo propio, más que éste de fusión

("cuando lo miro pierdo todo afán todo empeño / (...) y caigo entre sus manos pequeña como el ave"), fusión que es subrayada en el poema, sobre todo, en la siguiente frase: "con sus palabras hablo". Esta frase me parece fundamental en poema porque pone de manifiesto esa pérdida de la identidad femenina que se produce como consecuencia del hecho amoroso: la mujer habla con las palabras del hombre. Creo que es patente en todo el poema que tanto el hombre como la mujer (voz poética) más que una singularidad, representan generalidades, se constituyen en signos de lo masculino y lo femenino. Antes decía, sin embargo, que hay algunos matices en el sujeto masculino que este poema construye que se alejan de la norma y sobre los que pienso que tiene sentido detenerse porque son también un elemento a destacar dentro de este *feminismo involuntario* storniano. Así, a pesar de las características de superioridad asociadas a lo masculino puede percibirse también en este poema una cierta feminización del hombre: "su sonrisa dulce", "su frente bellísima", "sus manos de hierro, pero

también de azucena"⁽¹³⁾. De este modo, la voz poética construye una figura masculina en la que aparecen también, como rasgos característicos, la dulzura, belleza y la bondad (la belleza de la frente, más que signo de belleza exterior lo es de belleza interior), la suavidad; todos estos elementos asociados en el imaginario simbólico y cultural a la mujer y no al hombre. La voz poética que habla en el poema -voz femenina- elige entonces su pareja desde una cierta autonomía en relación a la norma establecida.

Por último, vamos a analizar el poema: "¡Oh, tú!"

Oh, tú que me subyugas. ¿Por qué has llegado tarde?
¿Por qué has venido ahora cuando el alma no arde,
Cuando rosas no tengo para hacerte con ellas
Una alegre guirnalda salpicada de estrellas?

Oh tú de la palabra dulce como el murmullo
Del agua de la fuente; dulce como el arrullo
De la torcaza; dulce como besos dormidos
Sobre dos manos pálidas protectoras de nidos.

Oh tú, que con tus manos puedes tomar mi testa

(13) Esta feminización de la figura masculina aparece también en otros poemas de Alfonsina, como veremos más adelante.

Y hacerle brotar flores como un árbol en fiesta
Y hacer que entre mis labios se arquee la sonrisa
Como un cielo nublado que de pronto se irrisa.

¿Por qué has llegado tarde? ¿Por qué has venido ahora
Cuando he sido vencida por llama destructora,
Cuando he sido arrasada por el fuego divino
Y voy, cegada y triste, por un negro camino?

Yo quiero, Dios de Dioses, que me hagan nueva toda.
Que me tejan con lirios; me sometan a poda
Las manos del misterio; que me resten maleza.
Tus labios no se hicieron para curar tristeza.

Para tus labios, agua de una pureza suma.
Para tus labios copas de cristal y la espuma
Blanquísima de un alma que no sepa de abejas,
Ni de mieles, ni sepa de las flores bermejas.

Para tus manos, esas que nunca amortajaron;
Para tus ojos, éstos, los que nunca lloraron;
Para tus sueños, sueños como cisnes de oro;
Para que lo destruyas, el más alto tesoro.

Oh, si luego mis pétalos que estrujaran tus manos,
Adquirieran por magia poderes sobrehumanos
Y hechos luz se aferraran a la luz de los astros
Para que tus pupilas persiguieran mis rastros.

Bien venida la muerte que al sorberme me dieras;

Bien venido tu fuego que agosta, primavera;
Bien venido tu fuego que mata los rosales:
Que todas las corolas se acerquen a tus males.

Oh, tú, a quien idolatro por sobre la existencia,
Oh, tú, por quien deseo renovada mi esencia,
¿Por qué has llegado ahora cuando no he de lograr
El divino suplicio de verme deshojar?...⁽¹⁴⁾

Es éste un poema de amor, pero en él podemos leer ya, como va a suceder en los poemas fundamentales del *feminismo social*, el amor como fracaso, como desencuentro⁽¹⁵⁾. Aunque el encuentro amoroso se produce pues hay un sentimiento de amor mutuo, compartido, es, sin embargo, imposible la plenitud del mismo, porque es un amor que llega tarde. Así lo dice la poeta desde el primer verso: "Oh tú que me subyugas. ¿Por qué has llegado tarde?". Recuerda este poema el muy famoso de Juana de Ibarbourou "La hora".

⁽¹⁴⁾ Alfonsina Storni, "Oh. tú", *Poesías Completas*, pp. 95-96.

⁽¹⁵⁾ De cierta manera, en los poemas anteriormente analizados, "Oye" y "El hombre sereno", también podría decirse que el amor está planteado desde el desencuentro, no un desencuentro real, pero sí en el sentido de la desarmonía que éste implica, en la medida de las diferencias, abismales, que existen entre hombre y mujer en el hecho amoroso.

Ambos giran alrededor del tema del *carpe diem*, pero en el poema de la Ibarbourou el encuentro amoroso se supone posible en el presente, en el aquí y ahora:

Tómame ahora que aún es temprano
y que llevo dalias nuevas en la mano
(...)
Ahora que tengo la carne olorosa
y los ojos limpios y la piel de rosa
(...)⁽¹⁶⁾.

De este modo, para Ibarbourou, la imposibilidad es puesta en el futuro: "Después... ¡ah, yo sé / que ya nada de esto más tarde tendré!". En el poema de la Storni, sin embargo, no hay "hora" posible para el encuentro, en este caso no hay remedio. Él ha llegado tarde, definitivamente tarde: "Por qué has llegado

(16) Juana de Ibarbourou, "La hora", Tómame ahora. Antología poética, Arte y Literatura, La Habana, 1982, pp. 18-19. El poema de "Juana de América" es posterior al de Alfonsina en un año, incluido en su libro de 1919 *Las lenguas de diamante*. Por otro lado, no son estos los únicos versos en los que aparecen afinidades entre ambas poetisas. Carmelo Bonet ha señalado, por ejemplo, las similitudes entre el verso de la Storni: "Lirios, más lirios, llueven lirios" (De *La inquietud del rosal*) y ese más famoso de la uruguaya: "Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen". (Cfr. Carmelo Bonet, "Alfonsina Storni y su poesía", *Pespuntes críticos*, vol.8, Biblioteca de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1969, p. 115.)

tarde? ¿Por qué has venido ahora / Cuando he sido vencida por llama destructora, / Cuando he sido arrasada por el fuego divino / Y voy, cegada y triste, por un negro camino?". Si siguiéramos la espléndida idea de Borges de que hay un solo Libro en el que todos los escritores escriben, se estaría tentado de decir que un poema es continuación del otro, que el amante del poema de la Ibarbourou se retrasó, desoyó sus consejos y llegó, tarde, a este poema de la Storni. Bien que le decía Juana: "Hoy, y no más tarde (...) Hoy, y no mañana." Por lo que Alfonsina, aún deseosa de que el encuentro se produzca, no tiene más remedio que decirle: "Yo quiero, Dios de dioses, que me hagan nueva toda. / Que me tejan con lirios; me sometan a poda / Las manos del Misterio; que me resten maleza. / Tus labios no se hicieron para curar tristeza". Sin embargo, esta poética ficción, que parecía tan sólida, nos la echa por tierra la última estrofa del poema de la Storni. En el poema de la Ibarbourou se sugería la imposibilidad futura dada por la vejez, por el paso del tiempo. Era sólo en el futuro donde triunfaba el organicismo:

Ahora que tengo la carne olorosa
y los ojos limpios y la piel de rosa.
(...)
Antes que anochezca
y se vuelva mustia la corola fresca⁽¹⁷⁾.

A éstos era posible añadirles, sin muchos problemas, el daño ya irreparable en el alma de la mujer que escribe, que es la idea que parece apuntar Alfonsina como causa del desencuentro en todo el poema: "¿Por qué has venido ahora cuando el alma no arde, / Cuando rosas no tengo para hacerte con ellas / Una alegre guirnalda salpicada de estrellas?". Pero al final del poema de Alfonsina, la voz poética, como un mago que convirtiera de pronto su capa en sombrero o, más bien, como un jugador que, al final de la partida, nos mostrara una carta escondida que da una nueva dimensión al juego, dice: "Oh, tú, a quien idolatro por sobre la existencia, / Oh, tú, por quien deseo renovada mi esencia, / ¿Por qué has llegado ahora cuando no he de lograr / El divino suplicio de verme deshojar?..." La palabra "deshojar" sorprende en

(17) Juana de Ibarbourou, "La hora", *Op. cit.*, p. 18.

el poema y volvemos atrás y encontramos ese verso en el que se dice: "Bien venido tu fuego que agosta, primavera". El poema está pues haciendo un juego, todo el tiempo, entre la primavera y el amor⁽¹⁸⁾. El verbo

(18) Julieta Gómez Paz, autora que ha dedicado varios estudios a la poesía de Alfonsina Storni, ha llamado la atención sobre la presencia del simbolismo asociado a la primavera en su poesía. En este sentido, Gómez Paz ha escrito: «(...) la primavera es el símbolo insistente, fundamental de su poesía, del que extrae constantemente los elementos para autodefinirse y expresarse». (Cfr. Julieta Gómez Paz, "La primavera, símbolo dominante", *Leyendo a Alfonsina Storni, Op. cit.*, p. 14.). También Neus Aguado tiene esta opinión, aunque añade cierto matiz a la misma al decir: «se trata de una primavera previamente disecada que alude a la densidad del alma». (Cfr. Neus Aguado, "Alfonsina Storni: Más allá del mar" *Quimera*, Nº 123, 1994, pp. 54-55.) A mi juicio, estas autoras pero, sobre todo, Gómez Paz, han hiperbolizado la importancia de este símbolo en la poesía de la Storni. Realmente éste tiene una presencia en su obra, pero sólo puede considerarse como símbolo *fundamental* precisamente en los poemas menos significativos de la etapa postmodernista storniana, o sea, en los poemas de "la miel romántica". Es cierto, no obstante, que se encuentran elementos asociados a aquella en algunos poemas del *feminismo social* storniano, como en "Tú me quieres blanca" (de *El dulce daño*) y también en algún poema de la etapa *vanguardista* de Alfonsina, como el que menciona Gómez Paz, "Alegoría de la primavera" (de *Mascarilla y trébol*), pero no creo que tenga la fuerza suficiente como para que pueda establecerse como *símbolo dominante*. Por otro lado, otros elementos, como el agua o el mar, tienen al menos tanta presencia en la poesía de Alfonsina como la primavera. Pero volviendo al comentario de Gómez Paz, tal vez con éste, la autora reproduce, inconscientemente, un estereotipo asociado a la mujer, que tan bien supo cuestionar Rosalía de Castro en sus famosos versos: "De aquellas que cantan palomas y flores / dicen que tienen alma de mujer. / Mas yo que no las canto, Virgen mía / ¿de qué, ay, la tendré?" (Rosalía de Castro, "I" (de *Follas Novas*), *Poesías*, Alianza, Madrid, 1979, selección, traducción y prólogo de Mauro Armíño, pp. 108-109.)

"deshojar" es así ambiguo en el poema, alude, como metáfora asociada a la primavera, a esa etapa en que a la caída de las hojas marchitas sucede un florecimiento, pero la presencia de este verbo supone también una metáfora más directamente asociada con la mujer: la virginidad. Así, con este último verso, el poema nos sugiere que la imposibilidad del encuentro amoroso se sitúa en la propia mujer, dicho desencuentro se produce porque la mujer no es virgen. El poema denuncia así, aunque sea de manera involuntaria, uno de los mayores dramas femeninos del siglo XIX y del XX -aún hoy vigente en cierto modo, aunque aparentemente superado-: la pérdida de la virginidad, y por tanto de la pureza, y el sufrimiento que causa en la mujer la imposibilidad de ofrecérsela al amado. El final nos hace volver nuevamente al poema y leemos de otro modo ciertos versos: " ¿Por qué has venido ahora (...) cuando he sido arrasada por el fuego divino / y voy, cegada y triste, por un negro camino?", y también: "Para tus labios, agua de una pureza suma". Ya no es posible que el poema de la Storni sea continuación del de Ibarbourou. La imposibilidad futura que planteaba el texto de Juana

de América se refería también al cuerpo, pero era un cuerpo que ya no era bello, un cuerpo mustio, pero no un cuerpo "impuro". Posteriormente veremos como en el *feminismo social*, en un poema como "Tú me quieres blanca", va a trastocarse la perspectiva de este poema.

Capítulo 4. Los rosales también son inquietos
(Antecedentes del *feminismo social*).

Puede afirmarse que el libro que da comienzo al *feminismo social* storniano es su segundo poemario, *El dulce daño*, publicado en 1918. En este libro, encontramos ya poemas que pueden incluirse dentro de este *feminismo social*. El poema central, o al menos el más popular de la Storni es "Tú me quieres blanca", sobre el que se ha hablado en otras ocasiones en este trabajo. Con este segundo libro, la Storni, que había comenzado su hacer poético con *La inquietud del rosal*, en 1916 -un primer libro de marcada influencia romántica y modernista, de versos inseguros y adolescentes⁽¹⁾- empieza a definir un acento propio.

(1) Podemos encontrar juicios sobre este libro en los estudios mencionados sobre la obra de la Storni. Valga, como compendio de las opiniones, la de Helena Percas, que resume muy bien los dictámenes de la crítica:

«*La inquietud del rosal* es un libro de romántica e insegura juventud, lleno de deficiencias, de brusquedades, de versos sin pulir (...) La crítica está de acuerdo sobre la importancia, muy relativa, de este libro (...) En el declive de su vida, la autora supo apreciar en su justo
(continúa...)

Al decir de Helena Percas, «en *El dulce daño* la poetisa encuentra si no la voz plena para decirlo, lo que quiere decir. Alfonsina se aproxima a Alfonsina»⁽²⁾. Sin embargo, hay algunos poemas -más de los que podría pensarse- en el primer libro de la Storni que, sin que podamos aún referirlos específicamente a la cuestión feminista, sí comienzan a anunciarla. En cierto modo, estos poemas son así antecedentes importantes que debemos valorar. Antes pues, de detenerme en *El dulce daño*, me gustaría mencionar estos antecedentes que, a mi entender, empiezan a prefigurar la perspectiva feminista en la producción poética de Alfonsina Storni y que apenas han sido tenidos en cuenta por la crítica⁽³⁾.

(1) (...continuación)

valor estos versos de adolescente, y al hacer su *Antología poética*, poco antes de morir, excluyó de ellas las poesías pertenecientes a este volumen» (Cfr. Helena Percas, *La poesía femenina argentina*, pp. 98-102.)

(2) Helena Percas, *Op. cit.*, p. 75.

(3) Como se ha dicho antes, *La inquietud del rosal* no es un buen libro; lo excluyó voluntariamente Alfonsina de su *Antología poética* de 1938, con buen criterio, creo; lo desdeña habitualmente la crítica literaria, hecho también acertado cuando se trata de enjuiciar el valor de la producción poética de la Storni. Sin embargo, si de lo que se trata es de analizar esta producción, de rastrear sus temas, sus motivos, su estilo, es importante tener en cuenta este primer libro, porque, como intentaré demostrar en estas páginas, en él se encuentran, en (continúa...)

Los poemas de *La inquietud del rosa* que se constituyen, a mi juicio, como precursores de la perspectiva del *feminismo social* en la poesía de Alfonsina Storni son: "La flor que fue", "El templo inmenso", "Cansancio", "Rebeldía", "Injusticia", "Del teatro", "Ansiedades", "¿Vale la pena?" y, sobre todo, "Fecundidad" y "La loba". Excepto en estos dos últimos poemas, donde puede rastrearse más claramente la perspectiva del *feminismo social*, en los demás poemas mencionados se trata, sobre todo, de algunos versos de una cierta insistencia, versos que se alejan de la vertiente más esteticista, exótica y lírica del modernismo, y que anuncian una voz personal con una serie de preocupaciones e intereses. Percas ha visto con agudeza, estos dos "estilos" presentes en este primer libro de la Storni y en este sentido ha escrito:

«Encontramos ya en este libro dos rasgos característicos de su obra posterior, que apuntan, y en cierto modo explican,

(3) (...continuación)
ciernes, muchos de las que luego van a convertirse en signos propios, peculiares del *feminismo social* de Alfonsina Storni.

un contraste extraño que aparece a través de la obra, mucho más acentuado en los primeros libros, y que a poco se va resolviendo, por un proceso de absorción, en una modalidad que es justamente la característica de su manera de ser: por una parte, un vago idealismo lírico que tiende instintivamente hacia la belleza, lo inmaterial, los valores espirituales, y por otra parte, un realismo de exigencias materiales, de antagonismo social, de libertad de expresión, de desafío, que por ser más fuerte reduce el lirismo inicial»⁽⁴⁾.

En algunos versos de los poemas mencionados encontramos pues rastros de este "realismo", de este "desafío", de este "antagonismo social", que posteriormente va a encauzarse en la perspectiva del *feminismo social*.

El primer poema de este libro en el que encuentro rasgos de tales antecedentes feministas es el titulado "La flor que fue". Veamos algunos de sus versos:

Estás ante mi vista y en el búcaro
Te mueres, languideces...
Yo te arranqué del tallo, fui perversa,
Me vengué en ti de algún pasado agravio.

(4) Helena Percas, *La poesía femenina argentina*, p. 100.

Estás ante mi vista ya vencida,
Tus hojas se desprenden una a una.
Te vas... hay una gota de agua sola
En tu corola y pienso en una lágrima.

(...)

Me das lástima ahora, mucha lástima...
Me vence tu bondad. ¡Oh, cuánto frío
En el búcaro triste! ¡Ven y muere
Por lo menos mimada entre mis manos!⁽⁵⁾

No puede decirse que sea éste un buen poema. Pero no nos interesa ahora la calidad de los versos, sino, como ya he dicho, su condición de antecedente de la perspectiva del *feminismo social*. Creo que el germen de esta perspectiva puede leerse por debajo de estas líneas. Se trata aquí de una flor arrancada del tallo por la mano de la voz autoral y el poema describe tanto la muerte de la flor dentro del búcaro en que ha sido colocada, como los sentimientos de lástima, admiración, tristeza, culpa, que van asaltando a la voz que narra, tanto hacia la propia flor como por el

⁽⁵⁾ Alfonsina Storni, "La flor que fue", *Poesías Completas*, p. 32.

"pecado" de arrancarla. La muerte de la flor y también su belleza producen en la voz poética un sentimiento de cercanía hacia ésta. El hecho narrado puede parecer trivial en sí mismo y también la manera en que el poema lo presenta; probablemente lo es, trivial y simple; sin embargo, ¿no podría decirse que esta "flor que fue" (el título es un acierto, a mi juicio) prefigura la mujer-canario de un poema posterior de Alfonsina, en concreto, "Hombre pequeñito"? El búcaro sería el equivalente a la jaula, sólo que la mujer-canario de "Hombre pequeñito" habla, desea, y no se resigna al búcaro-jaula, o sea, no se resigna a ser flor. Pero "Hombre pequeñito" lo analizaremos posteriormente. Volviendo al poema que nos ocupa, sería probablemente exagerado decir que en él Alfonsina establece una metáfora entre flor y mujer, no creo que el poema permita claramente esta lectura, como sí sería el caso, por ejemplo, de "La oración de la rosa", el poema de Dulce María Loynaz⁽⁶⁾. Quizás

(6) Este poema, "La oración de la rosa", de Dulce María Loynaz, está incluido en su primer libro *Versos*. En este poema sí puede decirse que aparece, muy lograda, la metáfora flor igual a mujer. Veamos, para corroborarlo algunos de sus versos:

(continúa...)

sea esa una de las mayores limitaciones del poema, que se lee *literalmente*, con lo cual se resalta lo trivial del hecho narrado, pero creo que, a pesar de todo, se palpa, ya en este poema, cierta sensibilidad storniana hacia los débiles, hacia los prisioneros de una realidad impuesta, todos estos aspectos que posteriormente van a encauzarse en una de las principales obsesiones poéticas de la Storni: su *feminismo combativo*.

Veamos ahora otros poemas de este primer libro. Por ejemplo, ciertos versos de "Sin el látigo" y "Rebeldía" constituyen también, a mi parecer,

(6) (...continuación)
«Padre nuestro que estás en la tierra; en la
fuerte
y hermosa tierra;
en la tierra buena;

Santificado sea el nombre tuyo
que nadie sabe; que en ninguna forma
se atrevió a pronunciar este silencio
pequeño y delicado..., este
silencio que en el mundo
somos nosotras
las rosas (...)

(Cfr. Dulce María Loynaz, "La oración de la rosa", *Poesías escogidas*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 13.

antecedentes de esta perspectiva. Los versos son los siguientes:

(...)

Camino amplio y seguro abrir en los breñales
Rompiendo con el hacha la maleza bravía
Y poner en su vientre de recios espinales
La claridad magnífica y soberbia del día.

Socavar la montaña que el paso nos obstruye
Abriendo de su mole la enorme nevadura
Y falseada la base que sostiene o destruye
Cruzar al otro lado sobre su muerta altura.

Confiado en la victoria pelear a campo abierto
Con la fiera rabiosa y dejarla tendida
Sobre su propia sangre en el mundo desierto
Que parece una inmensa negación de la vida.

(...)⁽⁷⁾

Y también:

(...)

¡Poder algún día
Quebrar con la marcha

(7) Alfonsina Storni, "Sin el látigo", *Poesías Completas*, pp. 58-59.

De las cosas hechas!

¡Detener la tierra!

Dos y dos son cuatro...

¿Y eso quién lo sabe?

Y... si se me ocurre

Que uno no es uno?⁽⁸⁾

Los versos de ambos poemas nos transmiten ideas parecidas y una actitud común. Ambos suponen una posición de rebeldía ante lo establecido, un deseo de vencer los obstáculos, de lucha continua contra las adversidades: «Socavar la montaña que el paso nos obstruye», «¡Poder algún día / Quebrar con la marcha / De las cosas hechas!». ¿No es esto también lo que se lee en los poemas que mejor representan el *feminismo social* de la Storni? En ellos, la "montaña" es la sociedad, la cultura, el hombre, las propias mujeres; las "cosas hechas" con las que hay que quebrar son la situación de la mujer, su desigualdad social.

Otros antecedentes se encuentran, en mi opinión, en los poemas "El templo inmenso" y "Ansiedades". En

(8) Alfonsina Storni, "Rebeldía", *Poesías Completas*, p. 60.

estos dos poemas, Alfonsina anuncia su *chillido de comadrita*, anuncia los presupuestos, éticos y estéticos, que caracterizarán gran parte de su primera etapa poética. Así, en el primero de estos poemas escribe:

«Subir a lo más alto, hasta la cumbre
De la montaña, grito de la tierra,
Y en la gloria de luz de un plenilunio
(...)

Cantar, cantar arriba, sobre todos,
Cantar para la luz y la montaña

(...)

Libertad en el canto. Libertad,
Más libertad aún, toda la que haya,
¡Yo quiero así cantar!

(...)

Y rodando en la noche irá mi canto
Sin orden, como yo, hasta las cosas
Que nadie explicará⁽⁹⁾.

Asimismo, en "Ansiedades", dirá:

(9) Alfonsina Storni, "El templo inmenso", *Poesías Completas*, pp. 39-40.

¡Yo iría a la conquista de la tribuna
Para verter en ella todo el acíbar
Que se oxida, rebelde, dentro del alma!⁽¹⁰⁾.

Subir a la montaña y conquistar la tribuna, son dos imágenes diferentes, pero utilizadas con un sentido bastante semejante en ambos poemas. La primera es más romántica, más pegada al elemento natural; la segunda es una imagen moderna, urbana, pero las dos enuncian lo mismo, un deseo de cantar y que el canto sea escuchado: «cantar, cantar arriba, sobre todos», en la primera; en la segunda, el mismo deseo, pero ahora el canto es más amargo, se ha vuelto acíbar; aquí, la voz poética, consciente de la sociedad moderna en la que vive, no pide la montaña para ser escuchada, sino la tribuna. Es interesante, creo, esta transformación de la montaña en tribuna en la poesía de Alfonsina. Pueden verse así ambos poemas como los dos polos presentes en la poesía storniana, romanticismo y modernidad. Para el *feminismo social* Alfonsina continuará la línea que marca "Ansiedades", o sea, elegirá la tribuna, tribuna en la que se

(10) Alfonsina Storni, "Ansiedades", *Op. cit.*, p. 61.

colocará para reivindicar los derechos femeninos, y desde la que lanzará, para molestia de Borges y algunos otros, su *chillido de comadrита*.

Otros poemas que podrían considerarse como precursores de la perspectiva del *feminismo social* son "Cansancio", "¿Vale la pena?", "Fecundidad" y "La loba".

El primero de estos poemas, "Cansancio", nos habla del cansancio de "una hora cobarde", una hora de hastío, una fracción de tiempo en la cual la voz poética dice: "Es entonces, cobarde, que me acosa el deseo / de no ser y ni pienso, ni trabajo, ni creo"⁽¹¹⁾. Hay en este poema ecos de ese extraordinario soneto de Darío, "Lo fatal", pero con una inversión decisiva. En el poema del nicaragüense el *no-ser* es el término positivo: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésta ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente»⁽¹²⁾, mientras que en el de

(11) Alfonsina Storni, "Cansancio", *Poesías Completas*, *Op. cit.*, p. 42.

(12) Rubén Darío, "Lo fatal", *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1967, Tomo II, p. 688.

Alfonsina el *no-ser* es el elemento asociado a la negatividad, a la cobardía. Jorge Rodríguez Padrón interpreta esta "hora cobarde", este no-ser como "la hora cobarde del anonadamiento melancólico"⁽¹³⁾ y esta interpretación me parece válida, sin embargo, ¿no podríamos decir también que esta "hora cobarde del no-ser" está asociada asimismo con la condición femenina, hora que, en este caso, tiende a durar mucho más tiempo? ¿No parece la voz autoral estar pensando en la clásica posición de pasividad femenina cuando escribe los siguientes versos?:

Todos, todos tenemos una hora cobarde,
Una hora de hastío cuando muere la tarde

(...)

Es entonces que yo quisiera ser así
Como una cosa nimia, fútil y baladí

(...)

Ser una cosa muerta que la llevan cargada
Y que no sabe nada y que no piensa nada⁽¹⁴⁾.

⁽¹³⁾ Jorge Rodríguez Padrón, prólogo a *Alfonsina Storni. Antología mayor*, Hiperión, *Op. cit.*, p. 13.

⁽¹⁴⁾ Alfonsina Storni, "Cansancio", *Op. cit.*, pp. 42-23.

Así me lo sugieren a mí estos versos y si tenemos en cuenta que en otros poemas, Alfonsina se refiere directamente a esta pasividad femenina, a estas mujeres que responden a la imagen social de no pensar y no saber, en la cual la voz poética no suele inscribirse, podemos entonces interpretar, además, que "la hora cobarde" puede ser también la hora en que pesa demasiado la imagen convencional de la mujer y es fuerte, demasiado, la tentación de someterse a ella⁽¹⁵⁾.

En un poema como "¿Vale la pena?" empezamos a encontrar ya, de manera directa, la referencia a las mujeres. Se advierte en este poema la empatía de Alfonsina con las de su sexo, sobre todo con las obreras, con la mujeres trabajadoras, y también cierto reproche al sexo masculino por ignorarlas:

Y el hombre, que se acuerde de entrar a los talleres,

(15) A este "no pensar y no saber", se añade también el no sentir, hecho que, aunque no se explicita en el poema, puede perfectamente deducirse de él. Al fin y al cabo, una "cosa muerta" es también algo que no siente nada. Dichas características -o las consecuencias de no asumirlas- ya referidas a la mujer, se ponen de manifiesto en diversos poemas posteriores, como "La armadura", "Pudiera ser", "Van pasando mujeres", etc.

Que vaya a sus cuartujos y vea con afán
Cómo cansadamente se procuran el pan
Los niños infelices y las pobres mujeres.

No vale, no, la pena soportar esta vida
Para no haber destruido el instinto del mal⁽¹⁶⁾.

Esta referencia a las mujeres, ahora con una apelación a lo que podríamos llamar el *femenino plural*, volvemos a encontrarla en dos poemas de este primer libro, como "Fecundidad" y "La loba", que constituyen, si se quiere, dos caras de una misma moneda. Estos poemas pueden ya considerarse, en su totalidad, como precursores del *feminismo social* storniano, representando además las dos posiciones que va a adoptar este *femenino plural* en la producción poética de la Storni; este *femenino plural*, que es el conjunto de todas las mujeres, puede constituir un aliado, unas iguales, amigas o compañeras de lucha de la voz autoral, como sucede en el poema "Fecundidad"; por el contrario, este *femenino plural*, puede presentarse también como el reverso de la voz poética,

(16) Alfonsina Storni, "¿Vale la pena?", *Op. cit.*, p. 70.

y, en cierto modo, como enemigas, que es lo que ocurre en el poema "La loba". Como veremos más adelante, estas dos esquemas van a mantenerse, regularmente, en los poemas de la Storni que adoptan esta perspectiva del *feminismo social*.

Veamos primero el poema "Fecundidad", que ha interesado a la crítica mucho menos que "La loba". En mi opinión, "Fecundidad" es uno de los poemas mejor contruidos de este primer libro de la Storni. Es, como indica su título, una apuesta por la fecundidad, por la maternidad, pero la maternidad como una "fuerza propia". Muy interesante resulta la manera en que se propone desde el inicio:

¡Mujeres!... La belleza es una forma
Y el óvulo una idea...
¡Triunfe el óvulo!⁽¹⁷⁾.

La imagen, que parece críptica, no lo es en absoluto. ¿Qué significa aquí la belleza? Es algo que no es más que una forma, puro artificio, diríamos,

(17) Alfonsina Storni, "Fecundidad", *Poesías Completas*, p. 57.

algo externo, que está vista por ello como el lado negativo, o menos importante, de la ecuación; por el contrario, el óvulo es la fuerza, la idea capaz de encarnarse, de crear; es el lado positivo de lo femenino. Unos cuantos versos más adelante, se nos ofrece aún más clara la propuesta del poema:

El vientre que se da sin reticencias
Pone un soplo de Dios en su pecado⁽¹⁸⁾.

Este verso nos sirve de orientación en el poema. Nos hace ver que la belleza no es otra cosa aquí que el matrimonio, que es visto entonces como una pura forma, un forma-lismo, podríamos decir. Al matrimonio como belleza, como lo armónico, como lo bien visto socialmente, se antepone la idea, la raza, la vida:

¡Mujeres! Sobre el grito de lo bello
Grite el impulso fuerte de la raza.
¡Cada vientre es un cofre!⁽¹⁹⁾

(18) Alfonsina Storni, "Fecundidad", p. 57.
(19) *Ibíd.*

Este sentido de desafío del poema, de propuesta de subversión de lo socialmente establecido -no olvidemos que el poema se escribe en 1916-, hace que no leamos en él un carácter conservador, anti-abortista, en los versos en que dice, por ejemplo: «El vientre que se niegue será atado / Al carro de la sed eternamente»⁽²⁰⁾, pues nos damos cuenta de que lo que le interesa a la voz poética es reivindicar la maternidad, aún fuera del matrimonio. Tal vez por esto el poema se titula "Fecundidad", término, sin duda, más cercano a lo animal y menos valorado socialmente que el de *maternidad*. Es hermoso ese verso en que la autora se pregunta por los seres que no llegaron a nacer y supone sus posibilidades perdidas:

¿Cuántos óvulos viejos han rodado
Guardándose el misterio que encerraban?...
¿Estaba en ellos quien hacía falta?⁽²¹⁾

(20) *Ibíd.*

(21) *Ibíd.*

Este poema nos da también algunas pistas más sobre el *chillido de comadrita* storniano. Así lo veo yo, al menos, en un verso como el anteriormente citado: «¡Mujeres! sobre el grito de lo bello / Grite el impulso fuerte de la raza». Encuentro en estos pocos versos toda una cosmovisión y los interpreto como una metáfora de la ética y la estética de Alfonsina Storni, por lo menos de su primera etapa. Puede identificarse aquí "el grito de lo bello" como la imposición de los valores establecidos, éstos *gritan* en los seres humanos, y más aún en las mujeres, les gritan una supuesta verdad; Alfonsina opone pues su propio grito y el de todas las mujeres, simbolizado en el poema por el de "el impulso fuerte de la raza", a ese grito extraño, ajeno, que viene de fuera, y que siente injusto. Grito contra grito, he ahí la divisa alfonsiniana.

Menos logrado, tal vez, pero de gran fuerza expresiva y mucho más directo y explícito, es el poema "La loba". En él se anuncia, aunque aún sin la elaboración poética que alcanzará posteriormente Alfonsina, el núcleo de lo que constituirá lo más valioso de su primera etapa poética. Aquí aparece ya

la intensidad en el sentimiento expresado, la sinceridad⁽²²⁾, aunque también la ironía; la rebeldía, el deseo de provocar, la condición de la mujer distinta a las demás, libre, independiente, orgullosa de su condición, aunque ésta le depare el comentario negativo de las demás mujeres y la soledad. Este es un poema citado por la crítica en numerosas ocasiones, aunque muchas veces para ejemplificar el carácter autobiográfico de la poética de Alfonsina⁽²³⁾. Hay autores, sin embargo, que lo han visto desde otra perspectiva, a mi juicio más acertada. Por ejemplo, Nalé Roxlo y Mármol escriben sobre "La loba" lo siguiente:

«Entre los amanerados cantos del cisne en boga, sacude como un latigazo este grito de mujer real, que tiene más de desafío que de confesión»⁽²⁴⁾.

(22) Al decir "sinceridad", y me parece importante aclararlo, no estoy refiriéndome al carácter autobiográfico del poema, a que Alfonsina exprese lo que *verdaderamente* siente; quiero decir, más bien, que Alfonsina logra *construir* sinceridad con este poema, logra que éste sea así *percibido*, independientemente de la supuesta *verdad* biográfica que contenga.

(23) Por ejemplo, Helen Ferro analiza la vida de Alfonsina tomando el poema "La loba" como texto, literal, de esa vida. (Vid. Capítulo 1 de la Primera Parte, pp. 57-60.).

(24) Conrado Nalé Roxlo y Mábel Mármol, *Genio y figura...*, *Op. cit.*, p. 61.

Merece la pena, en este caso, la lectura del poema en su totalidad:

Yo soy como la loba.
Quebré con el rebaño
y me fui a la montaña
Fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que yo no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; ¡Libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.

Mirad cómo se ríen y cómo me señalan
Porque lo digo así: (Las ovejitas balan
Porque ven que una loba ha entrado en el corral
Y saben que las lobas vienen del matorral).

¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!
No temáis a la loba, ella no os hará daño.
¡Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos
Y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!

No os robará la loba el pastor, no os inquietéis;
Yo sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis,
Pero sin fundamento, que no sabe robar
Esa loba; ¡sus dientes son armas de matar!

Ha entrado en el corral porque sí, porque gusta

De ver cómo al llegar el rebaño se asusta,
Y cómo se disimula con risas su temor
Bosquejando en el gesto un extraño escozor...

¡Id si acaso podéis frente a la loba
Y robadle el cachorro! No vayáis en la boba
Conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...
¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el valor!

Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!
No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños
Por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha
No sabréis defenderos, moriréis en la brecha.

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

La que pueda seguirme que se venga conmigo.
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,
La vida, y no temo su arrebató fatal
Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.

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⁽²⁵⁾.

Podría leerse "La loba" como una continuación, una segunda parte de "Fecundidad". En este último se trataba de teoría -de la teoría que propone elegir la maternidad, aún fuera del matrimonio-, de razonamientos y de una lógica particular. En "La loba" se trata de la práctica -de la práctica de esta teoría- y de sus consecuencias. El título del poema vuelve a remitirnos al reino animal, esta vez más explícitamente y con las connotaciones negativas que tiene en la cultura el animal elegido: lobo. Aquí se nos cuenta lo que ocurre cuando ha triunfado ya el óvulo, cuando "el grito de la raza" ha ascendido por encima de "el grito de lo bello", y lo que ocurre es triste, desolador. El lenguaje totalmente directo y explícito del poema -lo opuesto pues del lenguaje de "Fecundidad"- cumple, creo, una función: parece querer decirnos que en la práctica no hay, como en la teoría,

(25) Alfonsina Storni, "La loba", *Poesías Completas*, pp. 52-54.

muchas posibilidades reales. En aquella se puede aludir, metaforizar, hacer juegos verbales (en ella se trata, en definitiva, de pensamientos); en la práctica, por el contrario, hay un hecho y ese hecho es el que es, sin posibilidad de vueltas, hay una realidad tangible y dura: «Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley». Por otro lado, la teoría ("Fecundidad") admite el auditorio, puede dialogarse con el *femenino plural* respecto a ésta e incluso esperar ser escuchada; en la práctica ("La loba") es imposible el diálogo, la marca *real* de la diferencia aleja al auditorio, o lo convierte en enemigo: «Mirad como se ríen y como me señalan / Porque lo digo así: (Las ovejitas balan / Porque ven que una loba ha entrado en el corral / Y saben que las lobas vienen del matorral.» Aquí pues el *femenino plural* no está representado desde el lado positivo, como sí sucede en "Fecundidad", en el que el término «Mujeres» tiene connotaciones de cercanía, de familiaridad, de hermandad, de identificación. En "La loba", el *femenino plural* está cargado de negatividad, como bien lo explicitan los términos «ovejitas», «corral», «rebaño». La voz poética deja claro, sin embargo, que

aunque ella sea el enemigo para las «ovejitas», éstas no lo son para ella, ya que el verdadero enemigo es otro: «Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo, / La vida...». Ofrece, asimismo, una posibilidad para la que logre escapar de este *femenino plural*, constituido en este caso como rebaño: «La que pueda seguirme que se venga conmigo».

Sin duda, este poema resulta precursor del *feminismo social* storniano, e incluso, quizás, más que llamarlo precursor, habría ya que inscribirlo en esta perspectiva porque aparecen en él numerosos elementos que cuestionan directamente la situación de la mujer: «casta de buey / Con yugo al cuello», que denuncian al matrimonio como institución que la somete. Algo importante que también conviene señalar: la propia responsabilidad que tiene la mujer en esta situación, hecho que el poema deja bien explícito. A propósito de esta última cuestión me parece de interés citar ciertas palabras de la Alfonsina ensayista: «No se me ocultó que si el hombre es más egoísta que la mujer, esta es más deshonesto, en líneas generales, que aquel, ya que debe luchar con armas de ser

sometido: la simulación, la astucia, el cálculo"⁽²⁶⁾. Precisamente algunas referencias a estas *reglas* femeninas vamos a encontrarlas en los poemas que analizaremos en el capítulo siguiente, en el que hablaremos con mayor detenimiento sobre el *feminismo social* de Alfonsina Storni.

(26) Alfonsina Storni, "Entretelones de un estreno", *Nosotros*, 1927, p. 123.

Capítulo 5. Las personas del verbo.
(El *feminismo social* de Alfonsina Storni).

Vamos a entrar ya de lleno en la cuestión que más nos interesa, el análisis de textos que se inscriben dentro de esta perspectiva que he denominado, siguiendo a Federico de Onís, el *feminismo social* de Alfonsina Storni.

En este capítulo intentaré así mostrar, mediante el análisis de determinados poemas de Alfonsina Storni, cómo aparece en su producción poética este *feminismo social* del que venimos hablando desde el inicio de este trabajo. Para este análisis voy a tener en cuenta, fundamentalmente, los criterios de Onís, Díez-Canedo, Ferro, Veiravé, Borges, y también los diversos y muy útiles estudios que desde la perspectiva de género y desde los años ochenta se han venido realizando sobre la poesía de la Storni⁽¹⁾ y

(1) Desde esta perspectiva de los estudios de género no existen, sin embargo, libros dedicados íntegramente a la figura de Alfonsina Storni. Sí hay, no obstante, obras que estudian su poesía en comparación con la de otras poetas, como es el caso de las dos mencionadas en la primera parte de este trabajo, o sea: *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*, de Margarita Rojas, Flora Ovares y Sonia Mora, publicado en 1991, y *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* de Alicia Genovese, editado en 1998. Asimismo, encontramos diversos artículos sobre la poesía de la Storni realizados desde esta perspectiva, entre los que merecen destacarse: "Tradicción y modernidad en Alfonsina Storni" de Marta Morello Frosch, publicado en 1987 (*Río de la Plata: Culturas*, Saint Ouen, 4-6, pp. 141-151); "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el (continúa...)"

también sobre otras escritoras. Asimismo, tomaré también en consideración algunos de los artículos escritos por Alfonsina, artículos que, como ya he referido en la introducción de este trabajo, complementan su planteamiento en relación al *feminismo social*.

Hemos dicho en la primera parte de esta investigación que el llamado por Onís *feminismo social* storniano se pone de manifiesto fundamentalmente en la llamada primera etapa poética, o etapa postmodernista, de Alfonsina Storni. La mayoría de los poemas seleccionados en este capítulo corresponden pues a dicha etapa, que abarca los primeros poemarios stornianos -con la excepción de su primer libro, *La*

(1)(...continuación)

reino del amor", de Delfina Muschiatti, publicado en 1989 (art. cit.); "El espejo universal y la perversión de la fórmula" de Josefina Ludmer, (*Escribir en los bordes. 1er. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana, 1987*, Compiladoras: Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Raquel Olea, Eliana Ortega, Nelly Richard, Cuarto Propio, 1990, pp. 275-287); y dos artículos de Gabriela Mizraje "Título de mujer" y "Alfonsina Storni. Escándalos y soledades"; el primero incluido en el libro dirigido por Horacio Vázquez Rial *Buenos Aires. La capital de un imperio imaginario 1880-1930*, publicado en 1996 (Alianza, Madrid, pp. 283-301) y el segundo perteneciente a un libro de la propia Mizraje *Argentinas. De Rosas a Perón*, de 1999 (art. cit., pp. 171-187).

inquietud del rosaí, de 1916⁽²⁾-. Pero aún podría precisarse más y decir que los libros que representan, básicamente, el *feminismo social* son: *El dulce daño*, de 1918 e *Irremediablemente*, de 1919. Esto no significa que no encontremos en los libros posteriores de esta etapa postmodernista, o sea, *Languidez*, de 1920, y *Ocre*, de 1925, ciertos poemas que también pueden inscribirse, por derecho propio, dentro de este *feminismo social*, como es el caso, por ejemplo, de "La armadura", perteneciente a *Languidez* o de "Femenina", que aparece en *Ocre*⁽³⁾.

Voy a enumerar los poemas que, desde mi punto de vista, pueden considerarse representativos de dicha perspectiva, procediendo, posteriormente, al análisis de algunos de ellos, los que me parecen más significativos. Estos poemas son los siguientes: "Capricho", "Tú me quieres blanca", y "El extraño

(2) Hemos visto, sin embargo, en el capítulo anterior, cómo en este primer poemario pueden rastrearse importantes antecedentes del *feminismo social* storniano.

(3) A partir del libro *Languidez*, y hasta el último libro de poemas de la Storni, *Mascarilla y trébol*, de 1938, empezamos a encontrar, sin embargo, ciertas variaciones en la escritura storniana y poemas que, aunque abordan temas femeninos, no van a ser considerados aquí ya que desbordan los límites impuestos por esta investigación, porque no se sitúan exactamente dentro del denominado *feminismo social* storniano.

deseo" (de *El dulce daño*); "Hombre", "Peso ancestral", "Moderna", "Veinte siglos", "Hombre pequeño", "Frente al mar", "Bien pudiera ser" y "Broche" (de *Irremediablemente*); "El obrero", "Buenos Aires", "El clamor", "La armadura", "La ronda de las muchachas", "Siglo XX" (de *Languidez*); "Femenina", "Duerme tranquilo", "Versos a la memoria", "Una", "Saludo al hombre", "Divertidas estancias a Don Juan" "Palabras de la virgen moderna" (de *Ocre*).

En realidad, sería necesario hacer una definición más precisa de *feminismo social*, este concepto tomado de Federico de Onís y del que tanto venimos hablando. ¿Qué estamos entendiendo por tal cuando decimos que es éste uno de los núcleos fundamentales de la poesía de la Storni? No profundizó Onís demasiado en éste, pero a mí se me ocurre que se podría definir dicho concepto como un elemento presente en los poemas stornianos, dado por la existencia de una voz poética que al hablar, alude a cuestiones que aunque pueden pertenecer a una individualidad determinada, son, sobre todo -y este sería el rasgo fundamental- representativas del género femenino, de las mujeres como conjunto. Este *feminismo social* implica así la

construcción poética de una especie de colectividad femenina, de un *femenino plural*, para volver a utilizar un término que antes empleamos. Recordemos también aquella frase de Díez-Canedo: «Detrás de su poesía hallamos siempre a una mujer, a la Mujer, hallazgo menos frecuente de lo que se supone»⁽⁴⁾.

O sea, Alfonsina construye en su poesía ese *género femenino* que desde el psicoanálisis se propone irreal. Su poética parece negar esos postulados como *La mujer no existe* o la idea lacaniana de que las mujeres sólo existen en tanto individualidad, como una + una + una + una... sin llegar a formar nunca un conjunto cerrado. Vale la pena retomar aquí también el comentario de Alfredo Veiravé cuando decía que la poesía de Alfonsina Storni, la de su etapa inicial, se constituye como «una verdadera ciencia de lo femenino»⁽⁵⁾. Y este comentario de Alfredo Veiravé nos lleva también a otra idea que considero nuclear. Es la idea que Josefina Ludmer ha sugerido a propósito de

(4) Enrique Díez-Canedo, "Alfonsina Storni, poetisa argentina, *La Gaceta Literaria*, art. cit. p. 2. (Vid. también Capítulo 2 de la Segunda Parte.)

(5) Alfredo Veiravé, "Feminismo y poesía: Alfonsina Storni", en A.A. V.V., *Historia de la literatura argentina*, art. cit., p. 794. (Vid. también Capítulo 1 de la Primera Parte, p. 141.)

Sor Juana y que me a mí me parece perfectamente aplicable a Alfonsina Storni. Se trata de concebir la palabra de la mujer como una palabra que, al hablar desde la esfera privada, desde el sitio asignado a la mujer, lo resignifica, lo subvierte, hace desde éste ciencia, literatura, filosofía política. Y concluir así como escribe Ludmer:

«Ante la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas puede responderse entonces que no han hecho filosofía desde el espacio delimitado por la filosofía clásica sino desde otras zonas, y si se lee o escucha su discurso como discurso filosófico, puede operarse una transformación de la reflexión. Lo mismo ocurre con la práctica científica y política»⁽⁶⁾.

Creo así, que los poemas del *feminismo social* storniano son poemas con los cuales se hace política, se hace filosofía, una política y una filosofía *femenina*, que atañe a la mujer, pero también al hombre y a la sociedad en su conjunto.

(6) Josefina Ludmer, "Tretas del débil", *La sartén por el mango, La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Huracán, Río Piedras, 1984, p. 53.

Otra peculiaridad de los poemas de la Storni -cuando digo los poemas de la Storni me refiero específicamente a éstos en los que se representa el *feminismo social*- es, tal vez, que en ellos, a diferencia de los de Gabriela, Juana o Delmira, no se habla sólo para un *tú* femenino, sino para un *nosotras*, y el *yo* que habla representa también a este *nosotras*. Es pues un *yo* que se transforma en un *nosotras*, en ocasiones explícitamente, en otras de forma implícita⁽⁷⁾. Pero cuando hablamos del *feminismo social* de Alfonsina Storni no nos referimos solamente a que en su poesía se lleve a cabo una construcción de la mujer, más que como individualidad, como género femenino, sino también habría que considerar dicho *feminismo social* como la construcción de la figura masculina que en ella aparece, y que esta construcción es también la de un *masculino plural*. Esta "segunda cara" del *feminismo social* storniano es así tan importante como la primera, y es una cuestión sobre la

(7) Estoy de acuerdo con Díez-Canedo en que esta peculiaridad de los poemas stornianos constituye un hallazgo y en que éste no resulta muy frecuente en la poesía femenina. Tal vez una de las escasas poetas en las que se sí se advierte esta característica sea la mexicana Rosario Castellanos, la cual, como se sabe, pertenece a una época posterior a la de la Storni.

que se ha insistido aún menos que en relación a la anterior. Tal vez porque resulta menos frecuente⁽⁸⁾. Así, la figura masculina, el "hombre de la Storni", más que un individuo concreto, es un símbolo, o quizás, más bien, un arquetipo de la masculinidad. Es por estas dos razones por las que, glosando a Gil de Biedma, he subtitulado este capítulo sobre el *feminismo social* storniano como *las personas del verbo*. Asimismo, este *feminismo social* es una *conversación*, conversación sostenida con el discurso de la tradición, con la norma, con la cultura, en relación a la mujer y a las relaciones entre los sexos. Dicha *conversación* no es exclusivamente implícita sino que, en numerosas ocasiones, es explicitada en los poemas, a través del diálogo que se sostiene en ellos con los representantes de esta tradición, que pueden ser el *modelo de mujer*

(8) Sonia Mattalía, por ejemplo, no tiene ninguna duda en afirmar el aumento que ha habido, desde la época de Virginia Woolf hasta nuestros días, de libros escritos por mujeres sobre las mujeres; sin embargo, parece cuestionarse si también pueden contabilizarse libros escritos por las mujeres sobre los hombres. (Cfr. Sonia Mattalía, "El saber de las otras: hablan las mujeres", en Sonia Mattalía-Milagros Aleza, edit., *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Universidad de Valencia, 1995, p. 23.

instituido -o símbolos de éste- así como la figura masculina, generalmente el amado. Precisamente esta conversación, explícita también, la encontrábamos ya en esos dos poemas analizados como precursores del *feminismo social* storniano, o sea, "Fecundidad" y "La loba". He aquí también por qué señalé, en la primera parte de este trabajo, mi desacuerdo con Luis Alberto Sánchez cuando denominaba a la poesía de Alfonsina *soliloquio lírico*⁽⁹⁾.

(9) Cfr. la Primera Parte de este trabajo, epígrafe 1.6 "La década del setenta: Luis Alberto Sánchez", pp. 86-87. El término de *conversación* aplicado a la poesía de Alfonsina Storni no significa para mí una sinonimia *stricto sensu* de los términos críticos *coloquialismo* o *conversacionalismo* aplicados a la poesía. Uso el término en un sentido más amplio. Sin embargo, este significado también está aquí contenido ya que la crítica ha señalado, en diversas ocasiones, la presencia del *coloquialismo* y/o del *conversacionalismo* en la poesía postmodernista. Por ejemplo, para Gustav Siebenmann el «sencillo coloquialismo» constituye una de las características fundamentales de esta corriente poética. (Cfr. Gustav Siebenmann, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil*, Gredos, Madrid, 1997, p. 202.). Por su parte, Teodosio Fernández establece el origen de la poesía coloquial hispanoamericana precisamente en el postmodernismo. (Cfr. Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana del siglo XX, Op. cit.*, p. 78.) Por último, Carmen Alemany, en su libro sobre la poesía coloquial hispanoamericana de los años sesenta, sitúa también al postmodernismo como uno de los antecedentes de dicha poesía; en este sentido escribe: «Pasado el período del modernismo, algunos poetas que se situarían en la etapa postmodernista, utilizando el nombre que acuñó Onís, aportan en sus versos elementos populares y muy próximos al prosaísmo, tanto en la temática como en el lenguaje». Es interesante también decir que en este mismo libro
(continúa...)

Pero aún nos queda otro rasgo que para mí resulta fundamental para caracterizar el *feminismo social* storniano. Recordemos así que Borges elogiaba a Nydia Lamarque por no enfatizar al sujeto de sus poemas, y que dicho elogio *sugería* también una crítica indirecta a la Storni por enfatizar el de los suyos. Sujeto enfatizado que se convierte, para Borges, en *chillonería de comadrita*. El prejuicio de género en el reproche a la Storni se une al prejuicio estético⁽¹⁰⁾. Indudablemente, la poesía de Alfonsina es una poesía que, sobre todo en su primera etapa, era más una poesía del *grito*, o, como ella misma dijo antes que

⁽⁹⁾(...continuación)

de Alemany encontramos una entrevista con Mario Benedetti -uno de los poetas fundamentales de esta corriente coloquial de los sesenta- en la que éste señala la influencia e importancia de Baldomero Fernández Moreno para su poesía, cómo el hecho de descubrirlo le hizo "reconocer un rumbo". (No hay que olvidar que Baldomero Fernández Moreno, creador del *sencilismo*, es uno de los autores argentinos contemporáneos a Alfonsina Storni y considerado por la crítica como de los más cercanos a Alfonsina. Recordemos que incluso algunos antólogos -como Delfina Muschietti- colocan también a la Storni dentro de este *sencilismo*). (Cfr. Carmen Alemany, *Poética coloquial hispanoamericana*, Universidad de Alicante, 1997, p. 52 y p. 204).

⁽¹⁰⁾ En 1930, Borges escribía lo siguiente: «La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis». (Cfr. Jorge Luis Borges, "La supersticiosa ética del lector", *Discusión -1932-*, *Obras Completas, Op. cit.*, T. 1., p. 204). Es cierto que el *énfasis* es uno de los rasgos de los poemas del *feminismo social* storniano.

Borges, de *chillido*. Así, yo identificaría *feminismo social* con grito⁽¹¹⁾, o incluso con *chillido* -despojando, por supuesto, esta última palabra de la connotación negativa que tenía para Borges⁽¹²⁾.

(11) Una de las razones fundamentales por las que no he considerado acertado incluir ciertos poemas de la segunda etapa storniana y que también abordan temáticas femeninas -producidos a partir de *Languidez* y hasta *Mascarilla y trébol*- dentro del *feminismo social* (Vid. Nota 3 de este mismo capítulo) es precisamente porque dichos poemas no se constituyen desde el grito, sino que se caracterizan por un tono suave, más reflexivo y menos reivindicativo, por una actitud más existencial, en el sentido filosófico de la palabra. Asimismo es más complicado sostener la presencia en ellos de otro rasgo que he considerado decisivo en relación a los poemas del *feminismo social*: la idea de un *yo* que funciona como representante de una colectividad femenina. Esto no significa, y me parece importante insistir en ello, que esos poemas no deban considerarse también feministas. Estoy de acuerdo en esto con la afirmación de Jaime Martínez Tolentino: «su feminismo, aunque más obvio en la primera modalidad, nunca desapareció de su obra». (Cfr. Jaime Martínez Tolentino, *La crítica literaria ...*, *Op. cit.*, p. 89.) Pero, insisto, se trata de una nueva posición, no asimilable al *feminismo social*, que es el asunto que aquí nos interesa. En todo caso, sería un tipo diferente de feminismo, al que tal vez podría llamarse *feminismo existencial*.

(12) Una cuestión que tendría interés tratar, aunque sea de pasada, es la del "grito femenino" y sus consideraciones sociales e ideológicas. Así, en su libro *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Susana Reisz ha llamado la atención sobre este hecho. Reisz se ha referido a dos poetas actuales, de los años 80 y 90, que han dejado constancia de la escasa o negativa recepción que tiene el grito, poético, femenino. La primera, Carmen Ollé, peruana, señala que «cuando una mujer grita, su grito suele considerarse panfletario, carente de dignidad, ridículo, como una parodia de grito». La segunda, Susana Thénon, argentina, expresa ideas semejantes en un poema sin título, en el que encontramos versos como estos:

¿por qué grita esa mujer?

(continúa...)

He intentado definir el *feminismo social* de la Storni, y creo que lo dicho hasta ahora vale como generalidad; sin embargo, pienso que dentro de este *feminismo social* podemos hallar diferentes modalidades, y para analizarlas lo más conveniente sería comentar los poemas de Alfonsina, siguiendo una lógica determinada. Quiero proponer pues varios núcleos dentro de este *feminismo social* que nos

(12) (...continuación)
¿por qué grita?
¿por qué grita esa mujer?
andá a saber

...
¿y esa mujer?
¿y esa mujer?
vaya a saber
estará loca esa mujer

Susana Reisz continúa su análisis diciendo:

«La discriminación en el derecho a expresar públicamente emociones propias o ajenas coloca a la poeta ante una disyuntiva fuerte: gritar pese a todo o ensayar otros registros equivalentes sin permitirse, empero, "susurros", ni gorgoros» y la estudiosa concluye su comentario refiriéndose precisamente a Alfonsina Storni:

«Quienes, como Alfonsina Storni, insistieron en tomar la primera opción en un momento histórico poco propicio para cambiar las reglas del juego, cosecharon el desprecio o, en el mejor de los casos, ambiguas alabanzas en tono de perdonavidas.» (Cfr. Susana Reisz, *Voces sexuadas...*, *Op. cit.*, pp. 44-45. Hemos visto, sin embargo, que Alfonsina cosechó también alabanzas verdaderas, no formuladas con "tono de perdonavidas".)

permiten agrupar estos poemas. Mencionaré ahora dichos núcleos e iré desarrollándolos progresivamente.

I. El *feminismo negativo*

II. El *feminismo de la igualdad*

a) La figura masculina

b) El contraste entre hombre y mujer

5.1. El *feminismo negativo*: Representaciones de la figura femenina. La identificación con el modelo. La *queja* femenina.

La primera manifestación de este *chillido de comadrta* storniano podríamos denominarlo como *feminismo negativo*. Se me ocurre este nombre porque dicha manifestación supone una cierta tendencia hacia la identificación de la voz poética con el modelo tradicional de mujer, el establecido por la norma, social o cultural. Esto explicaría su carácter *negativo*, pero, podemos preguntarnos ¿dónde estaría entonces el feminismo? Pues el *feminismo* vendría dado porque aún cuando se proponga una identificación, en

el poema, con este modelo tradicional, aquel contiene, explícita o implícitamente, un cuestionamiento de dicho modelo de mujer, bien sea porque queda claro que el modelo es impuesto, viene del exterior, bien porque se sugiere la imposibilidad de éxito de modelos alternativos. Asimismo, la elección por este "modelo negativo" suele significarse en el poema con ironía, resignación, angustia. El antecedente storniano de este *feminismo negativo* podrían constituirlo los versos del poema "Cansancio", a los que anteriormente nos hemos referido: "Es entonces que yo quisiera ser así / Como una cosa nimia, fútil y baladí (...) / Ser una cosa muerta que la llevan cargada / Y que no sabe nada y que no piensa nada". Un rasgo fundamental de estos textos es que suelen constituirse desde la queja paralizante, desde cierta posición de víctima que impide la búsqueda de soluciones. Dentro de este grupo podríamos colocar los poemas: "Capricho" y "El extraño deseo" (de *El dulce daño*), y "Frente al mar" y "La armadura" (de *Irremediablemente*). Pero veamos los poemas mencionados.

El primero de estos poemas, "Capricho", perteneciente al libro *El dulce daño*, dice así:

Escrútame los ojos, sorpréndeme la boca,
Sujeta entre tus manos esta cabeza loca;
Dame a beber veneno, el malvado veneno
Que te moja los labios a pesar de ser bueno.

Pero no me preguntes, no me preguntes nada
De por qué lloré tanto en la noche pasada;
Las mujeres lloramos sin saber, porque sí:
Es esto de los llantos pasaje baladí.

Bien se ve que tenemos adentro un mar oculto,
Un mar un poco torpe, ligeramente estulto,
Que se asoma a los ojos con bastante frecuencia
Y hasta lo manejamos con una dúctil ciencia...
No preguntes, amado, lo debes sospechar;
En la noche pasada no estaba quieto el mar,
Nada más. Tempestades que las trae y las lleva
Un viento que nos marca cada vez costa nueva.
Sí, vanas mariposas sobre jardín de Enero,
Nuestro interior es todo sin equilibrio y huero.
Luz de cristalería, fruto de carnaval
Decorado en escamas de serpientes del mal.
Así somos, ¿no es cierto? Ya lo dijo el poeta:
Movilidad absurda de inconsciente coqueta...
Deseamos y gustamos la miel de cada copa
Y el cerebro tenemos de pajillas y estopa.
Bien; no, no me preguntes. Torpeza de mujer,
Capricho, amado mío, capricho debe ser.
Oh, déjame que ría... ¿No ves qué tarde hermosa?

Espínate las manos y córtame esa rosa.⁽¹³⁾

Este poema asume, hasta cierto punto, el modelo de mujer tradicional, dado por la cultura: "cabeza loca", "inconsciente coqueta", "cerebro de pajillas y estopa"...⁽¹⁴⁾. Hay en el poema una cierta identificación de la voz poética con dicho modelo, hecho que lleva a decir a Fernández Moreno que en él

(13) Alfonsina Storni, "Capricho", *Antología poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, pp. 18-19. A partir de ahora, algunos poemas de Alfonsina serán citados por *Antología poética*, de Espasa-Calpe. Tal cambio se debe a que me ha parecido más riguroso referirme a la versión definitiva de los poemas comentados -cuando ésta existía, como es el caso de "Capricho"- y el libro que hemos estado utilizando hasta ahora, *Poesías Completas*, de la Editora Latinoamericana, a pesar de haberse publicado en 1968, recoge, en muchos casos, la primera versión de los poemas de la Storni, sin las modificaciones que ella misma introdujo en la *Antología poética* de Espasa-Calpe de 1938 / 1940. En el caso de los poemas pertenecientes al primer libro de Alfonsina, *La inquietud del rosal*, no puede emplearse la *Antología poética* ya que como se ha venido diciendo ninguno de los poemas de este libro fueron incluidos por Alfonsina en dicha *Antología poética*. En cualquier caso se especificará en cada momento la fuente de donde ha sido tomado el poema.

(14) Esta cuestión ha sido ampliamente abordada y analizada en las teorizaciones feministas. Hay una extensísima bibliografía al respecto: Lucía Guerra, *La mujer fragmentada. Historias de un signo* (Casa de las Américas, La Habana, 1994); Alicia Genovese, *La doble voz*; Mária Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, por sólo citar autoras de ámbito latinoamericano. Esta última, por ejemplo, escribe en relación a esta temática: «... en el caso de las mujeres, lo insignificante y banal, el universo de lo nimio y lo insustancial, les ha sido atribuido como si se tratara de su ámbito "propio y natural".» (Cfr. Mária Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, *Op. cit.*, p. 26.)

se propone una "desestimación de la mujer"⁽¹⁵⁾. Para este autor, "Capricho" no es más que "una glosa del tema del poco seso" en las mujeres⁽¹⁶⁾, y Helena Percas entiende también este poema de modo literal⁽¹⁷⁾. Hasta cierto punto, Fernández Moreno y Helena Percas tienen razón, pero sólo hasta cierto punto, porque estos autores no parecen leer más que lo explícito en el poema, no leen las entrelíneas, las cuestiones implícitas del mismo. Hay un recurso en "Capricho" que me parece fundamental en lo que estamos analizando, y que es el que permite leer este *feminismo social* de Alfonsina. Se trata del cambio de voz, del cambio en *las personas del verbo* que se produce en el poema. Hay que decir que éste es un poema conversacional, que comienza con un yo que habla, un yo que se dirige a un tú que es el amado, la figura masculina: "Escrútame los ojos, sorpréndeme la boca, / Sujeta entre tus manos esta cabeza loca". Este yo poético que comienza a hablar en el poema sólo

(15) César Fernández Moreno, *Situación de Alfonsina Storni*, *Op. cit.*, p. 18.

(16) *Ibíd.*, p. 19.

(17) Cfr. Helena Percas, *La poesía femenina argentina*, *Op. cit.*, pp. 147-148.

representa a un personaje particular, a una individualidad, femenina sin dudas, pero individualidad. Hasta aquí parece el discurso de una amante, una amante que sólo puede recibir del otro (el amado) la respuesta, la revelación de su propio misterio, misterio para el que este yo no tiene explicación: "Pero no me preguntes, no me preguntes nada / De por qué lloré tanto en la noche pasada". El poema, sin embargo, comienza a cambiar a partir de los versos siguientes, cuando este yo individual intenta dar una respuesta, una explicación a sus actos. En ese momento, este yo pierde su carácter de individualidad y se transforma en un *nosotras*, un *nosotras* en el que este yo individual se incluye, desde luego, pero que es ahora un conjunto, el conjunto de todas las mujeres. A partir de este momento cambia pues la persona del poema, el yo se transforma en *nosotras*, como si la razón de sus actos no fuera algo único, personal, sino que estuviera determinado por su condición de mujer: "Las mujeres lloramos sin saber, porque sí: / Es esto de los llantos pasaje baladí". Recordemos lo que Alfredo Veiravé, con mayor agudeza que Fernández Moreno y Percas, había escrito:

«Las mujeres lloramos sin saber, porque sí. Ese verso de "Capricho", de *El dulce daño*, señala el principio de una conciencia que hace inteligibles los mayores y más profundos estigmas psíquicos y sociales de la mujer, en el "patriarcado" que comienza a enfriar sus tenazas. Se trata de una posición crítica de denuncia a través del verso»⁽¹⁸⁾.

A partir pues de estos versos, la voz poética empieza a describir largamente desde este *nosotras* un modelo de mujer en el que el *yo* se incluye y que responde a la norma, a la tradición cultural. Este modelo es bastante negativo y los versos en los que se propone abarcan con gran amplitud dicho modelo de mujer dado por el paradigma simbólico dominante, y que impera fundamentalmente desde el siglo XIX y hasta mediados del XX⁽¹⁹⁾. Está aquí, ante todo, la idea del "misterio femenino" -tan bien reflejado por el psicoanálisis con la pregunta freudiana de qué es, qué quiere una mujer-, muy bien dado en el poema por el

(18) Alfredo Veiravé, *Historia de la literatura argentina...*, *Op. cit.*, p. 797. (Cfr. Capítulo 1 de la Primera Parte, p. 141.)

(19) Una panorámica muy completa sobre dicho modelo de mujer, principalmente durante los siglos XVII y XIX, puede encontrarse en el libro *Ídolos de perversidad*, de Briam Dijkstra, Debate, Madrid, 1994.

símbolo del mar: "mar oculto", símbolo asociado en nuestra cultura al enigma. Este mar es, sin embargo, "un poco torpe, ligeramente estulto", con lo cual se hace referencia a la estupidez atribuida a la mujer, estupidez femenina sobre la que el poema insiste en varias ocasiones: "Nuestro interior es todo sin equilibrio y huero", "Y el cerebro tenemos de pajillas y estopa"⁽²⁰⁾. La supuesta capacidad manipulatoria de la mujer también aparece en el poema: este mar "que se asoma a los ojos con bastante frecuencia", es "manejado" por ella con "una dúctil ciencia". El adjetivo *dúctil*, así como un verso que aparece más adelante: "Un viento que nos marca cada vez costa nueva" sugieren asimismo la idea de volubilidad también asignada a la mujer. La belleza superficial, sólo exterior de la mujer, asociada a su maldad, no deja tampoco de aparecer en el poema, a través de una imagen conscientemente baudeleriana: "Luz de cristalería, fruto de carnaval / Decorado en escamas de serpientes del mal". El poeta francés sirve también

⁽²⁰⁾ En la primera versión de "Capricho", Alfonsina había escrito: "Y en el cerebro habemos un poquito de estopa", frase tal vez más punzante, pero que gramaticalmente presenta problemas. (Cfr. *Poesías Completas*, p. 80.)

a la voz poética para referirse a una característica de la mujer que plantea una diferencia más sutil con el hombre: el movimiento. Cuando Alfonsina escribe: "Movilidad absurda de inconsciente coqueta..." está significando una diferencia con el hombre que plantea este modelo cultural de mujer y que recoge el propio Baudelaire en su poesía. Para éste, tanto el hombre como la mujer tienden al movimiento -movilidad absurda, porque la determina el tedio, el spleen-: "Para no ser los esclavos martirizados por el tiempo, embriagaos constantemente. De vino, de poesía o de virtud, como gustéis"⁽²¹⁾, sin embargo, el hombre tiene culpa, "consciencia dentro del mal", como diría el propio Baudelaire⁽²²⁾, mientras que la mujer es una "inconsciente coqueta", alguien incapaz de sentir culpa, remordimientos. No quisiera extenderme demasiado en este aspecto, pero, al menos de pasada, veamos unos versos de Baudelaire donde se pone de manifiesto esta característica de la mujer. Se trata

(21) Charles Baudelaire, "Embriagaos", *El spleen de París*, Júcar, Madrid, 1991, p. 115.

(22) Charles Baudelaire, "Lo irremediable", *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 1997, p. 319.

del poema "Reversibilidad", perteneciente a *Las flores del mal*. El poema comienza diciendo: «Ángel lleno de júbilo, ¿Conoces tú la angustia, / los sollozos, la vergüenza, el hastío y los remordimientos...»⁽²³⁾. Todo el poema de Baudelaire da la idea de que la respuesta a esta pregunta es *no*. Al final del poema "Capricho" vuelve a surgir el *yo*. Este *yo*, que después de haber explicado su *condición femenina* desde el *nosotras*, puede ya decir: "Bien, no, no me preguntes. Torpeza de mujer, / Capricho, amado mío, capricho debe ser". "Capricho" supone pues el inicio del diálogo que va a sostener Alfonsina con la modernidad -representada en este caso en Baudelaire⁽²⁴⁾- durante

⁽²³⁾ Charles Baudelaire, "Reversibilidad", *Las flores del mal*, *Op. cit.*, p. 209.

⁽²⁴⁾ Como se verá a lo largo de este capítulo no será la única vez que Alfonsina elija a Baudelaire como interlocutor en relación a la temática femenina. La elección de Baudelaire no es gratuita: es el creador de la palabra *modernidad*, es uno de los padres del movimiento literario modernista; asimismo produce en su obra, que se encuentra dentro de las más significativas de la literatura moderna, una imagen absolutamente negativa de la figura femenina. (Un planteamiento más amplio sobre la caracterización de la figura femenina en la poesía baudeleraiana lo he desarrollado en el artículo *Baudelaire: el goce al desnudo*, en prensa). Por otra parte, vale la pena al menos señalar aunque, como ya he dicho, no sea objetivo de este trabajo, que la relación poética que Baudelaire establece con la ciudad -París- marca también la que mantiene Alfonsina -con Buenos Aires, en este caso-. Pero esto no debe sorprendernos pues, como ha escrito
(continúa...)

toda su obra -fundamentalmente durante la llamada etapa postmodernista- en relación a la mujer. En este caso concreto, Alfonsina repite *la misma historia* que se "cuenta" desde la tradición y la cultura en relación a la mujer. Es por eso, probablemente, por lo que Fernández Moreno dice que Alfonsina asume dicho modelo femenino, incluso que ella está de acuerdo con él, pero quizás pueda apreciarse que no es exactamente así. La posición antifeminista de Fernández Moreno estaría paradójicamente en sintonía con la opinión de algunas feministas que seguramente verían en "Capricho" lo mismo que "observa" Fernández Moreno. Semejante coincidencia probablemente se deba a que estas teorías feministas conciben la *escritura femenina* como una "otra historia", diferente a la que se propone desde el modelo cultural falocéntrico, patriarcal.

Hay, sin embargo, otras teorías feministas con visiones diferentes, y que nos permitirían pensar este

(24) (...continuación)

Álvaro Salvador, «...es indudable que la primera relación (...) que el escritor modernista establece con la gran ciudad es una relación culturalmente "ideal", -y por tanto, libresca- cuyo modelo arquetípico es París.» (Álvaro Salvador, *El impuro amor de las ciudades*, Universidad de Granada, 2001, inédito, p. 20).

poema, "Capricho", de otro modo. Tal es el caso, por ejemplo, de la concepción de la argentina Alicia Genovese, autora que ya hemos mencionado en varias ocasiones en este trabajo. Es posible pensar este poema, y en general este *feminismo negativo* de la Storni, como piensa Genovese la escritura femenina, es decir, como algo que «es más un campo de tensiones intertextuales e intersubjetivas que una historia desconocida que las autoras deban contar»⁽²⁵⁾. Así, el *feminismo* del poema no estaría dado, por ejemplo, por la propuesta de un modelo alternativo de mujer, diferente al establecido desde la cultura -algo que evidentemente no aparece en este poema-, sino por la "tensión intertextual", o sea, por el diálogo tensional que se sostiene con este discurso, con esta *historia oficial* sobre la figura femenina. Es cierto que en este poema la tensión no es explícita, se trata más bien de tenues matices, pero éstos están ahí y creo que hay que leerlos, pues resultan decisivos. Esta tensión intertextual se muestra, pienso, en ese verso en que la voz poética dice: "Así somos, ¿no es

(25) Alicia Genovese, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Op. cit., p. 18.

cierto? Ya lo dijo el poeta". Este verso me parece básico porque muestra, a mi entender, que este *yo* femenino que habla en el poema no está muy convencido de lo que dice: "Así somos, ¿no es cierto?", vale como síntoma de que este *yo femenino* sólo repite un discurso que le viene dado desde el exterior: "...Ya lo dijo el poeta". El "poeta" -Baudelaire, en este caso- es pues el garante de este discurso sobre la mujer, el que certifica su veracidad, o, para ser más exactos, el que *produce* esta verdad sobre la mujer. La tensión intertextual también está dada por cierto tono que recorre todo el poema y que resulta más difícil de explicar. Este tono es el que me hace hablar de ironía en el poema, una ironía muy sutil, pero que aparece aquí, dada por el contraste que existe entre esa actitud de inconsciencia, despreocupación, frivolidad, irrelevancia, con que hablan en el poema tanto el *yo* como el *nosotras*, a la vez que van caracterizando a la mujer tan negativamente. Ese contraste se percibe claramente al final del poema, cuando el *yo* vuelve a aparecer, y después de estas implacables "losas" negativas colocadas sobre la mujer, dice simplemente: "Oh, déjame que ría... -¿no hay aquí también una

cierta sugerencia de que el *yo femenino* se ríe de toda esta caracterización de la mujer?- ¿No ves qué tarde hermosa? / Espínate las manos y córtame esa rosa". Asimismo, en el poema aparece también la *tensión intersubjetiva* a la que se refiere Genovese, a través de las dos voces que hablan: el *yo femenino* y el *nosotras*, y el hecho de que el primero necesite de ese *nosotras* para explicarse, y para explicarse desde la negatividad.

Vamos a comentar ahora el siguiente poema que hemos incluido dentro de este primer grupo del *feminismo negativo*. Se trata de "El extraño deseo".

Ser de oro, de una pieza trabajada al cincel,
con ojos de turquesas y rubíes por boca,
los dientes burilados sobre cristal de roca
y en la frente esmeraldas imitando laurel.

El todo de un aspecto fantástico y cruel;
algo como una estatua con aspecto de loca;
una mujer de oro, cuyo desnudo evoca
al Diablo contemplando telas de Rafael.

Sin corazón, sin alma. Fría como el misterio.
Una muerta que nunca logrará el cementerio.
Una muerta que espera frente a la Eternidad.

Cuyos ojos de piedra, ciegos pero brillantes,
sean faros extraños fijos y alucinantes
símbolos de la incógnita de la felicidad.⁽²⁶⁾

En este poema volvemos a encontrar el modelo de mujer propuesto por la norma tradicional y cultural. Aparecen nuevamente la frialdad, el misterio, la crueldad. Los ecos baudelerianos siguen resonando en el poema, tanto en relación a la caracterización de la figura femenina como respecto a la muerte, más obvios, quizás, en el último sentido, en los versos siguientes: "Una muerta que nunca logrará el cementerio / Una muerta que espera frente a la eternidad"⁽²⁷⁾. En "El extraño deseo", sin embargo, el modelo femenino descrito es menos humano que en "Capricho", algo que se pone ya de manifiesto desde el inicio del poema: "Ser de oro, de una pieza trabajada al cincel", o en este otro verso "algo como una estatua con aspecto de loca".

⁽²⁶⁾ Alfonsina Storni, "El extraño deseo",

⁽²⁷⁾ El verso en que Alfonsina escribe: "Una muerta que espera frente a la Eternidad", recuerda bastante la poética baudeleriana. Por ejemplo, el poema "El sueño de un curioso", de *Las flores del mal*, que termina diciendo: "El telón se había alzado y aún esperaba yo". (Cfr. Charles Baudealaire, *Las flores del mal*, *Op. cit.*, p. 239.)

Resulta interesante creo, continuar asumiendo los presupuestos de Genovese y buscar las tensiones presentes en el poema. Creo que éstas pueden leerse también aquí. La primera, la intertextual, de manera muy parecida a "Capricho", mediante el diálogo implícito que se sostiene con la cultura respecto a la mujer. Aunque este diálogo, como en "Capricho", puede parecer, en principio, más una identificación, una asunción de la norma sin que ésta sea cuestionada, si analizamos el poema con detenimiento podemos advertir que tampoco aquí es exactamente así. También, como en el poema anteriormente analizado, el modelo vuelve a estar hiperbolizado, y, en este caso, la hipérbole es aún mayor. Asimismo, que este modelo lo represente una "pieza de oro", "una estatua", "un todo fantástico..." ¿no está cuestionando el modelo, no está sugiriendo que éste es una *construcción*, una *fabricación*, construcción que, además, deshumaniza a la mujer? Creo que no es forzar el poema hacer esta lectura del mismo. Por otra parte, la *tensión intersubjetiva* está también presente, ahora a través de un *yo*, una primera persona, y una tercera, una *ella*, *ella* de la que podría decirse que se encuentra en el lugar del *ideal*

femenino -es palpable en el poema una especie de deslumbramiento, de fascinación *extraña* del yo por este ideal-, al que el psicoanálisis ha dado el nombre de *la otra mujer*⁽²⁸⁾. El título del poema es quizás el mejor indicio de esta *tensión*: "El extraño deseo"; con este título, el yo femenino que habla en el poema reconoce su diferencia respecto a este ideal, la presencia del *deseo* es signo inequívoco de esta diferencia. Evidentemente, el yo desea ser lo que no es. La "extrañeza" es también otro modo de cuestionar el modelo femenino. Lo extraño es lo ajeno, lo que

(28) Este concepto psicoanalítico, formulado así por Lacan, pero ya presente en Freud, supone la existencia de una especie de *ideal femenino*, concretado en *otra* figura femenina, con la cual el sujeto femenino se identifica y hacia la cual desarrolla distintos sentimientos: envidia, rivalidad, etc. (Cfr. Sigmund Freud, "Análisis de un caso de histeria", *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, y Jaques Lacan, *Seminario XX Aún*, Es interesante las similitudes que existen entre este concepto de la *otra mujer* psicoanalítica y la "tercera persona" que encuentra Dana Crowley Jack en la melancolía femenina, perspectiva, esta última, concebida desde afuera del yo, y que supone la "asunción", por parte del sujeto femenino, de una actitud moralista y condenatoria, portavoz del "deber ser". Probablemente ambas figuras sean la misma. Sólo que, en el segundo caso, el estudio está hecho con una mirada cuestionadora del entramado patriarcal. Como dice Susana Reisz: «Lo realmente innovador de este enfoque (que en muchos aspectos coincide con las descripciones psiquiátricas clásicas) consiste en revelar el sesgo patriarcal de los pronunciamientos de la voz "de la tercera persona"». (Cfr. Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, *Op. cit.*, p. 36.)

viene desde el exterior, lo que no reconocemos como propio. ¿No nos está sugiriendo la voz poética que la construcción de este modelo deshumanizado de la mujer termina por imponérsle al yo femenino como un deseo "extraño", que falsea su propia identidad?

En los dos primeros poemas analizados hemos visto, a pesar de los matices, a un yo femenino muy tenue, prácticamente apelmazado, o "deslumbrado" con el modelo de mujer impuesto por la norma. En el poema que vamos a analizar a continuación puede observarse un cambio. El poema, "Frente al mar", puede situarse también en ese lugar que he denominado del *feminismo negativo*. Sin embargo, hay algo en éste que lo hace diferente a los anteriores en torno a la caracterización del yo femenino que habla. Pero veamos el poema:

Oh, mar, enorme mar, corazón fiero
De ritmo desigual, corazón malo,
Yo soy más blanda que ese pobre palo
Que se pudre en tus olas prisionero.

Oh mar, dame tu cólera tremenda;
Yo me pasé la vida perdonando;

Porque entendía, mar, yo me fui dando:
"Piedad, piedad para el que más ofenda".

Vulgaridad, vulgaridad me acosa.
Ah, me han comprado la ciudad y el hombre.
Hazme tener tu cólera sin nombre:
Ya me fatiga esta misión de rosa.

¿Ves al vulgar? Ese vulgar me apena,
Me falta el aire y donde falta quedo.
Quisiera no entender, pero no puedo:
Es la vulgaridad que me envenena.

Me empobrecí porque entender abrumba,
Me empobrecí porque entender sofoca,
¡Bendecida la fuerza de la roca!
Yo tengo el corazón como la espuma.

Mar, yo soñaba ser como tú eres
Allá en las tardes que la vida mía
Bajo las horas cálidas se abría...
Ah, yo soñaba ser como tú eres.

Mírame aquí, pequeña, miserable,
Todo dolor me vence, todo sueño;
Mar, dame, dame el inefable empeño
De tornarme soberbia, inalcanzable.

Dame tu sal, tu yodo, tu fiereza,
¡Aire de mar!... ¡Oh tempestad! ¡Oh enojo!

Desdichada de mí, soy un abrojo,
Y muero, mar, sucumbo en mi pobreza.

Y el alma mía es como el mar, es eso,
Ah, la ciudad la pudre y la equivoca;
Pequeña vida que dolor provoca,
¡Que pueda libertarme de su peso!

Vuele mi empeño, mi esperanza vuele...
La vida mía debió ser horrible,
Debió ser una arteria incontenible
Y apenas es cicatriz que siempre duele.⁽²⁹⁾

Como decía anteriormente, hay algo que nos llama la atención en este poema con respecto a los dos anteriores, hay algo que lo diferencia de ellos. Y es justamente la figura del *yo* femenino. Este *yo* femenino se manifiesta finalmente, y es ahora el *modelo femenino* el que permanece implícito, al contrario de lo que ocurría tanto en "Capricho" como en "El extraño deseo". Sitúo este poema dentro del *feminismo negativo* porque aquí, como también sucedía en "El extraño deseo", el *yo* femenino muestra un deseo de

(29) Alfonsina Storni, "Frente al mar", *Poesías Completas*, pp. 171-172.

identificación con un modelo femenino negativo, aunque, para ser justos, en este caso el modelo es más ambiguo que en los dos poemas anteriores. También como en "El extraño deseo" vuelve a ser la frialdad la cualidad más envidiada de este modelo por el yo femenino, frialdad simbolizada esta vez por el mar: "¡Oh, mar, enorme mar, corazón fiero / de ritmo desigual, corazón malo". Alfonsina utiliza también aquí la imagería de nuestra cultura occidental que ha asociado la cólera y el mar. Como ha escrito Gastón Bachelard: «El agua violenta es uno de los primeros esquemas de la cólera universal»⁽³⁰⁾. Así, Juan Ramón Jiménez, en uno de sus poemas dedicados al mar, el XL, titulado como otros de esta serie, simplemente "Mar", perteneciente a su *Diario de un poeta recién casado*, publicado en 1917, había hecho una asociación semejante a la de Alfonsina: «...mar fuerte -¡sin caídas!-, / (...) -de frío corazón con alma eterna»⁽³¹⁾.

⁽³⁰⁾ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1978, p. 266.

⁽³¹⁾ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Labor, Barcelona, 1970, p. 100.

En este poema de la Storni la tensión intersubjetiva es mucho más evidente y notoria. El *yo* femenino se muestra radicalmente diferente a ese modelo al que pretende parecerse: el modelo femenino -mar- es frío, el *yo* femenino es "más blando que ese pobre palo / que se pudre en tus olas prisionero"; el modelo -mar- es colérico, el *yo* femenino perdona y entiende todo; el modelo -mar- es fuerte, con "la fuerza de la roca", el *yo* tiene "el corazón como la espuma"; el modelo -mar- es soberbio, inalcanzable; el *yo* femenino es pequeño, miserable, débil. "Frente al mar" vuelve a estar, como "Capricho", en la cuerda de la poesía conversacional, aunque esta vez no se habla con una figura masculina (el amado) sino con el mar, testigo mudo, y, como antes he dicho, en cierto modo símbolo de este *ideal femenino* añorado por el *yo*. Hay dos imágenes en el poema que considero fundamentales, dos imágenes de gran fuerza en que se hace patente el *feminismo social* storniano. Ambas imágenes están contenidas en la tercera estrofa del poema: "Vulgaridad, vulgaridad me acosa. / Ah, me han comprado la ciudad y el hombre. / Hazme tener tu cólera sin nombre: / ya me fatiga esta misión de

rosa". Con estas imágenes: "me han comprado la ciudad y el hombre" y "ya me fatiga esta misión de rosa", Alfonsina pone el dedo sobre la llaga señalando muy agudamente dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, el imputar a la tradición, a la sociedad, al hombre, la imposición de un determinado modelo femenino: "la misión de rosa", modelo que asfixia a la mujer, que la "sofoca"; y, por otro lado, el cuestionamiento de la actitud de la propia mujer, que termina aceptando dicho modelo: "Me han comprado la ciudad y el hombre"⁽³²⁾.

El último poema que vamos a analizar dentro de este grupo que hemos llamado del *feminismo negativo* es

(32) Aquí resulta también fundamental la referencia al dinero, al mercado, pero es una cuestión que desborda los límites de este trabajo, pues un análisis adecuado sobre este asunto nos llevaría a considerar la temática de la ciudad en la poesía de la Storni, temática que realmente cobra en su poesía una gran importancia, aunque fundamentalmente en su segunda etapa poética, más específicamente en su libro *Mundo de siete pozos*, pero que no constituye el objetivo de esta investigación. (Diversos análisis sobre esta cuestión pueden encontrarse, por ejemplo, en los artículos de Sidonia Carmen Rosenbaum, de 1945, "Alfonsina Storni" y de Gabriele Munk Benton, de 1950, "Recurring themes in Alfonsina", cits. en Jaime Martínez Tolentino, *La crítica literaria...*, *Op. cit.*, pp 13-17 y pp. 19-22; en César Fernández Moreno, *Situación...*, *Op. cit.*; en Helena Percas, *La poesía femenina...*, *Op. cit.*, etc.)

"La armadura", también perteneciente al tercer libro de la Storni, *Irremediablemente*. Pero veamos el poema:

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 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 pretendierais,
del solo esfuerzo de arrojarla lejos
os quedaríais como yo, bien muertas.⁽³³⁾

En este poema con estructura de soneto -esta estructura es evidente, aunque el poema tenga sólo doce versos- volvemos a encontrar el *feminismo negativo* storniano del que hemos venido hablando. Vuelve aquí a proponerse un *modelo femenino* negativo, que el *yo* femenino en este caso *aconseja*. La

⁽³³⁾ Alfonsina Storni, "La armadura", *Poesías Completas*, p. 218.

característica básica de este modelo femenino es la de "llevar armadura", símbolo de hipocresía, del falseamiento de la identidad propia. El poema se presenta también como una conversación, conversación de un *yo* femenino con otras mujeres, figuras que representan diversos *modelos femeninos*: la virtuosa, la cínica, la indiferente, la perversa. Por su parte, el *yo* femenino que habla en el poema, no muestra su identidad, no la da a conocer hasta el final. Todos estos modelos, tan distintos entre sí, pueden, a pesar de las diferencias, reconocerse: "Mirémonos sin miedo y a los ojos, / nos conocemos bien, vamos a cuentas". Todos estos modelos de mujer, tan diferentes, tienen pues, sin embargo, algo en común, algo que las une en un *femenino plural*: "Con la armadura andamos siempre auestas". La tensión intersubjetiva es patente en el poema, dada por ese diálogo del *yo* femenino con estos modelos de mujer; ésta se hace muy clara al final del poema, cuando el *yo* femenino dice: "¡Armadura feroz!, mas conservadla. / Si algún día destruirla pretendierais, / del solo esfuerzo de arrojarla lejos / os quedaríais como yo, bien muertas". Hay pues un enfrentamiento, un contraste, una tensión entre todos

estos modelos de mujer, tan diferentes y a la vez tan iguales, y este yo femenino que habla, radical y verdaderamente distinto: Las otras mujeres -el *femenino plural*- han aceptado las reglas, las pautas culturales y han accedido a "usar la armadura", o sea, han consentido en adaptar su imagen y su identidad de acuerdo a lo socialmente establecido y prescrito. El yo femenino que les habla, por el contrario, "ha arrojado lejos" esta armadura, y ha terminado por quedarse "bien muerta", es decir, fuera del *juego de la vida*⁽³⁴⁾. Nos resulta este poema una especie de

(34) Es interesante comparar el "consejo" ofrecido por Alfonsina a las mujeres en este poema con el que, casi sesenta años después, dará el filósofo Jean Baudrillard también a las mujeres. *Básicamente*, ambos "consejos" coinciden. Así, Baudrillard escribirá:

«De nada sirve jugar el ser contra el ser, la verdad contra la verdad: ésta es la trampa de una subversión de los fundamentos, mientras basta con una *liger*a manipulación de las apariencias». (Cfr. Jean Baudrillard, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 17.) Por supuesto, las posiciones de Baudrillard y de Alfonsina Storni son radicalmente distintas. Alfonsina sí cree que se debería "jugar el ser contra el ser, la verdad contra la verdad". Asimismo, para ella, el no lanzarse a este "juego" no redundaría en una *liger*a manipulación de las apariencias. La manipulación, para ella, es muy grande y tiene un altísimo coste para la mujer. Pero se da cuenta de que esto resulta muy difícil, que tanto el lugar social o simbólico dado a la mujer, como también la lógica de las relaciones hombre-mujer, convierten en impracticable esta posibilidad. La visión de Baudrillard, muy diferente, queda clara en las palabras
(continúa...)

mezcla entre los dos que señalamos como precursores del *feminismo social* storniano: "Fecundidad" y "La loba". Como en el primero, encontramos aquí la apelación al *femenino plural*, representado en aquel por ese ¡*Mujeres!* y aquí por el mismo adjetivo, sólo que en singular: *Mujer*, singularidad que, sin embargo, y como ya hemos dicho, termina por constituirse, implícitamente, en este mismo *mujeres*. Pero en "La armadura", a diferencia lo que sucedía en "Fecundidad", no hay fusión entre este *yo* femenino y el *femenino plural*; aquí, como en "La loba", el *yo* está enfrente de éste, oponiéndole su diferencia. Sin

(34) (...continuación)
siguientes:

«La mujer sólo es apariencia. Y es lo femenino como apariencia lo que hace fracasar la profundidad de lo masculino. Las mujeres, en lugar de levantarse contra esta fórmula "injuriosa" harían bien en dejarse seducir por esta verdad, pues ahí está el secreto de su fuerza, que están perdiendo al erigir la profundidad de lo femenino contra la de lo masculino». (Ibíd.) Evidentemente, Alfonsina cree en la igualdad "esencial" entre hombre y mujer. Baudrillard, por su parte, cree en "el eterno femenino". La "coincidencia" casi sarcástica, sin embargo, entre la "poetisa" postmodernista y el filósofo postmoderno creo que pone de manifiesto esa tendencia grotescamente cíclica de la historia, tragedia para Storni, comedia para Baudrillard. Pero todo lo que dice Baudrillard sobre la "seducción femenina" es retórica tradicional, enunciada ahora en terminología postmoderna, aunque con matices de interés, sin duda, provenientes, por lo general, de Nietzsche.

embargo, en este caso, el yo ha dejado a un lado el orgullo por esta diferencia que sí encontrábamos en "La loba". Aquí ha triunfado "la hora cobarde", y el yo femenino, cansado de luchar, se resigna y aconseja la práctica de este *femenino plural*. La crítica, el cuestionamiento, el *feminismo social*, en suma, está, no obstante, implícito en el poema porque desde este *feminismo negativo* la voz poética denuncia la imposibilidad de triunfo de cualquier modelo femenino alternativo al impuesto, modelo impuesto que no sólo es hipócrita y lleva a fingir, a simular ("si [el alma] no llena por mengua la armadura, pues la henchimos"), sino que oprime a la mujer -¿qué mejor símbolo de esta *opresión* que una armadura?-, reprime sus deseos: "si nos sobra el alma, la cortamos".

Tiene interés poner en relación este poema de la Storni, "La armadura", con un artículo publicado por ella misma en la revista *La Nota* en 1919, o sea, en el mismo año de publicación del libro al que pertenece el poema, *Irremediablemente*. Se trata del artículo "Los detalles; el alma". Y digo que tiene interés poner ambos, poema y artículo, en relación, por varias razones. En primer lugar porque en este último

volvemos a encontrar el mismo símbolo de la armadura para referirse a la mujer. En segundo lugar, porque este artículo no sólo confirma la identificación storniana de la palabra *armadura* con máscara, hipocresía, fingimiento, sino que amplía también el sentido de esta palabra. Por último, el artículo mencionado da la vuelta al *feminismo negativo* storniano, o sea, hace aparecer, ya sin ironía ni sarcasmo, la verdadera posición de Alfonsina Storni en relación a este tema.

El artículo mencionado se refiere en concreto a la moda femenina de la época. Y este es justamente el nuevo sentido que adquiere el término *armadura*. Veamos así algunas ideas de Alfonsina aquí expuestas:

«Sea que en verdad es mucho más conservadora que el hombre, sea que las cosas menudas, ligeras, delicadas, exaltan su feminidad, sea que le agrada cubrirse, en el traje, de numerosos, complicados y frágiles velos, como por herencia se cubre el alma, sea por lo que sea, la indumentaria femenina no ha evolucionado casi nada y sigue siendo incómoda, poco higiénica y a menudo antiestética.»⁽³⁵⁾

⁽³⁵⁾ Alfonsina Storni, "Los detalles; el alma", *Nosotras... y la piel*, *Op. cit.*, p. 77.

Observamos aquí cómo Alfonsina habla de esa "costumbre" femenina de "cubrirse el alma, por herencia" y cómo establece una relación entre este ocultamiento interior y el ocultamiento exterior que provocan los trajes femeninos de la época.

En otro momento del artículo asigna ya, explícitamente, el nombre de armadura a la moda femenina de la época, principalmente al corsé. De este modo escribe:

«(...)no son las mujeres modernas las que han inventado sus actuales armaduras. De otras Evas les vienen; junto a la herencia espiritual del sexo, han llegado las herencias materiales»⁽³⁶⁾.

Pienso que "Los detalles; el alma" es pues un texto complementario al poema "La armadura" y que su lectura conjunta permite tener una idea más clara sobre la posición de Alfonsina Storni. Pero aún hay otro artículo en que la palabra *armadura* adquiere un significado no ya referido a la moda, sino más cercano

(36) *Ibíd.*, p. 80.

al propuesto en el poema, o sea, un significado más social. Es el texto "La complejidad femenina", escrito en 1920 y firmado esta vez como Tao Lao, uno de los seudónimos que Alfonsina utilizó en su labor como articulista⁽³⁷⁾. En él leemos, entre otras cosas, la siguiente:

«Sus principios morales [se refiere a la mujer], sus principios religiosos, su *armadura social*, pesan continuamente sobre su verdad íntima, y en cuanto ésta quiere salir a flote, ya se ve ahogada por las trabas de la civilización.»⁽³⁸⁾

(37) En concreto, este seudónimo, Tao Lao, fue utilizado por Alfonsina Storni en la mayoría de sus trabajos como colaboradora del diario *La Nación*, colaboraciones relacionadas generalmente con la temática femenina. El significado literal del nombre es *antiguo camino*. Gabriela Mizraje, en su artículo "Alfonsina Storni. Escándalos y soledades", ha propuesto una interpretación muy interesante sobre dicho seudónimo. Para esta autora, este *camino antiguo* apunta al camino de la sabiduría, por el que «se conduce la búsqueda emancipatoria para las mujeres (camino de la razón del pensamiento y la razón de la ley)». Para Mizraje, el seudónimo es también «una propuesta de fusión, donde el autor y la obra acaban por ser uno: *Tao-Te-King* y *Lao Tse*, libro y filósofos reunidos por las manos de Alfonsina, sin inocencia», así *Lao Tse* «parece aludir también a un principio primordial de las mujeres en busca de las suyas, y en desvelo tanto por su autoconocimiento como por su formación intelectual.» (Cfr. Gabriela Mizraje, "Alfonsina Storni...", *Argentinas...*, *Op. cit.*, p. 177.)

(38) Alfonsina Storni, "La complejidad femenina", *Nosotras...*, *Op. cit.*, p. 146. (El subrayado es mío).

Pero aún añadirá:

«Este mundo moral en que la mujer se escuda para salvaguardia de la moral colectiva, de la estabilidad de la familia, y, por consecuencia, del Estado, es una de las causas más visibles de su complejidad (...) En la mujer sin más dotes que ella misma, su condición de ser sometido, económicamente, también aumentará su complejidad.»⁽³⁹⁾

Pienso que estos párrafos son importantes, muestran que Alfonsina instituía, como causa fundamental de la llamada "complejidad femenina", la situación de la mujer como *ser sometido*, o sea, su situación social. Asimismo, percibe la incidencia de lo material y lo económico en esta "complejidad femenina"⁽⁴⁰⁾.

Pero en este artículo dirá también Alfonsina:

⁽³⁹⁾ Ibíd., p. 147. Que Alfonsina diga que la mujer es "escudo" de la moral familiar y por consiguiente del Estado (y la colectividad) es de una actualidad tan aguda que sorprende y que merece ser subrayada.

⁽⁴⁰⁾ Creo que hay aquí nuevos elementos que justifican el no aceptar como válida la opinión de Elena Percas al establecer que, para la Storni, era la naturaleza "el principal enemigo de la mujer". (Vid. Capítulo 2 de la Segunda Parte, p. 229.)

«Así podemos observar en la vida diaria que cuando una mujer desea realizar algo que su mundo moral, falso o verdadero, le prohíbe, se vale hábilmente de recursos y ardides que dejan a salvo ese mundo moral»⁽⁴¹⁾.

Y concluye:

«Porque todo ser sometido es más complejo que el sometedor. Los servidores, pertenezcan a cualquier sexo, suelen tener idiosincrasia femenina. El sometido, claro está, aguza su imaginación, llega a crear una enorme imaginación: necesita de esta imaginación para estar en equilibrio con la fuerza del sometedor. A la autoridad de éste se opone el ardid de aquel.»⁽⁴²⁾

Por último, el artículo termina, como el poema, proponiendo el "fracaso" de la mujer que se niega a llevar armadura. Aunque queda más claro en el artículo que la Storni reivindica, a pesar de todo, la lucha contra esta armadura, a la que considera, en última instancia, como "una especulación con las ventajas del sexo". De este modo, escribe:

(41) Alfonsina Storni, "La complejidad...", p. 147.
(42) *Ibíd.*, p. 148.

«Una mujer sencilla, es decir, absolutamente ingenua, altamente pura en su verdad, sería hoy, más que nunca, una mujer fracasada. Esto no quiere decir que no haya mujeres a quienes esta complejidad parezca de calidad inferior y luchan por destruirla en sí mismas, por limpiarse de ella, por no especular, en una palabra, con las ventajas del sexo.»⁽⁴³⁾

Vale la pena, pienso, el intento de profundizar algo más en este *feminismo negativo* storniano. Puede decirse así que en este *feminismo negativo* encontramos la idea de la "desproporción" de la que ha hablado la poeta y crítica venezolana Mária Russotto como una presencia generalizada en la poesía femenina de todos los tiempos. Siguiendo a Russotto, el poema "Capricho" podría ser leído como la manifestación más común de esta idea de la "desproporción", manifestación a la que esta autora ha llamado el *topos* de la "falsa disculpa". Veamos cómo conceptualiza Russotto dicho *topos*:

(43) *Ibíd.*, p. 149.

«[Este es] la declaración de autodescalificación previa, literal o entre líneas, sincera o irónica como para "curarse en salud" o para agredir indirectamente las expectativas del lector»⁽⁴⁴⁾.

Para Russotto, uno de los mejores ejemplos de este *topos* era "la insistencia de Sor Juana en firmarse como "Yo, la peor", a pesar de saberse la voz poética más importante del barroco americano, algo que constituía y sigue constituyendo, según Russotto, «un recurso y una treta, mantenido hasta nuestros días con la fuerza de una convención»⁽⁴⁵⁾. Sobre dicha convención sigue apuntando Russotto:

«Convención basada en la experiencia histórica de la subalternidad social de la mujer y sus relaciones siempre frágiles con el poder, la autodescalificación constituye un pasaje obligatorio, aunque también estratégico, para muchas escritoras»⁽⁴⁶⁾.

⁽⁴⁴⁾ Mária Russotto, *Tópicos...*, *Op. cit.*, p. 77.

⁽⁴⁵⁾ *Ibíd.*

⁽⁴⁶⁾ *Ibíd.*, p. 78. Entre esas estrategias está, por supuesto, la ironía que, en el caso de Sor Juana, puede también situarse dentro de la retórica conventual o monjil. Lo cierto es que esta "autodegradación" aparece también en Santa Teresa, a veces en sentido irónico, a veces en sentido trágico y, siguiendo los consejos de su "mentor" Fray Luis de León.

Decíamos, entonces, que "Capricho" puede ser leído como una muestra de este *topos* de "la falsa disculpa". Sin embargo, habría que precisar que en este poema no se trata, como en los ejemplos que refiere Russotto, de una autodescalificación *individual*, sino de una autodescalificación colectiva, una autodescalificación pues no del sujeto femenino singular que habla⁽⁴⁷⁾, sino de la autodescalificación de las mujeres como género. Esta puntualización me parece fundamental pues es la que nos permite hablar del *feminismo social* de la Storni, concepto -y cuando digo concepto no me refiero a la definición dada por Onís *stricto sensu*, sino fundamentalmente a lo que

(47) La propia Mária Russotto pone un ejemplo de este *topos* referido a Alfonsina Storni. Se trata de la valoración hecha por la Storni sobre su obra, valoración que tituló, significativamente, "Autodemolición". En este caso sí se trataría del *topos* de la "falsa disculpa" tal y como lo analiza Russotto pues es una autodescalificación individual, que atañe exclusivamente a la poeta. En Alfonsina, sin embargo, aún la presencia de este *topos* en su sentido más estricto, o sea, como autodescalificación individual, suele relacionarse con la condición femenina, con el sexo y/o el género, de manera explícita. Así sucede, por ejemplo, en un poema como "Epitafio para mi tumba". Dicho poema comienza diciendo: «Aquí descanso yo: dice "Alfonsina"» y termina con los siguientes versos: «"La mujer que en el suelo está dormida / "Y en su epitafio ríe de la vida, / "Como es mujer grabó en su sepultura / "Una mentira aún: la de su hartura.» (Cfr. Alfonsina Storni, *Antología poética*, p. 92. El subrayado es mío.)

encierra dicha conceptualización- que no suele ser considerado por las teorías feministas, que acostumbran a centrarse en el sujeto femenino, en su individualidad. Russotto propone asimismo una muy interesante comparación entre este *topos* de "la falsa disculpa" y la actitud presente en la poesía pastoral. En este sentido, la autora escribe:

«Tal como en la poesía pastoral del siglo XVII el poeta se declaraba un "modesto pastor", asumiendo siempre el mismo lugar de enunciación independientemente de su verdadero origen, así la poesía femenina reitera ese antiguo lugar común formal, la "falsa disculpa", al insistir en las declaraciones sobre su ignorancia, la modestia de sus ambiciones y la insignificancia de sus emprendimientos»⁽⁴⁸⁾.

Russotto hace una analogía entre esta actitud femenina de "autodescalificación" y la actitud de humillación del pastor teorizada por Curtius⁽⁴⁹⁾. Para éste, dicha actitud no tenía sólo el objetivo de

⁽⁴⁸⁾ M. Russotto, *Op. cit.*, p. 85.

⁽⁴⁹⁾ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1955, 2 v.

obtener la benevolencia del oyente, sino también glorificar la grandeza del mecenas, quedando subrayada la relación de desigualdad entre el artista y su protector/ superior: mientras más ínfima es la estatura del artista, más elevada e inalcanzable será la del mecenas. Así, Russotto concluye:

«No parece entonces ser gratuita la actualización de esta fórmula en la década del 30 entre las mujeres que escriben poesía; ella parece otorgar nueva vida a un precepto de retórica que ya se había vaciado de significado durante los dos últimos siglos, perturbando la supuesta naturalidad / neutralidad de su uso, haciendo una lectura literal de la convención que pone al desnudo las raíces sociales e históricas de una doble dependencia»⁽⁵⁰⁾.

Siguiendo a Russotto, puede entonces leerse también "Capricho" como una reactualización de este *topos* de "la falsa disculpa", fórmula utilizada por la Storni desde la ironía y desde la cual se está señalando implícitamente, como en la literatura pastoril, una relación de desigualdad, ahora entre hombre y mujer. Vale la pena recordar aquí ciertas

⁽⁵⁰⁾ *Ibíd.*, p. 78.

palabras de Virginia Woolf que creo están en consonancia con esta idea:

«Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural. Por eso, tanto Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse»⁽⁵¹⁾.

Las palabras de Virginia Woolf reafirman pues la idea de que la insistencia en la supuesta inferioridad femenina contribuye al engrandecimiento masculino. Teniendo en cuenta estas palabras de Virginia Woolf y las teorizaciones de Russotto⁽⁵²⁾ podríamos quizás

⁽⁵¹⁾ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 1997, p. 51. Una interesante comparación entre Virginia Woolf y Alfonsina Storni ha desarrollado Florence Talamantes en el artículo "Virginia Woolf and Alfonsina Storni: Kindred Spirits" (en *Virginia Woolf Quarterly* 1.5, 1973, pp. 4-21; cit. y estudiado también por Jaime Martínez Tolentino en *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni...*, *Op. cit.*, pp. 51-60. Recordemos que también Carmen Conde ha propuesto la comparación entre ambas escritoras, aunque basándose exclusivamente en el tipo de muerte que eligieron, o sea, el suicidio y el agua. (Vid. Capítulo 1 de la Primera Parte, p. 74.)

⁽⁵²⁾ También Josefina Ludmer en "Las tretas del débil" habla de la "modestia afectada" que «magnifica al otro y lo marca con un exceso» (Cfr. Josefina Ludmer, "Las tretas del débil", en Patricia Elena González y Eliana Ortega edit., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, art. cit., p. 49.)

pensar que con este *feminismo negativo*, y específicamente en "Capricho", Alfonsina intenta también *engrandecer* al hombre a través de la descalificación -autodescalificación- femenina, pero, como hemos dicho, no hay que olvidar la ironía contenida en el poema. Este elemento irónico, ¿no provoca así el efecto contrario? Implícitamente, el hombre se empequeñece.

Además de la visión de Russotto y de la analogía de la actitud femenina de autodescalificación con la "literatura pastoril", hay todavía otra analogía que también me parece muy interesante considerar para analizar con mayor detenimiento este *feminismo negativo* de Alfonsina Storni, centrándonos ahora más en el último poema comentado, "La armadura". Estoy pensando así en las evidentes y sugestivas conexiones que podemos hallar entre este modelo del *feminismo negativo* y la conducta que caracteriza al personaje del "pícaro" -siempre pobre- muy bien estudiada por Juan Carlos Rodríguez en *La literatura del pobre*. No son pocas las similitudes. Así, en este pobre -pícaro-

(léase el Lazarillo, la Celestina, etc.) Juan Carlos Rodríguez encuentra «la argucia y la treta, la prudencia y la discreción ante lo que se presenta como azar implacable, [las cuales] se convierten así en *patrimonio obligado* de las clases "populares" urbanas»⁽⁵³⁾. ¿No están representadas estas mismas cualidades, o equivalentes de ellas, en el poema de Alfonsina? Para ella, la mujer es, en cierto modo, una "pícaro", cínica, perversa, que "corta" o "infla" el alma según convenga, y, asimismo, como para el *pobre*, esta "picardía" es también «patrimonio obligado», o sea, una exigencia social, una "herencia" de algo impuesto por el *implacable azar* de ser mujer. La armadura termina siendo pues símbolo, exactamente como en el *pobre -pícaro-* de Juan Carlos Rodríguez, de una

(53) Cfr. Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, p. 45. (El subrayado es mío). Un análisis basado en las teorizaciones de Rodríguez, y también de Fernández Montesinos, realiza Ángela Olalla sobre otra figura del "pícaro", la *lozana andaluza*. Generalizando, a partir de este personaje, Olalla escribe: «las clases inferiores (...) se defendieron desarrollando toda una maquinaria mental llena de picardía, de astucia, de engaño disimulado bajo una apariencia de discreción, de prudencia, con objeto de poder subsistir en unas relaciones sociales que les son desfavorables». (Cfr. Ángela Olalla Real, "Tú no has llegado a Roma para soñar. Algunas notas sobre *La lozana andaluza*", *Estudios sobre literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, T. II, p. 562.)

«moral defensiva»⁽⁵⁴⁾. En este sentido, me parecen perfectamente válidas para la mujer las conclusiones a las que llega Juan Carlos Rodríguez en relación al *pícaro*:

«...las capas inferiores de unas relaciones sociales viven siempre "en esquema" la ideología propia de esas relaciones sociales que las han producido como tales capas inferiores. Y vivir "en esquema" quiere decir plantearse siempre las cuestiones en relación directa con las condiciones de vida. Esto es, la ideología mercantil no supone la ideología de la libertad sino directamente superpuesta a la idea de "provecho" o de "ganancia" típicamente representativas del mercado»⁽⁵⁵⁾.

Pienso que buscar -y encontrar-, estas similitudes, a partir de los planteamientos de Rodríguez, permite pensar a la mujer y al feminismo no como un fenómeno aparte, aislado, radicalmente distinto de todas las teorizaciones sobre las clases

(54) Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, *Op. cit.*, p. 48.

(55) *Ibíd.*, p. 84.

sociales hechas desde el marxismo -posición que en no pocas ocasiones han asumido las teóricas feministas⁽⁵⁶⁾- sino como un fenómeno que, aunque tiene, por supuesto, sus especificidades, se inscribe también en esta misma dialéctica. Considero que en el citado artículo "La complejidad femenina" podemos leer más explícitamente que la Storni comparte este punto

(56) Por ejemplo, Mária Russotto propone «una interpretación de las mujeres como grupo social *anómalo*, que anula, o por lo menos matiza, las divisiones de clase en sentido tradicional». (Cfr. Mária Russotto, *Op. cit.*, p. 26.). Si Russotto hubiera dicho solamente «matiza» podríamos estar de acuerdo, pero llega a decir «anula». Este planteamiento resulta así una contradicción en las posiciones de la propia Russotto, que, en otras ocasiones, defiende otras tesis, como, por ejemplo, las ya citadas comparaciones entre la escritura femenina y la literatura pastoral. Por otro lado, las características que da esta estudiosa para fundamentar esta interpretación particular sobre la mujer son «el despojo» y «la inmovilidad», características que, sin duda, pueden ser perfectamente aplicadas también a los pobres. Por su parte, Susan M. Gilbert y Susan Gubar plantean la negación de la mujer por el sistema dominante como un hecho particular, hecho cuestionado por Castro Klarén quien escribe que esta negación «no es única en la historia, sino que tiene patrones análogos en la historia de las sociedades coloniales» y Castro-Klarén añade: «La retórica de la opresión sexual tiene su paralelo en la retórica de la opresión racial o mejor dicho La Retórica de la Opresión que se ha practicado a través de la historia contra muchos y varios grupos». (Cfr. Sara Castro-Klarén, "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (editoras), *La sartén por el mango...*, *Op. cit.*, p. 40). La posición de Castro-Klarén resulta así más cercana a nuestro punto de vista, aunque, en última instancia, su "Retórica de la Opresión" parece centrarse más en las mujeres y los *otros* de los antiguos países coloniales (léase indios y negros).

de vista, pues insiste en que son las condiciones sociales, como "ser sometido" y "económicamente sometido" las que provocan esta complejidad. Asimismo, Alfonsina emplea aquí una palabra muy ilustrativa para referirse al "uso de la armadura", especulación, "especular con las ventajas del sexo". En cierto sentido, claramente en este artículo y en "La armadura", pero en general con estos poemas del *feminismo negativo*, Alfonsina está planteando pues para la mujer, una de las contradicciones básicas que, según señala Rodríguez, se daba entre los criados y sus amos⁽⁵⁷⁾ -¡nada menos que en el siglo XVI!-: la

(57) Aunque tiene menor conexión directa con el contenido concreto de "La armadura", creo que tiene interés considerar el punto de vista de David Viñas sobre esta misma relación, la de amos y criados. El análisis de Viñas sobre este fenómeno me parece aquí oportuno porque nos reafirma en la idea de la dialéctica común para "los de abajo", sean criados o mujeres. Así, en su notable *Literatura argentina y realidad política*, Viñas analiza la relación entre amo y "criado favorito" como una relación que, hasta cierto punto, prolonga las relaciones de esclavitud «a través de dos de sus soportes: la sumisión invariable y la falta de salario». Ambas condiciones, como se sabe, se han dado también, a lo largo de la historia, en el vínculo entre hombres y mujeres. Éstas son, precisamente, las condiciones a las que se refiere Alfonsina Storni en su artículo "La complejidad femenina". Pero aún ofrece Viñas, y analiza, otro rasgo del "criado favorito" que confirma el paralelismo: su silencio hacia el amo, silencio que, sin embargo, se convierte en comunicación y confianza allí donde se siente reconocido -los animales en este caso. ¿No recuerda este rasgo descrito por Viñas (continúa...)

contradicción «entre la ideología de la lealtad y la ideología de la ganancia»⁽⁵⁸⁾, contradicción que en el caso de la mujer debería entenderse que está dada entre la lealtad -a sí misma- y la ganancia -el ser aceptada socialmente, conseguir un marido, etc. En suma, la estrategia del discurso del débil⁽⁵⁹⁾.

5.2. El *feminismo de la igualdad*

El núcleo siguiente de poemas del *chillido de comadrita* está constituido por los poemas más

⁽⁵⁷⁾ (...continuación)

la idea del silencio femenino -silencio en su relación hacia la figura masculina- y a la vez su *fama* de "parlanchina" en su vínculo con las otras mujeres -sus iguales en este caso? Pienso que sobre este "rasgo" femenino podrían establecerse conclusiones similares a las que hace Viñas respecto a esta misma característica en el "criado favorito": que pone de manifiesto el ejercicio de un margen de libertad, de la libertad posible, y evidencia las desigualdades y/o desniveles entre ambos (amo y criado/ hombre y mujer). (Cfr. David Viñas, «"Niños" y "criados favoritos": de "Amalia" a Beatriz Guido a través de "La gran aldea", *Literatura argentina y realidad política*, Jorge Álvarez editor, Buenos Aires, 1964, pp. 81-121.)

⁽⁵⁸⁾ Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, p. 85.

⁽⁵⁹⁾ Claro que el discurso del poder puede -y suele- ser también sinuoso, cínico o perverso. Pero por *poseer* el modelo, por haberlo establecido, puede instalarse ahí sin problemas. Los problemas surgen cuando los débiles o los oprimidos (la mujer o el pobre) tienen que adecuarse a ese modelo impuesto: entonces sufren la *negatividad* o el esquema.

significativos de la Storni en relación a su *feminismo social*. Se trata de poemas que abogan claramente por la igualdad entre los sexos. Asimismo estos poemas no se construyen, como sucedía con los del *feminismo negativo*, desde el lado de la norma social establecida sino desde un claro y explícito cuestionamiento de ésta. Podemos todavía seguir subdividiendo este *feminismo de la igualdad* en otros dos grupos, un primer grupo dedicado a caracterizar a la figura masculina y un segundo, más centrado en las relaciones entre los sexos. Habría que decir, no obstante, que esta subdivisión es problemática ya que ambos grupos presentan rasgos de uno y otro.

a) Representaciones de la figura masculina

Por lo general, es difícil encontrar en los poemas de Alfonsina alguno en el que el hombre esté construido en desconexión con la mujer. Éste suele aparecer siempre ligado a ella; sin embargo, creo que es posible hallar ciertos poemas cuyo centro es esta

propia figura, este hombre, no en su dimensión humana amplia⁽⁶⁰⁾, sino en su dimensión masculina.

Vamos a tomar tres poemas como representativos de esta posición: "Hombre", "El hombre sombrío" y "Peso ancestral" (de *Irremediablemente*). Veamos el primero de ellos, "Hombre":

Hombre, yo quiero que mi mal comprendas;
Hombre, yo quiero que me des dulzura;
Hombre, yo marchó por tus mismas sendas;
Hijo de madre: entiende mi locura...⁽⁶¹⁾

Hay algo que se impone desde el primer verso de este breve poema, un hecho sobre el que llamábamos la atención anteriormente, y que aclara el sentido de su título. Este verso dicho así, de entrada y sin ningún

⁽⁶⁰⁾ En la segunda etapa poética de Alfonsina, o sea, en la llamada etapa vanguardista, sí encontramos poemas en los que el sentido de la palabra *hombre* se ha desplazado hacia su dimensión genérica, humana; tal es el caso, por ejemplo, del poema "Hombres de ciudad", perteneciente al libro *Mundo de siete pozos*. No obstante, a los que conocemos a la *primera* Alfonsina, el antiguo sentido nos sigue resonando por debajo del segundo, como algo subliminal, casi invisible, pero que no deja de estar ahí. Para ser justos, sin embargo, habría que decir que sí hay poemas en los que sólo puede leerse este sentido humano amplio, como en el precioso poema "Dibujos animados", incluido en el último libro de Alfonsina, *Mascarilla y trébol*.

⁽⁶¹⁾ Alfonsina Storni, "Hombre", *Poesías Completas*, p. 127.

preámbulo: "Hombre, yo quiero que mi mal comprendas" aclara que con este "Hombre" del título, la voz poética no se está refiriendo al género humano sino al hombre como figura masculina, pero tampoco como individuo concreto, sino como símbolo de la masculinidad. De igual forma, "mi mal" no alude al dolor o al sufrimiento de una individualidad específica sino al mal de ser mujer. De esta manera, puede seguirse observando en este poema la importancia de *las personas del verbo*, como sucedía en los poemas del *feminismo negativo* antes comentados. "Mi mal" es así, implícitamente, "*nuestro mal*", dado por el hecho de ser mujeres. Con este verso, Alfonsina resignifica también, una vez más, a Baudelaire y sus *Flores del mal*. Aquí, el *mal* femenino ha perdido todo el contenido negativo que poseía en los poemas baudelerianos y del que se hacía eco, aunque fuera cuestionándolo, uno de los primeros poemas de la Storni, con el que comenzamos este capítulo ("Capricho"). Parece como si la voz poética se percatara de que este supuesto mal femenino está tan

lleno que termina por estar vacío⁽⁶²⁾. El *mal* femenino queda ahora flotando en el aire, lleno de ambigüedad y sin explicaciones, sin causas o sin otra causa, sugerida, que, como antes decíamos, el propio hecho de ser mujer. Desde la perspectiva psicoanalítica podríamos decir que el *mal* femenino funciona en este poema como algo que viene desde lo *real*, que es un hecho en sí mismo, y que, por lo tanto, nada puede hacerse contra él. El poema vuelve a ser una conversación, conversación que es a la vez petición, orden y ruego. Pero sobre todo es la declaración de un deseo femenino, un deseo que pide comprensión, entendimiento, sobre la base de otro hecho que es también evidente: "hombre, yo marchó por tus mismas sendas". Así, la voz poética apela al *masculino plural*

(62) Puede parecer una paradoja o un juego de palabras pero no es así. En este sentido, valgan las palabras del psicoanalista francés Jacques Alain-Miller cuando afirma: «Si de la mujer se puede decir cualquier cosa, lo que se dice resulta inconsistente.» (Cfr. Jacques Alain-Miller, "De mujeres y semblantes I", *De mujeres y semblantes*, Cuadernos del pasador, Buenos Aires, 1994, p. 63.). También, desde otra perspectiva, Sara Castro-Klarén ha escrito: «...el problema de la identidad de la mujer, es decir, el acceso a su conocimiento, se relaciona directamente con el sistema de sobre-determinación de la representación que hemos heredado del pensamiento occidental, y por lo tanto, a su actual crisis» (Cfr. Sara Castro-Klarén, "La crítica literaria feminista...", art. cit., p. 36.)

para hacerle percibir la igualdad existente entre hombres y mujeres. Podría decirse que el poema es contradictorio: propone tanto la existencia de un *mal* femenino particular como la igualdad entre ambos sexos. Sin embargo, pienso que esta contradicción no es una muestra de una ambigüedad, de un si es no es inherente a la voz poética, sino que ésta intenta reflejar una contradicción existente en la propia sociedad: la diferencia estructural y simbólica entre hombres y mujeres y a la vez el hecho de que ambos son personas, tienen objetivos y propósitos comunes, y sobre esta segunda circunstancia es sobre la que el texto poético se propone insistir. Esa es la apelación del último verso del poema: "Hijo de madre: entiende mi locura". Este final muestra asimismo una contradicción y delata el escepticismo de la voz poética en relación a su pedido-ruego-orden: a la vez que se desea ser comprendida, se desconfía de esta posibilidad, ésta termina siendo algo prácticamente imposible, una "locura".

El siguiente poema que he escogido es "El hombre sombrío":

Altivo ese que pasa, miradlo al hombre mío.
En sus manos se advierten orígenes preclaros,
No le miréis la boca porque podéis quemaros,
No le miréis los ojos, pues moriréis de frío.

Cuando va por los llanos tiembla el cauce del río,
Las sombras de los bosques se convierten en claros,
Y al cruzarlos, soberbio, jugueteando a disparos,
Las fieras se acurrucan bajo su aire sombrío.

Ama a muchas mujeres, no domina su suerte,
En una primavera lo alcanzará la muerte
Coronado de pámpanos entre vinos y fruta.

Mas mi mano de amiga, que destrona sus galas,
Donde tenía aceros le mueve un brote de alas,
Y llora como el niño que ha extraviado la ruta.⁽⁶³⁾

La figura masculina que este poema construye es radicalmente distinto a la de "El hombre sereno", poema que comentamos anteriormente y que colocamos dentro de "la miel romántica". No es este hombre un ser superior, ni lo adornan las virtudes, no hay en él ni generosidad ni prudencia, sino altivez. Si el otro era símbolo de abrigo, de refugio para la mujer, éste

⁽⁶³⁾ Alfonsina Storni, "El hombre sombrío", *Antología poética*, p. 34.

invita a alejarse de él: "No le miréis la boca, porque podéis quemaros / No le miréis los ojos pues moriréis de frío". La figura masculina construida inspira mas bien miedo, pavor: "Cuando va por los llanos tiembla el cauce del río"; si a algo se asemeja es a las fieras ("Las fieras se acurrucan bajo su aire sombrío"). No es, como se sugería en "El hombre sereno", un hombre destinado a ser pareja de *una* mujer; éste, por el contrario, "ama a muchas mujeres". Hay otra característica de este poema en la que vale la pena detenerse y es que éste se construye nuevamente como una conversación, pero en este caso el interlocutor de la voz poética no es, como en el poema anterior, la propia figura masculina, sino, una vez más, el *femenino plural*. El primer verso del poema puede ser más ambiguo ("Altivo ese que pasa, miradlo al hombre mío), podría estar dirigido a un espectro más amplio de interlocutores; sin embargo, los siguientes versos en los que vuelve a apelarse a un interlocutor: "No le miréis la boca porque podéis quemaros", "No le miréis los ojos pues moriréis de frío" evidencian que se está hablando a las demás mujeres, que la voz poética está, de cierto modo,

aconsejándole que no escojan a este hombre como pareja, como compañero. Así el "hombre mío" del principio del poema se nos va transformando, según transcurre el poema, en el "hombre nuestro", o sea, en el hombre en su dimensión de representante de *cierta* masculinidad. El final del poema, su última estrofa, es, a mi juicio, lo más significativo del mismo. Desde el punto de vista psicoanalítico podría decirse que este final pone en evidencia la castración masculina; lo dice casi textualmente la voz poética: "Mas mi mano de amiga, que destrona sus galas"; el verbo *destronar* es, en este sentido, fundamental. Pero, ¿no hay también en este poema una denuncia de la "máscara de la masculinidad"? ¿No se presenta también ésta como otra *armadura*, otra trampa para el hombre? El final del poema muestra así, que en el lugar donde aparecía el hombre fuerte, poderoso, sombrío, no hay más que un niño, un niño que llora, un niño "que ha extraviado la ruta".

Veamos ahora el siguiente poema, "Peso ancestral":

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.⁽⁶⁴⁾

Como sucedía en el poema anterior, "El hombre sombrío", en este poema es primordial la imagen del llanto masculino. Pero el significado que éste tiene en ambos poemas no es el mismo. En "El hombre sombrío" el llanto era un desenlace sorpresivo, signo de la castración, castración asociada a cierta feminización de la figura masculina⁽⁶⁵⁾. En "Peso ancestral", el

⁽⁶⁴⁾ Alfonsina Storni, "Peso ancestral", *Antología poética*, p. 32.

⁽⁶⁵⁾ Aunque el llanto está asociado específicamente en el poema a la infancia, a la niñez, no hay que olvidar la relación establecida en el imaginario simbólico y social -más aún a principios y mediados de siglo- entre niños, ancianos y mujeres. En este sentido, escribe Delfina Muschietti:

(continúa...)

llanto es otra cosa. Es el elemento desencadenante del poema, el punto de partida, y es un signo de humanidad. A diferencia de los hombres de las generaciones anteriores, hombres "de acero", el hombre de este poema muestra su humanidad, y la muestra a través de su llanto. Es éste pues un hombre capaz de situarse por encima de la herencia de una masculinidad predeterminada. Un hombre, otra vez, luchando contra su armadura, contra una imagen socialmente exigida. El hombre de este poema vuelve así a ser símbolo de la masculinidad -un *él* que representa a un *ellos* más que constituirse como sujeto individual-, pero una masculinidad actual, moderna y diferente a la que históricamente ha existido, una masculinidad, digamos, por venir. El final del poema muestra asimismo el dolor, el sufrimiento que supone para la mujer, también construida aquí como símbolo de la feminidad, esta lucha del hombre contra su propia armadura, este

(65) (...continuación)

«La nivelación *niño-anciano-mujer* fuertemente arraigado en el imaginario de la época y explicitada en el discurso publicitario (...) los débiles y sin sexo (los niños deben ocultarlo, los ancianos lo han perdido, las mujeres lo reservan para un hombre)». (Cfr. Delfina Muschietti, "Las mujeres que escriben...", art. cit., p. 84.)

imponerse sobre ella; es ésta una lucha que la mujer reconoce, que identifica como algo a lo cual está acostumbrada: "Débil mujer, pobre mujer que entiende, / Dolor de siglos conocí al beberlo: / Oh, el alma mía soportar no puede / Todo su peso". Con este final el título del poema se vuelve polisémico, alude tanto al hombre como a la mujer: El "peso ancestral" lo cargan tanto el uno como la otra.

Este poema me parece significativo. Muestra que Alfonsina buscaba la igualdad entre hombres y mujeres y que esta igualdad no significaba solamente una serie de valores y derechos para la mujer, sino también para el hombre. La *armadura* masculina es para ella tan importante como la femenina. Creo así, que este poema -como también los dos antes analizados y otros de Alfonsina- evidencia la falsedad de ciertas posiciones de la crítica que ha confundido las reivindicaciones feministas de la Storni con el desprecio o la minusvaloración de la figura masculina. En la primera parte de este trabajo hemos mencionado, por ejemplo, las opiniones de Anderson Imbert y Hellen Ferro en este sentido, quienes hablaban de la existencia de

desprecio o asco hacia el hombre en la poesía de la Storni⁽⁶⁶⁾.

En relación a la visión storniana sobre el hombre⁽⁶⁷⁾, y particularmente sobre la *armadura*

(66) Vid Capítulo 1, p. 44 (Anderson Imbert) y p. 65 (Hellen Ferro). A estos nombres puede añadirse el de Robert Lima, quien en fechas más recientes, ha escrito:

«Alfonsina Storni se cuenta entre éstas, mujeres que miran al hombre como el hombre mira a la mujer -como objeto sexual (...).» (No son sólo en relación a Alfonsina Storni los desaciertos que pueden imputársele al artículo de Lima. Por ejemplo, en relación a Delmira Agustini puede leerse también: «Delmira Agustini (1886-1914) padeció de un delirio vaginal que se manifestó en su poesía, ya que le fue imposible darle expresión en su vida cotidiana») Robert Lima, "Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica", *Revista de Estudios Hispánicos*, St. Louis, 1984, Jan., 18:1, pp. 43 y 52.

(67) Hay otro aspecto de la visión storniana sobre la figura masculina que me parece importante al menos apuntar aquí. Se trata de la asociación que establece Alfonsina entre el hombre y la ciudad. Dicha asociación es construida en un poema como "Buenos Aires", que pertenece al libro *Languidez*, en el que se personifica a la ciudad de Buenos Aires, pero se personifica de manera contraria a como aparece en la tradición poética, no como figura femenina, sino como hombre. Merece la pena, pienso, reproducir el poema:

Buenos Aires es un hombre
Que tiene grandes las piernas,
Grandes los pies y las manos
Y pequeña la cabeza.

(Gigante que está sentado
con un río a su derecha,
Los pies monstruosos movibles
Y la mirada en pereza.)

En sus dos ojos, mosaicos
De colores, se reflejan

(continúa...)

(67) (...continuación)
Las cúpulas y las luces
De ciudades europeas.

Bajo sus pies, todavía
Están calientes las huellas
De los viejos querandíes
De boleadoras y flechas.

Por eso cuando los nervios
Se le ponen en tormenta
Siente que los muertos indios
Se le suben por las piernas.

Choca este soplo que sube
Por sus pies, desde la tierra,
Con el mosaico europeo
Que en los grandes ojos lleva.

Entonces sus duras manos
Se crispan, vacilan, tiemblan,
A igual distancia tendidas
De los pies y la cabeza.

Sorda esta lucha por dentro
Le está restando sus fuerzas,
Por esos sus ojos miran
Todavía con pereza.

Pero tras ellos, velados,
Rasguña la inteligencia
Y ya se le agranda el cráneo
Pujando de adentro afuera.

Como de mujer encinta
No fíes en la indolencia
De este hombre que está sentado
con el Plata a su derecha.

Mira que tiene en la boca
Una sonrisa traviesa
Y abarca en dos golpes de ojo

(continúa...)

masculina, me parece oportuno citar otro fragmento de la Alfonsina ensayista, en concreto un párrafo perteneciente a su artículo "A propósito de las incapacidades relativas a la mujer", de 1919. En dicho artículo, Alfonsina dice lo siguiente:

(67) (...continuación)
Toda la costa de América.

Ponle muy cerca el oído;
Golpeando están sus arterias:
¡Ay, si algún día le crece
Como los pies, la cabeza!» (Cfr. Alfonsina Storni, *Antología poética*, pp. 65-66.) Este poema vuelve a remitirnos a Baudelaire. Nos recuerda que el poeta francés estableció también una *correspondencia*, un paralelismo, entre mujer y ciudad, tan bien reflejados en su prólogo o epílogo a sus "Pequeños poemas en prosa", donde compara la ciudad de París con una prostituta. Pero existe una diferencia fundamental en el caso de Alfonsina. En ella, la relación con la ciudad -y por extensión con el hombre- no se basa en una dialéctica oscilante entre la "demonización y el deseo", tal como ocurre en Baudelaire y como, según escribe Álvaro Salvador, sucede en la construcción del "espacio mítico bonaerense" en la obra de los grandes maestros de la literatura argentina del siglo XX: Lugones, Marechal, Gálvez, Cortázar... En Alfonsina, su relación tanto con la ciudad como con el hombre es también dialéctica, pero se funda en el rechazo de las cosas tal y como son y en la esperanza, en el deseo de cambio, de una y otro y no encontramos, en su poesía una fusión entre ambos polos. Así, Alfonsina no escribe, como Baudelaire: "Te amo, oh capital infame", o como Borges, en su poema titulado también "Buenos Aires": "No nos une el amor sino el espanto / será por eso que la quiero tanto", sino "Ay, si algún día le crece / Como los pies, la cabeza!" (Cfr. Charles Baudelaire, *El spleen de París*, *Op. cit.*, p. 159; vid. también Álvaro Salvador, *El impuro amor...*, *Op. cit.*, p. 70 y Jorge Luis Borges, "Buenos Aires", *Obras completas*, t.II, p. 325.)

«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. Estas cadenas que no ves pero que arrastras, son las ideas inútiles con que otros hombres te mantienen; esta sed insaciable que te mantiene a ras de tierra, tu egoísmo, que es tu mayor torpeza; este paño negro que te venda los ojos, tu cobardía, que te impide ponerte frente a la verdad y despojarte de un golpe de tanta pesada *armadura* bajo la que mueres, pequeño y vulgar»⁽⁶⁸⁾.

Alfonsina cuestiona pues aquí la posición del hombre, y la piensa en términos semejantes a la de la mujer, dándole además, explícitamente, también el nombre de *armadura*. Aunque, sin duda, juzga más severamente la armadura masculina que la femenina, pues en el hombre es un signo inequívoco de cobardía y éste no tiene la defensa que tendría la mujer en tanto "ser sometido". No obstante, "sin muestra de desprecio ni asco" hacia el hombre, añadirá:

(68) Alfonsina Storni, "A propósito de las incapacidades relativas de la mujer", *Nosotras... y la piel*, *Op. cit.*, p. 89. (El subrayado es mío.)

«Claro está que aspiramos a ser la amiga del esposo, su más íntima amiga, la que comparta con él todas las responsabilidades de la familia (...)»⁽⁶⁹⁾.

Los poemas de Alfonsina seleccionados para hablar sobre la figura masculina nos permiten formular algunas hipótesis que pueden ser de interés. Se ha escrito que Alfonsina no concebía a la mujer sin el hombre, pero yo diría que es mucho más palpable en su poesía, como demuestran estos poemas, que no concebía al hombre sin la mujer, sin su relación con ella, y algo más, no parece tampoco concebirlo sin ciertas características asociadas en el imaginario simbólico a la femineidad, como la dulzura, la suavidad, el llanto⁽⁷⁰⁾. Tal vez sea esta una de las claves de

⁽⁶⁹⁾ *Ibíd.*, p. 88.

⁽⁷⁰⁾ Hemos visto que estas características *femeninas* en relación al hombre aparecen incluso en poemas de la "miel romántica" storniana y volverán a evidenciarse en los poemas que analizaremos posteriormente como representativos del contraste entre hombre y mujer. Desde la perspectiva de género, otras estudiosas han llamado la atención sobre esta característica de la poética storniana. Por ejemplo, en el capítulo "Alfonsina Storni: La lucidez del lenguaje", Rojas, Ovares y Mora escriben, en su análisis del poema "Tú y yo" de la Storni:

«Es interesante recalcar que este texto liga las flores tanto al polo masculino como al femenino y que numerosos
(continúa...)

ciertos rechazos críticos masculinos hacia la Storni (estoy pensando, sobre todo, en Borges, pero también en González Lanuza o en Anderson Imbert) y es que a Alfonsina no le interesa, al hablar de la figura masculina, esa relación con *lo infinito*, con lo trascendental, que ha sido básica y representativa del hombre, como ente masculino, a lo largo de su historia⁽⁷¹⁾. Alfonsina pone los pies del hombre sobre la tierra. Lo concibe en su relación más concreta y *vulgar*, su relación con la mujer. Lo baja a la dimensión doméstica⁽⁷²⁾. De cierta manera, lo empequeñece.

(70) (...continuación)

elementos animales y vegetales se atribuyen exclusivamente al varón. Con esto, se altera una de las dicotomías típicas de la lógica machista y se trasladan valores como lo instintual, lo natural y lo sensorial al campo masculino». (Cfr. Margarita Rojas, Flora Ovares, Sonia Mora, *Las poetisas del buen amor...*, *Op. cit.*, p. 128.)

(71) Claro que habría que matizar, porque los hombres "de abajo" han tenido, históricamente, poca relación con lo trascendental.

(72) Como muy bien ha explicado Lucía Guerra, «fogón doméstico y ámbito celestial son (...) los ejes territoriales de dos modos de existencia que separan, de manera radical, al hombre y a la mujer.» (Cfr. Lucía Guerra, *La mujer fragmentada...*, *Op. cit.*, p. 16.). Habría que puntualizar que el "fogón" es aquí una metonimia, o sinécdoque, por la que se designa un espacio mayor, otro *ámbito*.

En cierto sentido, esta actitud de la Storni coincide con la que percibe el psicoanalista Miller en el personaje femenino de *Zazie en el metro*, la novela de Raymond Queneau. Para Miller, Zazie representa el cinismo femenino, porque pone los pies de los hombres sobre la tierra, con su interjección tantas veces repetida en el libro de "¡mon cult!". Cultura, ¡mon cult! es el significado que adquiere la frase de Zazie para Miller⁽⁷³⁾. En el caso de la construcción storniana del hombre, podríamos resumirla, siguiendo esta idea de Miller como: "¡Infinito, mon cult!" o, *traduciendo* aún más: "¡Al carajo vuestro infinito y vuestra dimensión celestial. Vosotros sois aquí, sobre la tierra, en vuestra relación con nosotras las mujeres. Y es aquí donde tenéis que demostrar lo que valéis. Estamos todos en el mismo sitio."

b) El contraste entre hombre y mujer: el nuevo modelo de relaciones.

⁽⁷³⁾ Cfr. Jacques-Alain Miller, "De mujeres y semblantes I", *Op. cit.*, pp. 64-82.

Otra forma que adopta el *feminismo social* storniano es la de señalar, apuntar las desigualdades que marcan un fuerte contraste entre hombre y mujer. Estos poemas son así el más claro reverso de "la miel romántica" storniana, suponen una plena consciencia de la desigualdad entre hombres y mujeres y de la necesidad de modificar esta situación. Son los poemas más *combativos* de Alfonsina Storni. Pero hay que tener cuidado en este aspecto ya que estos poemas no suponen solamente un cuestionamiento de la figura masculina sino también de la norma, de la sociedad y la cultura. En este sentido, estoy de acuerdo con Alicia Genovese cuando escribe:

«Cuando Alfonsina Storni dice en uno de sus más conocidos poemas "Tú me quieres blanca", ¿puede pensarse en un interlocutor intrascendente, azaroso, individualizado como hombre, o más bien hay que pensar en un mandato inscripto socialmente contra el cual se reacciona? Cuando su voz amorosa se carga de rebelión ¿con quién dialoga en realidad Storni? Podría pensarse en un yo colectivo que habla con un discurso monocorde, un discurso masculino al que sería

errado, sin embargo, darle sólo timbre varonil tratándose de una inscripción social»⁽⁷⁴⁾.

Aunque Genovese se refiere en estas líneas específicamente a "Tú me quieres blanca", considero que esta valoración es aplicable, en sentido general, a la poesía de la Storni y, en concreto, a sus poemas del *feminismo social*. Así su "voz cargada de rebeldía" es más que contra el hombre contra una "inscripción-mandato social". Asimismo, estos poemas son los que proponen más explícitamente, un nuevo modelo de mujer, pero también del hombre, modelo basado en la igualdad entre ambos. Por último, me parece forzoso insistir en una característica de estos poemas que considero básica. Al decir anteriormente que estos poemas constituyen el más claro reverso de la "miel romántica" storniana me estoy refiriendo también a que es con estos poemas con los que Alfonsina rompe, con mayor rotundidad, con el paradigma romántico y su herencia, principalmente con la herencia romántica femenina. Así, en estos poemas,

(74) Alicia Genovese, *La doble voz...*, *Op. cit.*, p. 22.

el *yo* femenino, y el *nosotras* que representa la voz poética trasciende la posición de queja paralizante -que como vimos era representativa en los poemas del *feminismo negativo*- y asume una posición reivindicativa, en la que el sujeto femenino actúa, y en la que propone cambios que contribuyen a su autoafirmación. Vamos primero a analizar los poemas seleccionados y posteriormente desarrollaremos esta idea. Los textos son los siguientes: "Veinte siglos", "Femenina" y "Hombre pequeñito" (de *Irremediablemente*) y "Tú me quieres blanca" (de *El dulce daño*).

Veamos el primero de estos poemas: "Veinte siglos":

Para decirte, amor, que te deseo,
Sin los rubores falsos del instinto,
Estuve atada como Prometeo,
Pero una tarde me salí del cinto.

Son veinte siglos que movió mi mano
Para poder decirte sin rubores:
"Que la luz edifique mis amores".
¡Son veinte siglos los que alzó mi mano!

Pasan las flechas sobre mis cabellos,

Pasan las flechas, aguzados dardos...
¡Son veinte siglos de terribles fardos!
Sentí su peso al libertarme de ellos⁽⁷⁵⁾.

Este poema se recoge principalmente en las primeras antologías que incluyeron a la Storni⁽⁷⁶⁾. Pero en cualquier caso, representa uno de los textos emblemáticos de la producción poética storniana y específicamente de su *feminismo social*. Puede apreciarse en su análisis que está construido como una conversación, conversación sostenida en este caso con el amado⁽⁷⁷⁾, y que se pone de manifiesto desde el inicio del poema: "Para decirte, amor, que te deseo...". Asimismo es palpable en el poema que la voz poética que habla, representa a un *yo femenino*, pero también a un *nosotras*. El *yo* que habla en el poema representa así tanto a una individualidad como a un

⁽⁷⁵⁾ Alfonsina Storni, "Veinte siglos", *Poesías Completas*, p. 156

⁽⁷⁶⁾ Este poema aparece en las antologías de Parra del Riego, María Monvel y Federico de Onís. De los libros posteriores que hemos revisado sólo Helen Ferro vuelve a seleccionarlo.

⁽⁷⁷⁾ Desde el punto de vista de Langbaum podría ser incluso un monólogo dramático, pero el matiz no cambia el sentido de nuestra interpretación. (Cf. Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*, introducción y traducción de J. J. Heffernan, prólogo de Álvaro Salvador, Comares, Granada, 1996). En el siguiente capítulo continuaremos acercándonos a esta cuestión.

nuevo tipo de mujer. En este sentido, el título del poema me parece significativo. Éste podría ser un retruécano: "Veinte siglos" podría leerse también como "Siglo veinte". Este título sería como un *síntoma* psicoanalítico en el que se fundirían las dos cuestiones fundamentales del poema: lo que puede, lo que es capaz de hacer la mujer del siglo XX y también el enorme esfuerzo que supone para ella la ruptura con esta herencia socialmente sedimentada. Este nuevo tipo de mujer propuesto por el texto es, en cierto sentido, equivalente al hombre de "Peso ancestral". Al igual que aquel es capaz de romper con su armadura, con el estereotipo de la "masculinidad de acero", la mujer de este poema rompe con una de las armaduras femeninas, con la idea arraigada de la mujer como puro objeto, sin deseo sexual, representada hasta cierto punto en el estereotipo del "ángel de la casa"⁽⁷⁸⁾. La mujer

(78) En relación al llamado "Ángel de la casa" escribe Susan Kirkpatrick lo siguiente:

«Ese poderoso estereotipo del siglo XIX de la identidad femenina, cuya versión inglesa fue llamada por Virginia Woolf "Angel in the House", siguiendo un poema de Coventry Pattmore, se formó según las pautas establecidas a finales del siglo XVIII. Las principales características del ángel acentuaban su complementariedad subordinada al hombre: mientras que los hombres eran capaces de grandes cometidos,
(continúa...)

construida por este texto es capaz de liberarse de "los rubores falsos del instinto", aunque, como aquel, siente -sufre, padece- las consecuencias de esta liberación: "pasan las flechas sobre mis cabellos, / pasan las flechas, aguzados dardos". Estas flechas y dardos no impiden, no obstante, que la mujer lleve a cabo esta liberación, con lo cual constatamos que, como decía al inicio de este epígrafe, hay un cambio respecto a la posición de queja paralizante que caracterizaba a los poemas del *feminismo negativo* storniano.

Veamos ahora el siguiente poema, "Femenina":

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,

(78) (...continuación)

intelectuales, políticos, militares, que vinculaban su interés personal al bien universal, la verdadera mujer se limitaba abnegada y casi exclusivamente a las necesidades y sentimientos de su círculo doméstico. *La idea de que mientras los hombres poseían pasión sexual las mujeres estaban hechas para experimentar la ternura maternal y no el deseo sexual, fue una de las proposiciones más universalmente aceptadas de la nueva definición de la diferenciación sexual...»*

(Cfr. Susan Kirkpatrick, *Las románticas...*, Op. cit., p. 18. El subrayado es mío)

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 salino no han podido
Ni mi cálido aliento, ni mi beso rendido,
Hacer brotar un poco de generosidad?⁽⁷⁹⁾

Desde su título, este soneto deja claro, con rotundidad, que la voz poética que va a hablar aquí va a hacerlo desde su condición de mujer. Se hace así explícito que este *yo* es representativo de un *nosotras*, de la condición *femenina*. El primer verso comienza nombrando, otra vez, a Baudelaire y a su famoso poemario, pero ahora, y por primera vez, de forma también directa, por sus propios nombres, sin ninguna ambigüedad: «Baudelaire, yo me acuerdo de tus

(79) Alfonsina Storni, "Femenina", *Poesías Completas*, p. 258.

"Flores del mal"»⁽⁸⁰⁾. El interlocutor de esta *conversación storniana* vuelve a ser pues el poeta francés, pero lo es, fundamentalmente, en tanto hombre, con lo cual Baudelaire va a constituirse en un prototipo de la figura masculina; así, tenemos aquí también, nuevamente, a un *él* que representa a un *ellos*. Pero, ¿por qué se acuerda esta vez la voz poética de Baudelaire y sus "Flores del mal"? ¿El motivo de este *recuerdo* es el mismo que en "Capricho" o en "Hombre"? Decididamente no. En aquellos poemas la *presencia* baudeleriana servía para construir un modelo de mujer. En este caso, no se trata de re-construir un modelo femenino o de re-significarlo a partir de las construcciones baudelerianas, sino de leer en la poética de éste la relación que se establece con la figura femenina y de contraponerla a la que la mujer puede tener con el hombre. La ironía es uno de los recursos fundamentales del poema: a pesar de que la mujer baudeleriana es "horrible y perversa", "en

(80) Hemos visto que en otros poemas, como "Capricho" u "Hombre", pueden leerse también alusiones a Baudelaire, y a su concepción sobre la mujer que aparece en *Las flores del mal*, pero se trata de esto, de alusiones, no se nombra directamente su figura.

lágrimas indocta y en el daño genial", Baudelaire, "*hombre al cabo*", puede obtener con ella "un poco de placer". La mujer de "*Femenina*" no recibe sin embargo, del hombre que ama, -hombre asimilable a la mujer baudeleraiana ("hombre calmo y prieto como un gélido lago, oscuro de ambiciones y ebrio de vanidad") ni un "poco de generosidad". Es importante, pienso, en este poema más que lo que dice, lo que sugiere, lo que en él está implícito. Así, por ejemplo, la palabra *generosidad* está funcionando aquí como sinónimo de placer. Cabe aquí hacernos una pregunta que considero fundamental: ¿Es éste un poema erótico? Podría pensarse que sí y ciertamente hay en él una dimensión erótica, sin embargo, el reclamo del poema es mucho más político o social ya que, como "*Veinte siglos*", lo que intenta es cuestionar la concepción de la mujer como objeto, privada de deseo sexual, o totalmente ajena a este hecho. Así, el acento del poema no está puesto en el deseo de la mujer hacia el hombre, sino en cómo, *por su condición de mujer*, dicho deseo se ve frustrado. En este sentido el título del poema -como el de muchos de los poemas de Alfonsina- está muy bien elegido: este *Femenina* es muy elocuente, significa

tanto: "Mirad, hombres, cómo, por ser *femenina*, recibo un trato diferente al vuestro, un trato "peor", pero también: "Hombres, aunque yo sea *femenina*, deseo lo mismo que vosotros".

Vamos a ver ahora el siguiente poema que es, junto a "Tú me quieres blanca", uno de los poemas más antologados de la Storni. Me refiero a "Hombre pequeñito"⁽⁸¹⁾:

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;

(81) Como hemos visto en la primera parte de esta investigación, lo recogen unas cuantas antologías: la de Federico de Onís, la de Leopoldo Panero, la de Anderson Imbert y Florit, la de Fernando Gutiérrez, la de Hellen Ferro, la de Agustín del Saz, la de Luis Alberto Santiago. También lo sitúa Octavio Corvalán entre los poemas más representativos de Alfonsina Storni.

Hombre pequeñito, te amé un cuarto de ala;
No me pidas más.⁽⁸²⁾

Creo que tiene interés comparar este poema con otro de Gertrudis Gómez de Avellaneda⁽⁸³⁾, "A mi

⁽⁸²⁾ Alfonsina Storni, "Hombre pequeñito", *Antología poética*, pp. 35-36. Existen dos versiones de este poema. Las diferencias entre ellas están en el penúltimo verso. Así, en *Irremediablemente*, de 1919, libro en el que apareció por primera vez "Hombre pequeñito", Alfonsina Storni terminaba el poema diciendo: "Te amé media hora / no me pidas más". En 1938, sin embargo, en la *Antología poética* de Espasa Calpe, Alfonsina modifica el poema. Dice ahora -con mayor acierto, a mi juicio-: "Te amé un cuarto de ala / no me pidas más". La edición de las *Poesías Completas* de la Storni, de 1968, mantiene la primera versión, así como otras ediciones importantes, como la de la editorial argentina Losada. Sí recogen la segunda versión las antologías de Hiperión y Casa de las Américas.

⁽⁸³⁾ Recordemos que Cedomil Goic señalaba la *línea de continuidad* existente entre una y otra poeta (cfr. Cedomil Goic, *Historia y crítica...*, *Op. cit.*, p. 504. Vid. también Capítulo 1 de la Primera Parte, p. 102). Pero esta línea es palpable no solamente en la poesía sino también en la visión de ambas sobre la mujer y sobre sí mismas. En este sentido, valgan como ejemplo las palabras siguientes que aparecen en la Autobiografía de la Avellaneda. Dichas palabras permiten constatar cómo muchas de las ideas de Alfonsina a las que nos hemos referido, o que veremos más adelante, forman parte también de la cosmovisión de la Avellaneda:

«¡Cuántas veces envidié la suerte de esas mujeres que no sienten ni piensan, que comen, duermen, vegetan, y a las cuales el mundo llama muchas veces mujeres sensatas! Abrumada por el instinto de mi superioridad, yo sospeché entonces lo que después he conocido muy bien: que no he nacido para ser dichosa, y que mi vida sobre la tierra será corta y borrascosa!» (Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Autobiografía*, Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, p. 71). Como veremos
(continúa...)

jilguero". Ambos poemas construyen la misma metáfora, la de la mujer como ave presa, metáfora recurrente en la poesía escrita por mujeres. En el poema de la Avellaneda, a través del tema de la prisión del pájaro, la voz poética da su visión sobre la situación de la mujer y refleja sus ansias de libertad. Allí la mujer, dueña del pajarillo, es el equivalente de la figura masculina, como bien dice Susan Kirkpatrick en el capítulo dedicado a la Avellaneda en su libro *Las Románticas*⁽⁸⁴⁾. Ésta le dice al ave:

En tu jaula preciosa
¿que falta a tu recreo?
mi mano cariñosa
previene tu deseo
Mas tu mirar angustiado
en mí fijas con tristura
y tal parece que osado
me atribuyes tu amargura.⁽⁸⁵⁾

(83) (...continuación)
posteriormente, existen, sin embargo, diferencias entre las posiciones de una y otra poeta.

(84) Cfr. Susan Kirkpatrick, *Las románticas*, p. 185.

(85) Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Poesías*, p.

Posteriormente, en el poema se deja escuchar la voz del pájaro que dice:

Yo, solitario, cautivo
Preso en mi jaula dorada
¡Para divertirme vivo!
Tu compasión me maltrata
y tu cariño maldigo.⁽⁸⁶⁾

La dueña del pájaro responde:

Libertad y amor te falta
libertad y amor te doy
Salta, pajarillo, salta
Que no tu tirana soy!⁽⁸⁷⁾

Y el poema termina diciendo:

Y se lanza donde mi vista no alcanza
donde no alcanza mi voz.⁽⁸⁸⁾

(86) Ibíd.
(87) Ibíd.
(88) Ibíd.

Los lectores notamos claramente, con este final, que no hay amargura ninguna, sino placer en esta libertad concedida al pájaro, aunque se vaya lejos.

El poema de Alfonsina es mucho más directo, no en balde ha pasado casi un siglo entre ambos. Aquí, la voz poética no recurre a la analogía; esta mujer, sin ningún subterfugio, dice claramente: "Yo soy el canario, hombre pequeñito / Déjame saltar"⁽⁸⁹⁾. Por

(89) Encuentro una sutil correspondencia entre este poema y una de las obras de teatro que Alfonsina escribió para los niños, "El Dios de los pájaros". Esta obra es una fábula moral en la que se enseña a los niños a no encerrar ni cazar a los pájaros. Aunque en esta obra los pájaros no constituyen un símbolo, sino que se representan literalmente a sí mismos, los que conocemos los poemas del *feminismo social* de Alfonsina -y los hemos interpretado como tales- no podemos dejar de establecer la conexión, subliminal en la obra, entre pájaros y mujeres y entre niños y hombres. Por ejemplo, uno de los niños de la obra, después ser encerrado, como un pájaro, en una jaula, dice lo siguiente:

Tuve un pájaro pequeño,
entre rejas lo encerré.
No sabía que sufriese...
¡Pobre de él!

Otro personaje de la obra, la Paloma Blanca, sigue evidenciando la conexión y, por otra parte, pienso que constituye una demostración más de lo que ya hemos dicho en otras ocasiones, que la actitud de Alfonsina hacia los hombres no se caracterizó por el asco ni el desprecio. Así, este personaje de la Paloma Blanca resulta definitivo en la obra; gracias a su intervención, los niños cazadores de pájaros son liberados por el Dios. Uno de los parlamentos de la Paloma dice así:

Mensajera de paz en vuestro reino,
amiga de los niños en las casas,
amiga de los niños en los parques,

(continúa...)

otra parte, el poema de la Avellaneda plantea la condición femenina en términos de lo que se ha dado en llamar *el ángel de la casa*, en este caso en su sentido de mujer cuidada y mimada que, sin embargo, no posee libertad ni independencia, la Nora de "Casa de muñecas". Así, como en la obra de Ibsen, en el poema de la Avellaneda se resaltan ciertas cualidades positivas de la *jaula*: ésta es de oro, el guardián-guardiana ofrece cariño, está pendiente de los deseos del *prisionero*. En el poema de la Storni no podría afirmarse tan claramente que se esté construyendo la idea del *ángel de la casa* y ésta es a mi juicio, una de las razones que dan modernidad al

(89) (...continuación)

su amiga en los jardines y en las plazas,
vengo a decirlos, dios, que nunca un niño
me lastimó; y en cambio, en su morada
me cuidó siempre y en el dulce pecho
si herida fui mantúvome albergada.
No piensan que hacen daño cuando la honda
contra los lindos pajarillos arman.
Soltadlos, pues, y aconsejadlos. Buenos
serán. Lo jura,

La Paloma Blanca. (Los fragmentos de la obra han sido tomados de Arturo Capdevila. El poeta argentino analizó "El Dios de los pájaros" y entendió, sin embargo, la obra como muestra, literal y exclusiva, del amor de Alfonsina hacia los pájaros. Cfr. Arturo Capdevila, "V. Alfonsina y los pájaros", en *Alfonsina. Época, dolor y obra...*, *Op. cit.*, pp. 99-106.)

poema. Aquí la *jaula* no tiene ningún aspecto positivo. En este sentido, me parece fundamental en el poema la ausencia de adjetivos para describirla. De gran eficacia es así la aspereza del verso: "Hombre pequeñito, que jaula me das". La palabra *jaula*, sola, en su desnudez *esencial*, permite leerla en toda su crudeza, en su significado originario, sin nada que la dulcifique: "encierro hecho con barras, palos, listones o alambres, para fieras, pájaros, grillos, etc"⁽⁹⁰⁾. Por otra parte, es evidente en el poema de la Storni que la voz poética habla como mujer, como representante de ésta y que el "hombre pequeñito" es también un símbolo de la masculinidad. Encontramos pues, nuevamente, a un yo que representa a un *nosotras* y a un él que simboliza a un *ellos*. Y otra vez el poema se estructura como conversación.

Vamos a terminar el análisis de este grupo con uno de los más significativos poemas de la Storni, "Tú me quieres blanca":

Tú me quieres alba,

⁽⁹⁰⁾ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1988, T. II., p. 186.

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

Ni un rayo de luna
Filtrado me haya,
Ni una margarita
Se diga mi hermana;
Tú me quieres blanca,
Tú me quieres nívea,
Tú me quieres casta.

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 las 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 nívea,
Preténdeme casta.⁽⁹¹⁾

Es éste uno de los más conocidos y populares poemas de la Storni, del que han dicho Nalé Roxlo y Mármol lo siguiente:

«En el celebradísimo y popular poema se encuentran plenamente dadas las que serán frecuentes constantes de su poesía: la protesta femenina ante las pretensiones de la incomprensión masculina, y la desdeñosa y corrosiva ironía de un cerebro lúcido para captar todas las debilidades; y capaz, además, de exponerlas en lenguaje preciso y tajante»⁽⁹²⁾.

Considero que "Tú me quieres blanca" es un precioso poema, magistralmente construido y escrito. Tiene la fina, pero, efectivamente, corrosiva ironía de Alfonsina. Asimismo, puede percibirse en el poema

⁽⁹¹⁾ Alfonsina Storni, "Tu me quieres blanca", *Antología poética*, *Op. cit.*, pp. 24-26.

⁽⁹²⁾ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, *Genio y figura...*, *Op.cit.*, p. 75.

el carácter colectivo, o simbólico, que tienen en éste tanto el *yo* como el *tú*. En este sentido, Lucrecio Pérez Blanco ha escrito:

«Esta proclama y defensa se hace en nombre de la mujer -de todas- frente a todos los hombres. El *tú* (...) encierra un plural indeterminado e ilimitado. Y el *me* tiene los mismos límites. Es el enfrentamiento de la mujer -no concreta- con el hombre - no concreto»⁽⁹³⁾.

Pero analicemos más detenidamente el poema. Podríamos decir que éste es la vuelta de tuerca de "¡Oh, tú!"⁽⁹⁴⁾. Ambos poemas se refieren al tema de la pureza. Ambos trazan sus valoraciones partir de la pureza, lo cual no resulta extraño, teniendo en cuenta las cualidades femeninas exigidas por la época. Recordemos además que Gastón Bachelard ha escrito:

⁽⁹³⁾ Lucrecio Pérez Blanco, *La poesía de Alfonsina Storni*, *Op. cit.*, p. 255.

⁽⁹⁴⁾ Aunque he tomado como referencia a "Tú me quieres blanca el poema "Oh, tú", insisto en que el primero no es sólo una vuelta de tuerca del segundo, sino que, de cierta forma, lo es también de todos los poemas de la "miel romántica".

«La pureza es una de las categorías fundamentales de la valorización. Incluso hasta podrían simbolizarse todos los valores por la pureza»⁽⁹⁵⁾.

Aquí, como sucedía en "La loba", volvemos a encontrarnos con la Alfonsina rebelde, subversiva, aunque en un poema muchísimo más logrado. Pareciera que la mujer que se autoinculpa en "¡Oh, tú!", suponiendo al amado merecedor de su pureza, reflexionara, se diera cuenta de lo injusta que esta supuesta culpa resulta, de que las exigencias no son parejas, y es como si se percatara además de que esta culpa que suponía interior, no procede realmente de ella misma, sino de lo que el otro -no sería nada impropio añadir también el Otro, social y cultural- espera de ella. Contraponer "Oh, tú" y "Tú me quieres blanca" se convierte en algo iluminador, un movimiento freudiano, pues nos permite percatarnos de ese proceso básico, fundamental en un psicoanálisis, que consiste en darnos cuenta de que lo que suponemos interior, y por tanto exclusivamente nuestro aunque muchas veces

⁽⁹⁵⁾ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, *Op. cit.*, p. 203.

nos cause un gran sufrimiento, se revela de pronto como algo exterior, que nos viene dado de afuera y que hemos asumido, de forma inconsciente, como una ley inviolable. Así, ambos poemas se convierten en las dos etapas de un acto, en la que el segundo resulta la rectificación del primero- que, de este modo se vuelve, tiene la estructura del acto fallido-, no a modo de un "donde dije digo, digo Diego" arrepentido, sino como el descubrimiento de una verdad. Así, Alfonsina, que podría haber titulado perfectamente "¡Oh, tú!" como "Yo me quiero blanca" -aunque, por supuesto, esto haría perder el efecto final del poema- rectifica en el segundo: no es que yo me quiera blanca, es que tú me quieres blanca⁽⁹⁶⁾, poniendo además de manifiesto un hecho que enunció Freud de muchos modos, hecho que, sin dejar de ser universal, se cumple, como es de suponer, mucho más en las mujeres. Así, todos los que eran en el primer poema supuestos deseos de un yo, se metamorfosean en el

⁽⁹⁶⁾ Hay otros poemas en *El dulce daño* en los que el deseo de "blancura" es atribuido a la figura masculina, pero ninguno con la fuerza y la lucidez de "Tú me quieres blanca". Tal es el caso, por ejemplo, de "Nocturno", donde la poeta escribe: "Te esperaré en nuestro banco / Y por gustarte vestiré de blanco". (Cfr. Alfonsina Storni, "Nocturno", *Poesías Completas*, p. 88.)

segundo, no sólo en deseos, sino en verdaderas exigencias de un *tú*. Esta segunda persona, este *tú* que aparece desde el título en los dos poemas de la Storni, se modifica sustancialmente de uno a otro: de víctima inocente en el primero a acusado culpable en el segundo. Creo que lo que estoy apuntando puede leerse en la estructura de "Tú me quieres blanca". Alfonsina, con la palabra austera que la caracteriza, entra en materia desde el inicio del poema, de un modo preciso y certero, diciendo justo lo necesario, sin que sobre ni falte nada. Los recursos fundamentales que emplea para lograr la fuerza, el efecto del poema, son la enumeración y el contraste. Comienza, en la primera estrofa, explicitando el deseo masculino en relación a la "pureza" femenina: "Tú me quieres alba, / Me quieres de espumas, / Me quieres de nácar. / Que sea azucena / Sobre todas, casta. / De perfume tenue. / Corola cerrada". Las enumeraciones, los sinónimos de la blancura y sus numerosas imágenes y metáforas permiten percibir la fuerza, la intensidad y la importancia que tiene este deseo masculino. La segunda estrofa continúa desarrollando esta misma idea, con lo cual, a primera vista, puede parecernos que la

enumeración es excesiva, pero muy pronto nos percatamos de que está hecha totalmente ex profeso, con un efecto absolutamente cumplido: transmitir, precisamente, el exceso de la petición masculina, un exceso que se va convirtiendo prácticamente en exigencia y en pedido extremo y absurdo. Las dos imágenes metafóricas utilizadas, casi surrealistas, pero muy elocuentes, lo ponen de manifiesto: "Ni un rayo de luna filtrado me haya. / Ni una margarita se diga mi hermana". Por último, cierra la estrofa del mismo modo con que comenzó la primera, con tres imágenes de la pureza, pero esta vez remarcando, subrayando el *tú*, como si quisiera dejar bien claro quién es el que pide, el que exige, como si quisiera evitar toda posible asociación con el *yo* de "¡Oh, tú!". Asimismo, esta reiteración del *tú* al final de esta segunda estrofa ("*Tú* me quieres blanca, / *Tú* me quieres nívea, / *Tú* me quieres casta") permite que el recurso del contraste, que comienza en la tercera estrofa, y continúa en la cuarta, resulte más efectivo. En éstas se retrata, se describe, se revela la identidad de este *tú* que pide, que exige. Aunque sigue siendo un *tú* ambiguo deja de ser este *tú* el

"hombre sin atributos" de Musil. Ahora empezamos a saber, a "ver" a este *tú*; la permanencia del pronombre, que sigue reiterándose en esta estrofa, acentúa, refuerza la disparidad entre los actos del que pide y sus exigencias para con el objeto amado, es uno de los elementos que nos transmite la ironía de la autora y la injusticia e hipocresía que subyace en estas pretensiones del *tú* ("Tú que hubiste todas las copas a mano / De frutos y mieles / Los labios morados (...) "Tú que el esqueleto / Conservas intacto / No sé todavía / Por cuáles milagros... etc. "). Por último, al final de la estrofa, la invocación al perdón de Dios, formulada dos veces, lleva implícita la culpa del *tú*, que ya sin dudas, se convierte en acusado, así como la imposibilidad de excusa por parte del objeto amado -de la mujer- pues la frase, doble frase, en que este perdón es invocado sugiere una continuación: "Dios te lo perdone"... *yo no*. Asimismo, vuelven a reiterarse tres de los adjetivos presentes en las dos primeras estrofas: "blanca", "casta" y "alba", pero esta vez el "me quieres" es sustituido por "me pretendes". Esta sustitución, que podría parecer de entrada una sinonimia, es más que esto, pues el "me

quieres" remite al deseo, y el deseo, aunque está siempre presente en nosotros, es algo con lo que podemos no comprometernos, que podemos no asumir, negar o desentendernos, mientras que la pretensión supone mucho más el compromiso individual con nuestro deseo. A su vez, el "me pretendes" nos resuena también cercano al lenguaje matrimonial, por lo que la frase se vuelve polisémica y, también, más crítica, más corrosiva: no se trata sólo de que el hombre *la quiera* blanca, sino también de que *la pretende* blanca, o sea, el matrimonio sólo es posible si ella lo es. El uso, por otra parte, de los signos de exclamación en el último verso de esta estrofa: "¡me pretendes alba!" funcionan como el puntillazo a esta pretensión masculina, acentuando la incredulidad, el asombro, el sentimiento de injusticia con que la recibe el yo femenino, y también la ironía del poema. Para finalizar, en la última estrofa, la más larga del poema, el recurso de la enumeración vuelve a dar nuevamente la intensidad mayor a los versos. En ésta el yo, objeto amado, pasa a ser el que pide, el que exige imperativamente- todas las oraciones son imperativas- al tú. Se le exigen a este determinadas

acciones que tendría que realizar, que cumplir, para poder tener derecho a sus pretensiones. Estas exigencias son, prácticamente, tan excesivas como las que el *tú* masculino tenía hacia el *yo* femenino, si se toman de manera literal. Pero, otra vez, este exceso responde a un(os) propósito(s) plenamente conseguido(s) en el poema. Sólo un *tú* masculino que fuera capaz de realizar estas acciones, prácticamente proezas heroicas, tendría derecho a exigir a un *yo* femenino las características que le exige; la disparidad existente entre ambos sigue acentuándose. Por otro lado, si se analizan estas exigencias de modo simbólico, ¿no se le está pidiendo a este *tú* masculino que se "feminice"⁽⁹⁷⁾, que adquiera las virtudes asociadas a la feminidad por él mismo y en el universo simbólico, cultural? Se le está exigiendo la identificación y el amor hacia la naturaleza. También

(97) Estas mismas peticiones podemos leerlas como deseos atribuidos a la voz poética, expresados con metáforas muy parecidas en un poema como "Si la muerte quisiera", perteneciente también a *El dulce daño*:

Tengo sed tan salvaje que me quema la boca
y ansío beber agua que brote de las rocas
(...)

Dormir sobre los musgos. (Cfr. Alfonsina Storni, *Poesías Completas*, p. 99.)",
*pero también un sentido en el que se siente latir toda la ironía storniana: para que el *tú* masculino tenga derecho a sus exigencias con el *yo* femenino tiene que ser un buen hombre, algo que, según sugiere el poema,*

(98) Esta posición es compartida por Marta Morello Frosch,

se le está pidiendo que conozca el sufrimiento en su propia piel: "alimenta el cuerpo / con raíz amarga", se le habla del alma⁽⁹⁸⁾. Después de toda esta extensa enumeración aparece un verso, ambiguo e irónico, que tiene una gran fuerza y da pie a los tres últimos del poema. Este verso dice solamente: "Entonces, buen hombre", pero las tres palabras son claves por las que las anteceden y por las que las suceden, pero también en sí mismas. El "entonces" porque supone que sólo cuando el *tú* masculino sea capaz de las heroicidades mencionadas, entonces y *sólo entonces*, tendrá derecho a exigir al *yo* femenino; el "buen hombre" porque dicho en este verso, en este lugar, adquiere dos sentidos: su significado literal, pero en el modo subjuntivo, de que *ahora*, este *tú* puede ser, sí es, un "buen hombre", pero también un sentido en el que se siente latir toda la ironía storniana: para que el *tú* masculino tenga derecho a sus exigencias con el *yo* femenino tiene que ser un buen hombre, algo que, según sugiere el poema,

(98) Esta posición es compartida por Marta Morello Frosch, quien en su análisis sobre este poema escribe lo siguiente: «Nos parece que además de proponer un nuevo modelo para lo masculino, éste, en su carácter natural, ha sido feminizado». (Cfr. Marta Morello Frosch, "Tradición y modernidad en Alfonsina Storni", art. cit., p. 148.)

no es⁽⁹⁹⁾. Este "entonces, buen hombre" precede, como decía anteriormente a los tres versos finales del poema: "Preténdeme blanca / Preténdeme nivea / Preténdeme casta". El poema es una de las muestras más representativas de la crítica storniana, de su denuncia de las condiciones socio-culturales que exigen a la mujer un determinado tipo de comportamiento y de la figura masculina, fundamentalmente, como garante de estas condiciones. Por último, y como muy bien señala en su análisis sobre este poema Marta Morello-Frosch, me parece fundamental destacar que "Tú me quieres blanca" «sugiere un nuevo tipo de intercambio entre iguales: dos seres completos sin ausencias ni carencias (...) Propone así un intercambio equitativo que en el poema da por tierra con modelos obsoletos: la estructura binaria de opuestos (...)»⁽¹⁰⁰⁾.

⁽⁹⁹⁾ Pueden apreciarse las similitudes que existen entre la caracterización del hombre de "Tú me quieres blanca" y el de "El hombre sombrío". Recordemos que sobre éste último Alfonsina escribía, entre otras cosas: "Ama a muchas mujeres / No domina su suerte / En una primavera lo alcanzará la muerte / Coronado de pámpanos entre vinos y frutas".

⁽¹⁰⁰⁾ Marta Morello-Frosch, "Tradición y modernidad...", art. cit., p. 149.

Vamos a retomar, después del análisis de estos poemas del *feminismo de la igualdad*, la idea que esbozamos al principio de este epígrafe, la referida a que con estos textos, principalmente los que hemos ubicado dentro del subtópico de "el contraste entre hombre y mujer", Alfonsina se separa del paradigma romántico y de la posición femenina dentro de este paradigma. Me parece importante insistir en esta idea, fundamentalmente por el empeño, constatado en la primera de esta investigación, que ha tenido cierta parte de la crítica en clasificar como romántica la poesía de la Storni.

Uno de los rasgos fundamentales que Susan Kirkpatrick ha señalado en relación al romanticismo femenino, y que lo diferencia del masculino, es el siguiente:

«Las metáforas asociadas al yo lírico específicamente femenino presentan el deseo como una amenaza de aniquilación para el sujeto femenino, en vez de como una afirmación para dicho sujeto»⁽¹⁰¹⁾.

⁽¹⁰¹⁾ Susan Kirkpatrick, *Las Románticas...*, *Op. cit.*, p. 179.

Según Kirkpatrick, éste rasgo se cumple en todos los textos femeninos románticos, tanto en la lírica (Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado) como en la narrativa (el *Frankenstein* de Mary Shelley, la *Corinne* de Madame de Staël, la *Lélia* de George Sand).

Si bien los poemas del *feminismo negativo* storniano -probablemente con "La armadura" a la cabeza- podrían quizás inscribirse dentro de esta caracterización de Kirkpatrick⁽¹⁰²⁾, los poemas del

(102) En este sentido, resultan muy significativas las similitudes existentes entre este poema de la Storni, "La armadura", y un poema como "Despedida a la Señora Da. D. G. C. de V" de la Avellaneda, analizado por Kirkpatrick en su libro. Sobre éste, llega la estudiosa a conclusiones semejantes a nuestro análisis sobre el texto de la Storni: «La elección de la domesticidad convencional se presenta aquí no como positiva en sí, sino sólo en relación a las desastrosas consecuencias de la alternativa no convencional, que el sujeto hablante presenta como experiencia propia». (Cfr. Susan Kirkpatrick, *Las Románticas...*, *Op. cit.*, p. 176.). A pesar de que el *feminismo negativo* sería la manifestación, dentro del *feminismo social* storniano, más cercana a la posición femenina romántica no puede decirse, ni siquiera de aquel, que se inscriba dentro de ésta. Hay diferencias que lo separan. Por ejemplo, según Kirkpatrick, en el romanticismo -y esto vale tanto para el hombre como para la mujer escritores- el sujeto se sitúa en una posición de víctima de unas fuerzas *externas* a su voluntad que marcan su destino. Aún en el *feminismo negativo* storniano estas fuerzas externas, aunque existen, suponen una *elección* por parte del sujeto femenino, tal y como ocurre en "La armadura" (cuando la voz poética aconseja a las mujeres que no elijan prescindir de la armadura, dice que ella quiso destruirla, que hizo "un esfuerzo por arrojarla lejos").
(continúa...)

feminismo de la igualdad storniano asumen justamente la posición contraria. En ellos, el deseo femenino supone, clara y explícitamente, una autoafirmación para el sujeto femenino. La manifestación de *su* deseo no aniquila al sujeto femenino. Esa voz que dice al hombre: "ábreme la jaula que quiero escapar" o "entonces, buen hombre, preténdeme blanca" es una voz que suena firme, segura de sí misma, una voz femenina que representa a un sujeto que ha crecido y ha entrado en una nueva época, la época moderna. Incluso la voz que dice: "sentí al libertarme el peso de veinte

(102) (...continuación)

Por otro lado, en el romanticismo femenino, y también según Kirkpatrick, las supuestas soluciones terminan por ser parte de la disolución del yo, mientras que en los poemas de Alfonsina, aún en éstos del *feminismo negativo*, no sucede así: las soluciones son presentadas como tales, otra cosa es que el sujeto femenino tenga o no fuerzas para asumirla. Por ejemplo, en relación a varios poemas de la Avellaneda, "En una tarde tempestuosa" y "La venganza", Kirkpatrick dice que la rabia es presentada como supuesto antídoto a la debilidad femenina, sin embargo, ésta termina por no serlo, sino que finalmente contribuye a la aniquilación del yo. Recordemos que un poema del *feminismo negativo*, "Frente al mar", se construía a partir de una idea muy parecida, allí se proponía también la rabia, o la cólera del mar, como antídoto a la debilidad femenina, pero ésta continuaba siendo presentada como antídoto hasta el final del poema. El problema estaba dado por la imposibilidad del sujeto femenino para asumirla, pero nunca se sugiere en el poema que el antídoto termine por ser también un *nuevo veneno*. (Las ideas referidas a Susan Kirkpatrick pueden consultarse en el capítulo "Modulando la lira: la poesía de Gómez de Avellaneda", *Las Románticas...*, *Op. cit.*, pp. 165-193.)

siglos", o sobre la que llueven flechas y dardos, no se presenta como aniquilada por la expresión de su deseo, sino como liberada de un peso. Tal vez "Femenina" es el poema que más dudas podría presentar al respecto porque no ofrece soluciones, porque se queda en la queja, pero si lo analizamos, nos daremos cuenta de que este poema no podría adscribirse al paradigma romántico femenino. En primer lugar, la ironía impide asumirlo como tragedia; en segundo lugar, la duda del poema no está referida al sujeto femenino en sí mismo, sino a qué hacer con el hombre ("Pero yo, femenina, Baudelaire, qué me hago / de este hombre calmo y prieto como un gélido lago...", etc.). En este sentido, sí hay una cierta impotencia, una cierta sensación de injusticia en el sujeto femenino por no encontrar una respuesta en el hombre ante la manifestación de su deseo, pero insisto en que este sujeto femenino no se siente aniquilado por dicha expresión.

Aún hay otros elementos que suponen una diferenciación de la poesía de Alfonsina respecto al paradigma romántico femenino, por ejemplo, la separación del tópico del ángel de la casa, que, según

Kirkpatrick, en el período romántico, «conforma inevitablemente al sujeto lírico femenino»⁽¹⁰³⁾. Ya vimos, en nuestro análisis de "Hombre pequeñito", como Alfonsina rompe con dicho tópico. Asimismo, creo que sería fructífero e ilustrativo para la cuestión a la que nos estamos refiriendo comparar un poema de Carolina Coronado con otro de Alfonsina Storni que hasta ahora no hemos tenido en cuenta y que, en mi opinión, se inscribe también dentro de este *feminismo de la igualdad*. Veamos un fragmento del texto de Coronado, "Libertad":

Risueños están los mozos,
gozosos están los viejos
porque dicen, compañeras
que hay libertad para el pueblo.

...

¡Libertad!, ¿qué nos importa?
qué ganamos, qué tendremos?
¿un encierro por tribuna
y una aguja por derecho?
¡Libertad! ¿de qué nos vale
si son los tiranos nuestros

(103) Susan Kirkpatrick, *Las Románticas...*, Op. cit., p. 189. (El subrayado es mío).

no el yugo de los monarcas,
el yugo de nuestro sexo?

...

¡Libertad! ¡ay! para el llanto
Tuvimosla en todos tiempos
con los déspotas lloramos
con tribunos lloraremos.

(...)

Por eso aunque los escucho
ni me aplaudo ni lo siento;
si pierden ¡Dios se lo pague!
y si ganan ¡buen provecho!⁽¹⁰⁴⁾

Este poema de Coronado, apunta, con gran precisión, como muy bien dice Susan Kirkpatrick, a «la marginación de las mujeres en el avance histórico del liberalismo español»⁽¹⁰⁵⁾; como sigue diciendo la estudiosa, el poema «cuestiona el pretendido significado universal de la terminología liberal: la soberanía nacional, concepto fundamental de los programas teóricos liberales, no existe para el sexo al que no se conceden derechos ni representación en el

⁽¹⁰⁴⁾ Carolina Coronado, "Libertad", *Poesías*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 389-390.

⁽¹⁰⁵⁾ Susan Kirkpatrick, *Las Románticas...*, *Op. cit.*, p. 220.

ámbito político»⁽¹⁰⁶⁾. El poema de Coronado es así duro y mordazmente crítico con el liberalismo español, la queja, en relación a la mujer, es absolutamente legítima. Sin embargo, creo que el poema muestra una de las características del paradigma romántico, y en este caso, no solo femenino, que es la alienación del yo respecto al mundo que lo rodea. Este yo femenino se presenta alienado, radicalmente separado del mundo que lo rodea y sin ninguna posibilidad de solución.

Frente a este poema de Carolina Coronado, podríamos colocar otro texto de Alfonsina Storni, "El obrero", un texto perteneciente al poemario *Languidez*, bastante olvidado en las antologías y del que apenas se habla⁽¹⁰⁷⁾ y con el que voy a terminar este capítulo⁽¹⁰⁸⁾:

⁽¹⁰⁶⁾ *Ibíd.*

⁽¹⁰⁷⁾ Según hemos constatado en la primera parte de este trabajo, este poema no es recogido por ninguna de las antologías consultadas, ni aparece referencia alguna a él en las diversas *Historias de la Literatura*. Tampoco es mencionado en los trabajos realizados sobre Alfonsina Storni desde la perspectiva de género a los que he podido tener acceso.

⁽¹⁰⁸⁾ Hay otro poema que me parece de gran significación dentro del *feminismo social* storniano. Se trata del soneto "Pudiera ser". Pero he preferido analizar este poema en el siguiente capítulo.

Mujer al fin y de mi pobre siglo,
Bien arropada bajo pieles caras
Iba por la ciudad, cuando un obrero
Me arrojó, como piedras, sus palabras.

Me volví a él; sobre su hombro puse
La mano mía: dulce la mirada,
Y la voz dulce, dije lentamente:
-¿Por qué esa frase a mí? Yo soy tu hermana.

Era fuerte el obrero, y por su boca
Que se hubo puesto sin quererlo, blanda,
Como una flor que vence las espinas
Asomó, dulce y tímida, su alma.

La gente que pasaba por las calles
Nos vio a los dos las manos enlazadas
En un solo perdón, en una sola
Como infinita comprensión humana.⁽¹⁰⁹⁾

Me interesa resaltar de este poema de la Storni justamente su inserción dentro del siglo XX, su sentido de la dialéctica y su concepción del yo, femenino, en una dinámica de relación con el mundo que lo rodea, representado en este caso por el obrero.

⁽¹⁰⁹⁾ Alfonsina Storni, "El obrero", *Poesías Completas*, p. 204.

Este texto construye, otra vez, a un yo que representa a un *nosotras*: la mujer del siglo XX. Me parece muy interesante la propuesta de la hermandad -la semejanza- entre la mujer y el obrero que el texto produce: "...los dos las manos enlazadas / En un solo perdón, en una sola / Como infinita comprensión humana". El texto construye una relación dialéctica entre la mujer y el obrero, una relación *mutua* en la que se mezclan el perdón y la comprensión: El obrero perdona a la mujer "sus pieles caras" y, a su vez, ella perdona a éste su condición masculina (esto no es explicitado en el poema, pero puede deducirse de él) porque ambos, más allá de sus "privilegios", son los débiles, son iguales en su subalternidad social. Es, en suma, esa fusión aludida entre género y clase social, insinuada no pocas veces en Alfonsina. Nosotros somos "los de abajo", parece decirnos y aunque hay, sin duda, cierta ingenuidad en el texto, su valor sintomático es considerable. Este poema hace pues explícita la idea que hemos defendido en relación al *feminismo negativo* de la Storni, y en particular, respecto al poema "La armadura", la idea de concebir al sujeto femenino como inscrito en unas relaciones

que participan de la misma dialéctica de la de las relaciones entre las clases sociales, perspectiva absolutamente moderna y diferente a la que se construye en el paradigma romántico, ya sea femenino o masculino.

5.3 Conclusiones

Podríamos decir que los poemas del *feminismo social* storniano son poemas de tesis. Son poemas en los que se *dramatiza*⁽¹¹⁰⁾ una tesis, tesis que, en numerosas ocasiones, expone Alfonsina en prosa y sin ambages en los artículos publicados en estas mismas fechas en las revistas *La Nota* y en el suplemento cultural del diario *La Nación*. Decir que estos poemas son poemas amorosos, o eróticos, no solamente supone reducir su significado sino también malinterpretarlos. El erotismo es ciertamente el tema en que se centra Delmira Agustini cuando escribe en uno de sus más conocidos poemas:

(110) Como veremos en el capítulo siguiente, el verbo *dramatizar* posee una doble acepción al ser aplicado a la producción storniana.

"Amor, la noche estaba trágica y sollozante
cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;

(...)

y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
me encantó tu descaro y adoré tu locura.⁽¹¹¹⁾

En este poema de Agustini puede leerse, *después*, un planteamiento del sujeto femenino como sujeto activo, en una posición separada de la del objeto, pero ésta es una lectura *posterior*, a la que el poema no se refiere, no es su temática. Sin embargo, no puede decirse que el erotismo sea el centro de poemas como "Tú me quieres blanca", "Veinte siglos" o "Femenina" -por no hablar de otros menos *equivocos* como "Hombre pequeñito"- . En ellos no es lo erótico lo predominante, ni el elemento central. No son tampoco poemas de amor. Aunque ambos, amor y erotismo, sean elementos presentes en los poemas, amor y erotismo están siendo analizados, desmenuzados en los poemas, están siendo historizados, situados en unas coordenadas históricas. Son, yo diría, filosofía

(111) Delmira Agustini, "El intruso", *Poesía*, prólogo de Dulce María Loynaz, Casa de las Américas, 1988, p. 108.

poética, o política en versos, una filosofía y una política sobre el amor y sus condiciones sociales y, fundamentalmente, sobre las repercusiones que éste, tal y como ha sido concebido, tiene sobre el que Alfonsina considera el eslabón más débil en su cadena: la mujer.

CAPÍTULO 6. ¿Retrato de una muchacha que se llamaba
Alfonsina?

(La leyenda, el sujeto y el personaje poético.)

Tu nombre suena
como los cuernos de caza
despertando las selvas vírgenes

Alfonsina Storni
("Retrato de un muchacho que se llamaba Sigfrido")

En la primera parte de este trabajo hemos detectado, al establecer el "estado de la cuestión", el empeño, la insistencia de gran parte de la crítica historiográfica -prácticamente toda, con la excepción de Federico de Onís- en considerar la presencia de una imbricación absoluta entre la vida y la obra de Alfonsina Storni. Este fenómeno persiste incluso, como hemos visto, entre los historiadores y críticos más lúcidos, como Helen Ferro, Alfredo Veiravé o Selena Millares, quienes, a pesar de constatar y subrayar el *feminismo social* de la Storni, al que nombran como "ciencia de lo femenino", "feminismo combativo", etc. continúan llamando a su poesía "confesión" o "biografía personal". También entre los biógrafos de la Storni encontramos ideas semejantes. Así, Carlos Alberto Andreola escribe:

«Alfonsina Storni ha podido tamizar a través de su mismidad (sic) las diferentes corrientes literarias que llegaron a ella, dejando en cada palabra suya, en cada acto, en cada pensamiento, en cada verso, el cuño de su genio poético: el retrato de su alma, la transparencia de su corazón.»⁽¹⁾.

Y entre los críticos y estudiosos de su obra no faltan tampoco tales opiniones. Por ejemplo, Alfonso García atribuye a Alfonsina el "haber sido capaz de hacer de sus versos una desnuda traducción de su mundo y su lucha interior"⁽²⁾ y en el prólogo a la *Antología mayor* de Alfonsina Storni, reeditada por Hiperión en fecha reciente, Jorge Rodríguez Padrón dirá que Alfonsina escribe «no el sentimiento abstracto [sino] un testimonio autobiográfico»⁽³⁾, como si la cualidad abstracta o concreta del sentimiento producido en la obra poética lo definiera el hecho de ser o no autobiográfico⁽⁴⁾.

(1) C. A. Andreola, *Op. cit.*, p. 206.

(2) Alfonso García, "Alfonsina Storni, versos de mujer", *Diario de León*, 23 de octubre de 1988, p. 18.

(3) J. Rodríguez Padrón, prólogo a *Alfonsina Storni. Antología mayor*, Hiperión, *Op. cit.*, p. 15.

(4) Tal vez este comentario está relacionado con el planteamiento que hace Juan Carlos Rodríguez sobre los estragos (continúa...)

En los capítulos anteriores, fundamentalmente en el que hemos dedicado al *feminismo social* he intentado proponer una interpretación diferente de la producción poética de la Storni, pero he creído conveniente, a manera de epílogo de este trabajo, el detenerme con mayor intensidad en este punto: el *supuesto* vínculo entre la vida y la obra de la Storni. Mi propuesta en este sentido es efectuar un movimiento inverso, que desligue, que separe, vida y obra en la Storni, sin negar la existencia entre ambas de una estrecha relación, pero enfatizando la autonomía propia que dicha obra tiene.

Es cierto, sin embargo, que no toda la crítica tiene esta visión autobiográfica sobre la Storni y que además de Onís y Díez-Canedo, existe una posición interpretativa más actual sobre su obra poética, diferente a la de los historiadores y críticos *tradicionales*. Esta posición es la que asumen los

(4)(...continuación)
del lukacsianismo, que ha determinado la división de los intelectuales ya no por su pertenencia a una u otra clase sino en "concretos" (los auténticos, los que defienden los intereses de la verdad racionalista) y los "abstractos" (los irracionalistas o evasivos, que se dejan arrastrar por intereses contrarios a la razón). Cfr. J. C. Rodríguez, *La norma literaria*, *Op. cit.*, pp. 150-151.

estudios de género, realizados por diversas investigadoras, apoyándose en las teorías feministas. Pero todos estos trabajos -de gran valor, por otra parte- no suelen destacar el aspecto en el quiero centrarme en este capítulo: la autonomía que la obra de Alfonsina Storni tiene respecto a su vida⁽⁵⁾; autonomía que, en mi opinión, es otro de los elementos que reactualiza la producción poética de la Storni, situándola, por derecho propio en el registro de *poeta* que le ha sido negado por la historia literaria y que es uno de los aspectos que intento resaltar y argumentar en esta investigación.

Para elucidar de algún modo mi punto de vista, valgan -entre otras posibles- las siguientes palabras de Octavio Paz que encontramos en su estudio *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*:

«Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor pero esta relación nunca es simple. La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la

(5) En su mayoría y como hemos podido constatar en la segunda parte de este trabajo, estos enfoques explican, analizan, cómo se lleva a cabo la construcción de la subjetividad, una subjetividad propiamente femenina y/o feminista, en la poesía de la Storni.

vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendidura. Hay algo que está en la obra y no en la vida del autor; ese algo se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor es el olmo que sí da peras»⁽⁶⁾

Y/o también la perspectiva, mucho más radical, de Juan Carlos Rodríguez, cuando insiste en la necesidad de concebir el texto literario como una *producción*:

«...la clave efectiva de todo el proceso poético (...) [:] el trabajo de producción real de todas las nociones claves de una matriz [ideológica] (y de la lógica interna que las comporta), las cuales (...) no están nunca dadas con anterioridad, no están presentes ahí, sólidas y al alcance de la mano, hechas ya un bloque que pueda ser directamente traspasado o traducido al texto»⁽⁷⁾.

Es evidente que los enfoques de Paz y el de Rodríguez sobre el "hecho literario" difieren. El primero asume una posición esencialista, kantiana, que presupone la existencia anterior de determinadas experiencias, sentimientos, etc. que son reelaboradas

⁽⁶⁾ O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, 1998 (sexta edición), p. 13.

⁽⁷⁾ J. C. Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Akal, ed. cit., p. 156.

en la "invención artística". El segundo, por el contrario, se coloca en una posición materialista de "radical historicidad", en cierto sentido cercana al llamado estructuralismo⁽⁸⁾, que no presupone esencias, sino que la "verdad literaria" se fabrica, se produce en el propio texto. No obstante, ambas conceden una autonomía -mayor, por supuesto, desde el enfoque de Rodríguez- a la obra literaria⁽⁹⁾, y es este punto de coincidencia el que me interesa resaltar.

Veamos entonces cómo puede plantearse la autonomía de la obra literaria storniana. Desde mi punto de vista, esta autonomía puede hacerse evidente en dos sentidos. En primer lugar, de una manera más universal, válida para cualquier escritor/poeta moderno -desde el más "vanguardista" hasta el más

(8) En este sentido, resulta muy interesante analizar cierta afinidad entre la conceptualización de Juan Carlos Rodríguez sobre el texto literario y, por ejemplo, la teorización de Jacques Lacan sobre el inconsciente freudiano, el cual es pensado también como a-escencial, como "un trabajo" que nadie hace, sólo objetivable por sus *producciones* (así son llamadas por Lacan): síntomas, sueños, fallidos...

(9) Aunque esta autonomía del texto literario en Rodríguez es también relativa. Es total en tanto no es reproducción y ni siquiera reelaboración de sentimientos, experiencias, etc. previos, pero no lo es, en tanto que hay una *matriz ideológica* histórica que determina siempre este texto literario que se produce.

romántico-: el cuestionamiento de la noción de *yo* o de *sujeto*⁽¹⁰⁾. Aunque este punto, siendo universal, adopta su propia especificidad en el caso de Alfonsina, como veremos más adelante. En segundo lugar -y esta es ya una cuestión puntual, particular de la obra alfonsiniana-, poniendo de relieve la construcción -o producción- de un personaje poético individual y también -además- símbolo de la mujer de la sociedad moderna.

2.1. *El cuestionamiento del término "sujeto"*

El primer camino al que me he referido, o sea, el partir del cuestionamiento de la noción de *yo* o de *sujeto* para destacar la autonomía de la obra de la Storni, es, como dije anteriormente, un punto de vista general, aplicable a cualquier escritor moderno⁽¹¹⁾.

(10) En este caso, estoy considerando ambos términos como sinónimos; o sea, estoy pensando en el sujeto trascendental de la Filosofía, desde Kant; o en el sujeto de la Psicología, ese que manipula al objeto. Ese *sujeto* es básicamente identificable con el *yo* que define la propia psicología.

(11) En este sentido, Hervé Le Corre ha escrito recientemente: «(...) desde el punto de vista literario no tiene (continúa...)

Señalaré pues dos vías generales y posibles que son complementarias -puede haber más, desde luego- para efectuar este cuestionamiento:

a) El enfoque psicoanalítico, en el que el *yo* es lo más engañoso que existe, una *imago* con la que el sujeto se identifica, pero que se descubre como tal, radicalmente distinto al *sujeto*⁽¹²⁾. Caben aquí también las palabras de Virginia Woolf en *Una habitación propia*: "*yo* no es más que un término práctico que se refiere a alguien sin existencia real"⁽¹³⁾.

(11) (...continuación)

sentido la anterioridad del "yo" respecto al lenguaje, los dos son coincidentes.» y añade: «El yo poético es siempre una "voz" (o voces) en el sentido en que no es separable de la inscripción textual (oral-escrita)». (Cfr. Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana...*, *Op. cit.*, pp. 53-54. El subrayado es del autor.)

(12) El *sujeto* del psicoanálisis nada tiene que ver con el sujeto trascendental de la filosofía ni con el *sujeto* de la psicología que manipula al objeto. El *sujeto* del psicoanálisis - desde la conceptualización lacaniana- es un sujeto *sujetado* al inconsciente, determinado por él; este sujeto no es un sujeto unido y su aparición es puntual, evanescente; sólo se manifiesta en las formaciones del inconsciente. (Sobre la cuestión del *yo* y del *sujeto* en psicoanálisis pueden consultarse, entre otros textos, la "Introducción al narcicismo" de Freud, (*Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, pp. 1097-1110) o, también, "El estadio del espejo", de Jacques Lacan, (*Escritos*, Siglo XXI, México D. F., 1992.)

(13) Virginia Woolf, *Una habitación propia*, *Op. cit.*, p. 9. Otra idea que también podría asociarse a esta perspectiva es la de Wladimir Jankelevitch en *La ironía* cuando dice: «Toda mi persona no es más que un plagio, la suma de todos los papeles que
(continúa...)

b) La teorización de Juan Carlos Rodríguez, para quien "la literatura surge cuando surge la lógica del sujeto, pero (...) tal lógica del sujeto no es otra cosa que una derivación -una "invención"- de una matriz ideológica determinada"⁽¹⁴⁾.

Así, el primero de los caminos propuestos, el del psicoanálisis (con el que también coincide Virginia Woolf) legitima el cuestionamiento de la supuesta imbricación entre la vida y la obra en la Storni porque si el *yo* es un término vacío, simplemente práctico, engañoso, etc. cómo puede ser "reflejado" en la obra literaria. ¿Cómo podría *reflejarse* lo que no existe? En última instancia, habría que decir que mediante la obra literaria se puede "construir" el yo, o, digámoslo mejor, "un" yo, y sostener, en todo caso, lo que dice Octavio Paz: «El poeta dice y al decir, hace. Este hacer es, sobre todo, un hacerse a sí

(13) (...continuación)
represento» (Cfr. W. Jankelevitch, *La ironía*, Taurus, Madrid, 1982, p. 28.)

(14) J. C. Rodríguez, *Teoría e historia...*, *Op. cit.*, p. 8.
(El "sujeto" del que habla Rodríguez es perfectamente intercambiable con la noción de *yo*, en tanto es el sujeto "libre y autónomo".)

mismo» y concluye: «la poesía no es sólo autoconocimiento sino autocreación»⁽¹⁵⁾.

Siguiendo, entonces, este primer camino de cuestionamiento, podría decirse que el personaje poético alfonsiniano puede incluso pretender ser un espejo del yo de la poeta, un espejo en el que ella se mira pero, como el espejo real, como el yo de cualquier sujeto cuando intenta reconocerse, no devuelve una imagen exacta, sino deformada, o al menos con cambios, con diferencias; y aquí estaría justamente el valor de la poesía, en su capacidad productiva.

Partiendo de la segunda vía de interrogación sugerida, o sea, la teoría de Juan Carlos Rodríguez, llegamos aún más lejos porque Rodríguez no cuestiona solamente la noción de sujeto -entendido como "sujeto libre y autónomo"- sino que además asevera que es esta idea de "sujeto" la que le da su "patente" a la literatura, o sea, que esta noción es inherente al fenómeno literario moderno. En suma, que sin la noción

(15) Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p.

de sujeto -libre y autónomo- ni el escritor ni el crítico podrían plantearse "el hecho literario".

2.1.1. La leyenda de Alfonsina

En el caso de Alfonsina Storni, no se trata sólo, sin embargo, de que se piense o analice su obra como la "confesión" o "autobiografía" de un sujeto -libre y autónomo-, leyéndose su construcción poética a partir de los hechos de su vida⁽¹⁶⁾, sino que, además, alrededor de Alfonsina se ha tejido una leyenda, leyenda que podría resumirse en dos palabras: "la

(16) Como escribe Susana Reisz: «(...) quienes escriben poesía, sean mujeres u hombres, están más expuestos a que sus textos se lean como radiografías de sus almas» (Cfr. Susana Reisz, *Voces sexuadas...*, *Op. cit.*, p. 43). Según ha mostrado con gran agudeza Hervé Le Corre, este fenómeno, de análisis crítico de la obra desde la perspectiva biográfica, afecta particularmente a la mayoría de los escritores postmodernistas; análisis que Le Corre cuestiona cuando dice, por ejemplo, lo siguiente: «La amplitud de estrategias desarrolladas por los escritores [se refiere a los escritores postmodernistas] supera con mucho un simple condicionamiento social o una causalidad biográfica. Si esas estrategias distan de ser abstractas (...), tampoco remiten a una interpretación del texto como reflejo inexorable de sus circunstancias.» (Cfr. Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana...*, *Op. cit.*, p. 119.)

suicida que decide por amor su muerte en el mar"⁽¹⁷⁾, y que ha sustituido a la palabra que habla en sus versos. Ya vimos en la primera parte de esta investigación cómo este fenómeno era señalado por Selena Millares⁽¹⁸⁾. Hasta dónde ha llegado la fuerza de la "leyenda de Alfonsina", sobre todo en su propio país, lo dice muy bien Gabriela Mizraje. Así, en su artículo "Título de mujer", de 1996, escribe:

«Alfonsina es, de entre toda la literatura realizada por mujeres, el basamento de una folclorización. Entró en las

(17) El máximo punto de inflexión de esta leyenda está dado, quizá, en la celeberrima canción "Alfonsina y el mar".

Por otro lado, tal vez la leyenda de Alfonsina ha sido también tejido con otro mito femenino de las letras, uno de los más antiguos. Estoy pensando, por supuesto, en Safo. En este sentido, ha escrito Aurora López lo siguiente:

«[Ha habido] una difusión de la figura de Safo como personaje literario, basado esencialmente en la bien difundida leyenda de la escritora locamente enamorada, abandonada por Faón, que trama hundirse en el mar, arrojándose desde la roca de Léucade, tal como lo había forjado Ovidio en su famosísima *Heroida* XV. El tema, fuertemente novelesco y muy romántico, se convirtió en argumento de poemas, novelas, dramas, óperas, a lo largo del siglo».

Como se ve, a pesar de los siglos que median entre una y otra, no son pocos los elementos en común entre ambas leyendas. A ellos se ha referido también la autora citada, en su artículo: "Safo como referente en las poetisas hispanas de los siglos XIX y XX", *Florencia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad clásica*, Núm. 8, 1997, pp. 221-241.

(18) Vid Capítulo 1 de la Primera Parte, p. 107.

calle y en el cancionero popular (...) Alfonsina, en fin, constituye otro mito de los argentinos. Tanto que basta con su nombre de pila (con menor alcance, como "Carlitos" Gardel o "Eva" Perón)»⁽¹⁹⁾.

Las comparaciones de Mizraje son suficientemente elocuentes como para añadir ningún comentario. Pero no son sus únicas palabras en relación a la leyenda de Alfonsina. Su artículo sobre Alfonsina de 1999, al que ya nos hemos referido, comienza diciendo:

«Alfonsina Storni (1882-1938) es la mujer, la escritora que todos reconocen y tipifican, esa especie de mito que arroja un hijo "natural", un suicidio, una orilla marplatense, un

(19) G. Mizraje, "Título de mujer", en *Buenos Aires 1880-1930...*, (dirigido por Horacio Vázquez Rial), art. cit., pp. 293-294. La "leyenda de Alfonsina" y estas palabras de Mizraje pueden evocar, en España, el recuerdo de Federico, poeta también envuelto en la leyenda -la muerte trágica es el elemento común para ambos-, y del que también basta solo su nombre de pila para reconocerlo. Por cierto, ambos poetas se conocieron en Buenos Aires y Alfonsina le dedica un poema en su *Mundo de siete pozos*: "Retrato de García Lorca". Federico, por su parte, la imita en una carta dirigida a Enrique Amorim, de 1934, en la que escribe a su amigo: "¡Oh canalla!

¡Oh pérfido!

¿Te has escondido

y has hecho un nido

con tu deseo?

(copia a la manera de la Storni)". (Cfr. Federico García Lorca, "Carta a Enrique Amorim", *Epistolario completo*, edic. Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, p. 797.)

monumento [se refiere al monumento de la Playa La Perla, donde Alfonsina se suicidó, inaugurado pocos meses antes de cumplirse los diez años de su muerte, en 1948] una canción que la mayoría de la gente tararea sin que le importe recordar que su música es de Félix Luna y la letra de Ariel Ramírez. Es la mujer valiente y popularizada que vino a Buenos Aires a hacerse un lugar no común y a la que los lugares comunes atraviesan»⁽²⁰⁾.

Pero otros críticos han señalado también la fuerza de la leyenda alfonsiniana. Así, Lucrecio Pérez Blanco escribe:

"...junto al eco de su nombre, siempre ha podido más (...) el rumor del mar, que se llevó su vida terrena, que el timbre sonoro de sus versos"⁽²¹⁾.

Por su parte, Marilín Bobes, en su prólogo a la antología poética *Alfonsina Storni. Entre el largo desierto y la mar*, lo dice con mayor crudeza:

⁽²⁰⁾ Gabriela Mizraje, "Alfonsina Storni. Escándalos y soledades", *Argentinas...*, art. cit., p. 171.

⁽²¹⁾ L. Pérez Blanco, *La poesía de Alfonsina Storni*, Op. cit., p. 9.

«...la mítica poetisa Alfonsina Storni, cuyas tempestuosas circunstancias vitales sobrepasan el estudio, en ocasiones superficial, de su obra literaria para convertirla en leyenda»⁽²²⁾.

La leyenda funciona, por lo tanto, como un dispositivo que borra a Alfonsina, tanto a su obra como a su propia persona. Sería interesante analizar, por ejemplo, determinados hechos poco "publicitados" de la vida de Alfonsina y que rompen con la leyenda de la "la suicida por amor", con la idea del carácter exclusivamente autobiográfico de su obra y con otros de los lugares comunes de los que habla Mizraje⁽²³⁾.

⁽²²⁾ M. Bobes, prólogo a Alfonsina Storni, *Entre el largo desierto y la mar. Antología poética*, Casa de las Américas, La Habana, 1999, p. 7.

⁽²³⁾ En este sentido, resulta muy útil la biografía de Carlos Alberto Andreola, *Alfonsina Storni. Vida. Talento. Soledad* en la que se describen con detalles y testimonios de personas relacionadas con estos hechos, las circunstancias que rodean el suicidio de Alfonsina, el peso de la enfermedad, incurable, que padecía: un cáncer en el pecho que ya le había costado la extirpación de un seno y que se había ramificado. (Cfr. C. A. Andreola, "Revelación de documentos inéditos y antecedentes inéditos sobre la muerte de Alfonsina Storni" y "Circunstancias incontrastables en que Alfonsina Storni concibió la idea de su suicidio", *Op. cit.*, pp. 167-202). Valga también la opinión de otra de sus biógrafas, Josefina Delgado, quien escribe: «Las razones de su suicidio quedan absolutamente claras si se las encuadra dentro de la solución a una enfermedad incurable, es decir, al cáncer, que en aquella época significaba un final de (continúa...)

Pero no es objetivo de este trabajo contar ni analizar la vida de Alfonsina Storni, sino su obra. Baste sólo con lo dicho anteriormente y con agregar que aún está pendiente una biografía rigurosa que profundice en su vida e ilumine muchas zonas oscuras que hasta ahora sus biógrafos no han logrado iluminar⁽²⁴⁾.

(23) (...continuación)

sufrimientos atroces o de mutilación despiadada. Horacio Quiroga, Florencio Parravicini son suicidas que por aquella época dicen que no a más sufrimientos» (Cfr. J. Delgado, *Op. cit.*, p. 175.) A estos elementos podrían añadirse otros, como, por ejemplo, las palabras del senador Palacios en la muerte de Alfonsina, citadas por la propia Delgado y que se reproducen en la primera parte de este trabajo (Vid. Capítulo 2 de la Primera Parte, p. 158.) o el siguiente comentario de Gabriela Mizraje: "La poeta que insiste en la soledad es la mujer que cree en la cooperación, en las organizaciones, en los emprendimientos comunitarios." (Gabriela Mizraje, "Alfonsina Storni. Escándalos...", art. cit., p. 182). También Susana Zanetti ha llamado la atención sobre la relación de Alfonsina con su hijo, su "compañero inseparable", que, sin embargo, "no es tema de sus poesías". Para Zanetti es ésta «una simple observación que nos permite evitar el traslado reflejo de vida a obra, especialmente al ocuparnos de nuestra autora, pues con frecuencia suele confundirse en ella la experiencia personal concreta con su modulación textual» (Cfr. Susana Zanetti, prólogo a Alfonsina Storni, *Antología poética*, Losada, Buenos Aires, 1995, p. III).

(24) Entre estas "zonas oscuras" se encuentra la primera relación amorosa de Alfonsina, que indudablemente vale la pena marcarla, pues, con solo diecinueve años, en 1911 y viviendo en provincias y sin recursos económicos, se enamora y sostiene una relación con un hombre casado, mayor que ella y decide tener su hijo, convirtiéndose en madre soltera y marchándose, sola, a Buenos Aires. Los pormenores y circunstancias de esta relación no se encuentran en ninguna de las biografías de Alfonsina. Pero no sólo no se entra en detalles en este sentido sino que se pasa por encima de esta ausencia con total naturalidad. Esto ocurre, en (continúa...)

UNIVERSIDAD DE GRANADA
26 SET. 2001
COMISION DE PROMOTORADO

2.2. *El personaje poético*

El segundo sentido en que se hace evidente la autonomía de la obra storniana es en la construcción -o producción- de un personaje poético. Hay pues síntomas en la propia obra -que, a mi juicio, son los datos más interesantes- que dan fundamento a la idea de la construcción de un personaje poético en la misma. Y cuando digo esto, no estoy diciendo que la propia Alfonsina, con total conciencia, se propusiera producir un personaje. Mi propuesta es que la escritora es ambivalente, contradictoria, en esta cuestión. Por un lado, y en gran medida sin duda,

(24) (...continuación)

general, con toda la vida íntima de Alfonsina, incluyendo la relación con su propio hijo. Sólo en fecha tan reciente como 1990, Josefina Delgado sugiere la existencia de una relación amorosa entre Alfonsina y el escritor uruguayo Horacio Quiroga. No pretendo, sin embargo, negar el mérito que tienen las biografías de la Storni que se han escrito: las de G. Nalé Roxlo y M. Mármol, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, C. A., Andreola, *Alfonsina Storni. Vida. Talento. Soledad*, J. Delgado, *Alfonsina Storni. Una biografía*, entre otras, pero sí señalar que resultan insuficientes. Precisamente en la última de estas obras que, como dije anteriormente, es la más reciente (1990), Josefina Delgado escribe al respecto: "En el caso de Alfonsina, todavía hay aspectos y épocas de su vida que pueden ser profundizadas". (Cfr. J. Delgado, *Op. cit.*, p. 7.)

pesaban en ella el "legado romántico" del Modernismo, la intercepción entre vida y obra; como dice Ricardo Gullón, pesaban "las dolientes sombras de Kleist, Hölderlin, Nerval, Keast, Shelley y la de aquel príncipe de la luz y las tinieblas: Edgar Allan Poe"⁽²⁵⁾; también, conciente o inconcientemente, era determinante la "matriz ideológica" de nuestra época, de la que nos habla Juan Carlos Rodríguez, o sea, el concebir el texto literario como la "revelación" de una verdad interior subjetiva. En este sentido, hay numerosos signos en la obra de la Storni que muestran su adscripción a esta matriz, por ejemplo, dos de los síntomas que Juan Carlos Rodríguez considera emblemáticos de la literatura desde el siglo de Oro: el uso constante de la palabra "alma" y el mayoritario uso del soneto⁽²⁶⁾. A la determinación de esta matriz

⁽²⁵⁾ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Op. cit. p. 32.

⁽²⁶⁾ Para un desarrollo sobre esta temática puede consultarse *Teoría e historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez. Habría que matizar, no obstante, que el soneto tiene también una historia y no son mecánicamente identificables los sonetos de las distintas épocas históricas. El propio Juan Carlos Rodríguez ha señalado cómo es quizás Lope de Vega el primero en romper con el "aura" del soneto al satirizarlo como "forma" en "Un soneto me manda a hacer Violante". El Romanticismo y el Modernismo darán otro sentido a esa "aura" y Juan Ramón Jiménez volverá a problematizarlo en sus "Sonetos espirituales".
(continúa...)

ideológica se une además en Alfonsina Storni otro hecho: su condición de mujer. Todavía, pero aún más en la época histórica en la que a Alfonsina le tocó vivir, la construcción subjetiva femenina era aún un camino por recorrer. Todas estas circunstancias tienen así que inclinarla a creerse y a practicar la actitud romántica, la poesía como biografía o como confesión. Sin embargo, por otro lado, hay signos en la obra de Alfonsina, conscientes o inconscientes -yo me inclino a pensar que de ambos registros- que apuntan hacia el otro lado del asunto, o sea, hacia la idea de una verdad *producida* en el texto literario y producida a través de la construcción de un personaje poético⁽²⁷⁾,

(26) (...continuación)

A partir de entonces, incluso en el 27, se escribirán sonetos, pero ya sin el "aura" de la forma máxima poética. (Vid Juan Carlos Rodríguez, *Lecciones de escritura*, en prensa y tb. Jesús Munárriz (recopilador), *Un siglo de sonetos en español*, Hiperión, Madrid, 2000 y la reseña a este libro de José Carlos Rosales, "El soneto se mueve", *El fingidor. Revista de Cultura*, Núm. 12, abril-junio, 2001, p. 41.

(27) Me gustaría mencionar aquí la existencia de una perspectiva diferente sobre el tema del personaje poético, que no deja de tener interés. Es la que asume Robert Langbaum en *La poesía de la experiencia*. Desde la perspectiva de Langbaum no sería necesario acudir a los síntomas en la obra ni renunciar al carácter romántico, confesional y/o autobiográfico de la poesía de la Storni para sostener la presencia del *personaje poético*. Al contrario, para Langbaum, el romanticismo se caracteriza justamente por la creación de un sujeto que debe siempre (continúa...)

un personaje poético que, además de tener una individualidad, tiene el mérito de simbolizar a la mujer moderna, como hemos visto en la segunda parte de esta investigación. Quiero pues señalar tres síntomas que evidenciarían esta construcción poética de un personaje⁽²⁸⁾.

2.2.1. El primer síntoma: *Jugar con las penas*.

⁽²⁷⁾ (...continuación)

concebirse como un personaje poético, "un personaje en una acción dramática, un personaje al que el poeta asigna las cualidades necesarias para que el poema le ocurra" (R. Langbaum, *La poesía de la experiencia, Op. cit.*, 1996, p. 119). Este enfoque de Langbaum está a su vez en la línea que antes había señalado Eliot al hablar de las diferentes voces de la poesía y establecer la presencia en esta de una segunda voz -la del poeta hablando con otros o ante una audiencia- que, a su juicio, es la que se escucha con mayor frecuencia y claridad en la poesía no teatral. (Cfr. T. S. Eliot, "Poesía y drama" (1951), *Sobre poesía y poetas*, Icaria, Barcelona, 1992, pp. 75-127.)

⁽²⁸⁾ Recientemente, César Aira ha propuesto un análisis sobre la poeta argentina Alejandra Pizarnik que tiene semejanzas con mi punto de vista sobre la Storni. Aira plantea también la presencia de un personaje poético como protagonista de la obra de Pizarnik, personaje poético que, sin embargo, no ha sido, tampoco, percibido como tal y que se ha confundido con la vida de Pizarnik. El crítico sugiere asimismo que esta "confusión" ocurre incluso durante la vida de la poeta. En este sentido, Aira escribe sobre Pizarnik, por ejemplo, lo siguiente: «La quincalla poética que ella misma usó (...) y transmutó en hermosos poemas, la rodeaba como una malla infranqueable» (César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Omega, Barcelona, 2001, p. 48.)

El primer síntoma lo encontramos ya en el primer libro de la Storni, *La inquietud del rosa*, de 1916. Precisamente en ese poemario de versos adolescentes, en el que tanto se ha visto de autobiográfico, Alfonsina, en el segundo poema de este libro, titulado justamente "Vida", escribe:

«...las penas

(...)

hoy conmigo no juegan y yo juego

con la tristeza azul de que están llenas.»⁽²⁹⁾

¿De qué nos hablan estos versos? ¿A qué se refiere este "jugar" con la "tristeza azul" de las penas? En un primer sentido, este juego con las penas puede asociarse con lo que el psicoanálisis ha conceptualizado como *pulsión de muerte* o *goce-cuestión*, por cierto, muy bien tematizada en la poética baudeleriana-, esto es, para decirlo rápidamente, el regodeo y, en cierto modo, disfrute

⁽²⁹⁾ Alfonsina Storni, *Poesías completas*, p. 11.

del sufrimiento⁽³⁰⁾. Así parece haberlo visto Gabriela Mistral, quien escribió sobre la Storni:

«Alfonsina es una abeja inédita entre las cantadas por los poetas griegos; la avispa que en el vuelo se persigue a sí misma, antes de caer en el matorral de mirtos; la abeja-avispa que danza un baile desgarrante, buscando su propia carne, para sangrarla *en una pirueta de juego* que yo le entiendo, que suele hacerme llorar»⁽³¹⁾.

Pero estos versos permiten asimismo otras lecturas⁽³²⁾. ¿Este "juego" con las penas no significa también que Alfonsina utiliza sus penas para crear,

⁽³⁰⁾ Un desarrollo amplio sobre la problemática de la *pulsión de muerte* o del *goce* puede encontrarse en Freud en "Más allá del principio del placer" (*Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, pp.) y en *El malestar en la cultura*, (Alianza Editorial, Madrid, 1996). Puede consultarse también Jacques Lacan, *Seminario XX. Aún, Op. cit.*.

⁽³¹⁾ Gabriela Mistral, "Alfonsina Storni", *Repertorio Americano*, T. XII, No. 9, San José de Costa Rica, mayo de 1926, p. 297. (El subrayado es mío).

⁽³²⁾ De una manera radicalmente opuesta, por ejemplo, ha interpretado estos versos Lucrecio Pérez Blanco, quien ha puesto el acento en el "reir" que aparece en el poema, proponiendo así la lectura de una "vida (...) que es risa porque no le puede la pena". (Cfr. L. Pérez Blanco, *Op. cit.*, p. 73.) De estas dos lecturas, yo prefiero la de Gabriela Mistral porque, sin que esta se refiera específicamente al poema mencionado, da una visión más real de la obra poética de la Storni, en la cual la "risa" es siempre risa sarcástica, aunque tal vez este hecho no se haga totalmente obvio en el poema "Vida".

inventar, construir, producir... *otra cosa*? Este "jugar" tiene pues también este sentido: el de crear, construir, producir. Desde mi punto de vista, estos versos pueden también leerse de este modo. Las penas están pues ahí, son reales: "las penas conmigo no juegan"; pero a partir de ellas o utilizándolas, Alfonsina sí "juega", o sea, produce, inventa, crea su poesía. En este segundo sentido, la "tristeza azul" remitiría pues a Darío, al Modernismo y su "legado romántico" -como en la primera interpretación- pero, desde esta otra lectura, habría que ir más allá de este sobreentendido, porque decir que las penas están llenas de "tristeza azul", ¿no significaría que esta tristeza es "construida"? El Modernismo, sus presupuestos, permiten construir, producir esta tristeza; esta se produce literariamente a partir de una estética. A partir de esta interpretación hay pues dos términos: penas y "tristeza azul"; las primeras existen, son la "materia" con la que Alfonsina trabajaría, pero la "tristeza azul" es pues la obra, el resultado, el producto que se obtiene a partir de la elaboración literaria. Desde esta segunda lectura, esta "tristeza azul" remitiría asimismo a la

perspectiva romántica asumida por Víctor Hugo, que nos recordaba Alfredo Veiravé⁽³³⁾; o sea, el juego con "sus" penas serviría a Alfonsina para hablar de las penas de sus lectores y/o lectoras. Este contar con el lector nos lleva también al teatro, el lugar de las máscaras, del disfraz por excelencia. Y aquí, recordemos que Alfonsina Storni fue actriz siendo adolescente, que escribió teatro para niños al inicio de su carrera literaria y para adultos a lo largo de su vida. Aunque no alcanzó gran reconocimiento ni notoriedad como dramaturga y verdaderamente su teatro es inferior a su poesía, uno y otra fueron actividades que Alfonsina Storni desarrolló en paralelo. Vamos a volver muy pronto al teatro, pero por ahora, dejémoslo aquí.

2.2.2. El segundo síntoma: *Si él llama nuevamente por teléfono...*

(33) Vid Capítulo 2 de la Primera Parte, pp. 139-140.

El segundo síntoma que quiero examinar se encuentra en el soneto "Voy a dormir", interpretado precisamente como el "testamento poético" de Alfonsina Storni y, como dice Etelvina Astrada de Terzaga, también «considerado como uno de los más trágicos de la lengua castellana»⁽³⁴⁾.

Entre los lugares comunes de los que habla Mizraje y que atraviesan a Alfonsina, se encuentra, a mi juicio, la afirmación pertinaz de que este soneto constituye el "auténtico testamento poético" de Alfonsina Storni. Lo dice con todas sus letras Sáinz de Medrano, como fue comentado en la primera parte de esta investigación⁽³⁵⁾, pero también lo sugerían, de cierta forma, historiadores como Leguizamón, Anderson Imbert, Ferro y Millares. A estos nombres se añaden otros: Juan Manuel Erostarbe, por ejemplo, para quien este poema es el "epitafio de Alfonsina"⁽³⁶⁾.

⁽³⁴⁾ Etelvina Astrada de Terzaga, "Figura y significación de Alfonsina Storni", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 211, 1967, p. 143.

⁽³⁵⁾ Vid Capítulo 1 de la Primera Parte, p. 98.

⁽³⁶⁾ Cfr. J. M. Erostarbe, *Alfonsina Storni: o la muerte como arte*, Universidad Nacional de San Juan, Instituto de Literatura Ricardo Güiraldes, San Juan, 1990, p. 3. Tal vez es Carmen Conde la que ha hecho del soneto la interpretación más legendaria escribiendo: «El teléfono, la llamada de "él" (¿a
(continúa...)

Junto a "Tú me quieres blanca", este soneto, "Voy a dormir", es, probablemente, el más popular de los poemas de Alfonsina⁽³⁷⁾, recogido en numerosas antologías⁽³⁸⁾. Pero veamos el poema:

Voy a dormir

Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos encardados.

(36) (...continuación)

quién esperaría ella que no acertó a llamarla aquel último día de su vida?), no son sino la atadura que retenía, ¡tan brevísimamente ya!, el cuerpo de la inminente fugitiva eterna. Cuando se hubo convencido de que no *sonaría*, salió, anduvo, y el mar fue su postrera alameda salvaje y hermosa.» Y después de esta novelesca lectura, Conde añade como al descuido, como si no le prestara demasiada atención, y entre paréntesis: «(Me dijo Guillermo de Torre, el ilustre escritor, que la muerte de Alfonsina se debió a que padecía de cáncer.)» (cfr. Carmen Conde, *Op. cit.*, p. 283.)

(37) A esta popularidad ha contribuido, sin duda la canción "Alfonsina y el mar", en la que su letrista, Abel Ramírez, juega con los versos del soneto.

(38) Por ejemplo, en la ya mencionada antología de sonetos, realizada por Jesús Munárriz, el poema seleccionado de Alfonsina Storni es precisamente "Voy a dormir". En el prólogo, "Justificación", a esta antología Munárriz señala la heterodoxia métrica del soneto de Alfonsina. Tras indicar que Gutiérrez Nájera es el primero de los antologados que rompe con las rimas ortodoxas, añade: «y blancos son el de Gironde, de los años veinte, o el de Alfonsina, de los treinta». (Cfr. *Un siglo de sonetos en español*, *Op. cit.*, 2000, p. 15 y p. 114).

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 llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido...⁽³⁹⁾

Merece la pena, pienso, cuestionar el lugar común tejido alrededor de este soneto y preguntarnos: ¿Por qué se considera este poema como el "testamento" de Alfonsina? Según Sáinz de Medrano, en este soneto, Alfonsina "reconciliada con la realidad circundante, la esencial, que es pura naturaleza, dispone su entrada al seno de lo absoluto"⁽⁴⁰⁾. Nada que objetar, en principio, a la interpretación de Sáinz de Medrano; sin embargo, el tema de la muerte aparece en numerosos poemas de Alfonsina y mucho más ostensible que en este

⁽³⁹⁾ Alfonsina Storni, *Poesías completas*, p. 494.

⁽⁴⁰⁾ Sáinz de Medrano, *Op. cit.*, p. 141.

soneto donde, como su título indica, la muerte está metaforizada en "sueño" y no se hace ninguna referencia directa a ella. De hecho, si la Storni no hubiera enviado este poema a "La Nación" -el periódico argentino en el que colaboraba- un día antes de suicidarse, y no se hubiera publicado éste al día siguiente de su muerte⁽⁴¹⁾, siendo pues la muerte ya un hecho, dudo mucho que el poema gozara de la celebridad que tiene⁽⁴²⁾. Pero Alfonsina lo envió. Con lo cual hay que suponer que realmente ella quería que el poema tuviera este significado testamental. Bien, admitamos esta posibilidad como cierta. Sin embargo, ¿qué es lo que va a dejar Alfonsina como "herencia poética"? ¿Qué es lo que nos lega con este poema?

Hay que partir, a mi juicio, de un hecho que no suele tomarse en consideración: Este poema es

(41) Según cuentan Nalé Roxlo y Mármol: "El soneto "Voy a dormir" que Alfonsina escribió presumiblemente, entre el 20 y el 21 [de octubre], y que ella misma llevó al correo el 22, llegó a tiempo para salir, al pie de su necrología en "La Nación", al día siguiente de su muerte". (Cfr. C. Nalé Roxlo y M. Mármol, *Op. cit.*, p. 19.). Erróneamente, Carmen Conde dice pues que el poema "fue escrito el mismo día de su muerte" (Cfr. Carmen Conde, *Op. cit.*, p. 279.)

(42) Insisto en que a esta celebridad contribuye también la citada canción, que recrea el poema. Así, suicidio, poema y canción pueden considerarse los tres elementos fundamentales de la leyenda de Alfonsina.

significante, en el sentido lacaniano del término⁽⁴³⁾; quiero decir con esto que el poema no alcanza su significado en sí mismo, sino en relación a otras circunstancias. Por eso no estoy de acuerdo con los críticos que señalan el carácter trágico del soneto, como la citada Astrada de Terzaga o como Selena Millares cuando dice que este poema es «documento trágico del fin de su vida»⁽⁴⁴⁾. Mucho más acertado me parece Javier Fernández, quien escribe sobre el soneto que "no hay angustia de despedida en él"⁽⁴⁵⁾, o Julieta Gómez Paz, quien también se ha referido al poema diciendo, entre otras cosas, las siguientes:

⁽⁴³⁾ Llevaría demasiado espacio explicar la noción de *significante* en Lacan. Baste con decir que supone una ruptura del signo lingüístico saussureano; así, para Lacan, el *significante* se desliza debajo de la barra, por lo que no remite, como en Saussure, a un significado cerrado sino a otro *significante*, en una cadena que tiende a permanecer abierta. (Cfr. Jacques Lacan, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", *Escritos*, Siglo XXI, México D. F., 1990, pp. 473-509; y también Jacques Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", *Op. cit.*, p. 227-310. Vid también Milena Rodríguez Gutiérrez, *Jacques Lacan: el "otro" psicoanálisis. Inconsciente y técnica*, Facultad de Psicología, Universidad de la Habana, 1994.)

⁽⁴⁴⁾ Vid Capítulo 1 de la Primera Parte, p. 107.

⁽⁴⁵⁾ J. Fernández, "A veinticinco años de la muerte de Alfonsina Storni", *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, No. 84, Buenos Aires, 1964, p. 96.

«El antisoneto póstumo "Voy a dormir" es un adiós bajo el dintel de la eternidad y sin embargo no es trágico ni desgarrado»⁽⁴⁶⁾.

Pero, sobre todo, para analizar este carácter significativo del poema, me parece necesario considerar las palabras de Nalé Roxlo y Mármol sobre "Voy a dormir":

«Sobrecoge la belleza de este soneto *cuando se piensa que lo escribió tres días antes de morir, ya tomada irrevocablemente su decisión*»⁽⁴⁷⁾.

O sea, los críticos nos están diciendo que el soneto *sobrecoge* cuando se *piensa* y/o se *sabe* de la relación que existe entre éste y la muerte de la poeta. La primera circunstancia significativa es así bastante obvia: la muerte *real* y voluntaria de la poeta, uno o dos días después de escribir el poema. Alfonsina está pues señalando con el dedo hacia su vida; ella misma parece estar legitimando la visión

⁽⁴⁶⁾ Julieta Gómez Paz, "La primavera, símbolo dominante", *Leyendo a Alfonsina Storni, Op. cit.*, p. 11.

⁽⁴⁷⁾ Conrado Nalé Roxlo y Mábel Mármol, *Op. cit.*, p. 167. (El subrayado es mío.)

autobiográfica, confesional de su obra. Sin embargo, en este poema, Alfonsina, consciente o inconscientemente, está señalando también hacia otro sitio, indicación que se ha pasado por alto y que a mi me parece fundamental. Este sitio es su propia obra. Y encontramos aquí el segundo modo con el cual el poema se hace *significante*. La segunda señal se encuentra en los dos últimos versos del soneto, precisamente en esos que han servido para *cocer* la leyenda del suicidio por amor⁽⁴⁸⁾:

«Si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido».

Con estos versos, Alfonsina señala pues hacia otro lugar: su obra, y justamente su primer modo, ese al que había renunciado desde 1934. ¿Y por qué digo

(48) Incluso Josefina Delgado, en la biografía que considero menos "romántica" -cuestión de época, tal vez- de Alfonsina, va a decir: "A nosotros nos queda una pregunta. ¿Habría alguien por quién Alfonsina hubiera querido dejar de vivir? Siempre nos llamó la atención el final de su poema *Voy a dormir*: "Si él llama nuevamente por teléfono / le dices que no insista, que he salido...". Un misterio poético más, al que ninguna biografía podrá llegar, ya que no hay instrumento que permita medir el contenido de unos versos". (J. Delgado, *Op. cit.*, p. 175.

que Alfonsina en estos versos señala hacia su obra? Pues porque este verso contiene un sarcasmo. Pero este sarcasmo sólo puede percibirlo quien conozca la obra de Alfonsina, y específicamente, la obra escrita en sus cinco primeros libros. Sólo quien conozca esta obra, solamente quien sepa -a través de la lectura de sus poemas- que el "él de Alfonsina" no se caracterizó nunca siquiera por "estar", menos aún entonces por insistir, ni telefónica ni físicamente ni de ninguna forma sino al contrario -sus lectores sabemos que en sus versos Alfonsina tiende a presentar a una mujer sola, condenada al desamor masculino-, puede leer con sarcasmo estos últimos versos. Aún más sarcásticamente si pensamos en el último poema sobre el amor -sería excesivo llamarlo amoroso- que aparece incluido en el último libro de la Storni, *Mascarilla y trébol*⁽⁴⁹⁾, "A Eros"⁽⁵⁰⁾. Creo que sólo desde tal perspectiva

(49) En ocasiones se ha incluido "Voy a dormir" dentro del último libro de la Storni. Por ejemplo, en la antología citada *Alfonsina Storni. Entre el largo desierto y la mar*, Marilín Bobes coloca este soneto como poema final del libro *Mascarilla y trébol*

(50) Creo que merece la pena reproducir el poema:

He aquí que te cacé por el pescuezo
a la orilla del mar, mientras movías

(continúa...)

puede leerse *bien* este soneto. Aquí hay pues que hacer una precisión necesaria y fundamental: el sarcasmo de Alfonsina en este soneto es *literario*. Es necesario remitirse a la poética de Alfonsina para percibirlo. Repito que es plausible pensar que sólo cuando ese poema -o esos versos- son leídos en relación con los otros de la Storni, se percibe el sarcasmo. ¿Qué "verdad íntima" es entonces ésta que no se explica más que con la literatura, que necesita pues de ella para hacerse evidente? Creo que hay que considerar también esta segunda lectura del soneto para establecer su valor testamental. Alfonsina "miente" pues, miente como mienten los verdaderos creadores, pero sólo

(50) (...continuación)
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 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.

(Cfr. Alfonsina Storni, *Poesías Completas*, p. 359.)

conocen su "mentira" sus lectores, o aquellos lectores que saben descifrarla. El "personaje alfonsiniano" vuelve pues a salir en el momento final y dice "Hola, aquí estoy, no me he ido... todavía" -y esto es lo que han visto los que llaman a este soneto "testamental"- , pero a la vez este personaje -y esto es lo que no han visto, o no han querido ver los críticos- está diciendo: "Soy un personaje"⁽⁵¹⁾. Con este poema, para

(51) Pienso que la lectura que ha hecho la crítica del soneto está también muy influida por la canción "Alfonsina y el mar". Dicha canción, en su recreación del poema, lleva a cabo tres modificaciones que me parecen fundamentales. En primer lugar, introduce en ella el nombre de Alfonsina (no puede decirse, sin embargo, que este añadido traicione cierto espíritu de la poesía de Alfonsina, ya que ella misma utilizó su nombre en sus versos, como en su conocido "Epitafio", en que escribía: "Aquí descando yo, dice: "Alfonsina"; sin embargo sí condiciona totalmente la lectura del soneto "Voy a dormir"), además, lo que en el poema es alusivo -puede ser la muerte, pero puede ser también una despedida sin más- se convierte en literal en la canción. Por último, y esta es el cambio que me parece fundamental, la canción convierte en tragedia lo que en el soneto no tiene este carácter, trágica es en la canción la despedida, el adiós y la muerte, y trágica es también la relación insinuada con el "él" que podría llamar por teléfono. Así, por ejemplo, la canción agrega un *prólogo* que no está en el poema: "Por la blanca arena que lame el mar / su pequeña huella no vuelve más. / Un sendero solo de pena y silencio / llegó hasta el agua profunda. / Un sendero solo de pena muda / llegó hasta la espuma" y el popular estribillo: "Te vas Alfonsina con tu soledad / ¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar...", etc. Asimismo, de los versos: "... Ah, un encargo: / Si él llama nuevamente por teléfono / le dices que no insista, que he salido...", *traduce*, quitando lo del encargo (suprimir la palabra *encargo* no es algo insignificante, esta palabra es coloquial, y un prosaísmo en el (continúa...)

decirlo con Roland Barthes, Alfonsina entonces, "se instala en la máscara literaria", en la matriz ideológica que la sostiene: la herencia romántica modernista y la concepción de la obra como verdad interior subjetiva, pero, a la vez Alfonsina "señala la máscara con el dedo"⁽⁵²⁾; o sea, está diciendo: "Esta es mi verdad "subjetiva"; pero añade: "Mas *mi* verdad es una verdad *literaria*", un *juego*".

2.2.3. El tercer síntoma: *Lo que en verso he sentido*

El tercer y último síntoma al que quiero referirme vamos a hallarlo en el tercer libro de Alfonsina, *Irremediablemente*. Aparece en el que es, a

(51) (...continuación)

poema, coloquialismo y prosaísmo que hacen más difícil su lectura trágica): "Y si llama él, no le digas que estoy / dile que Alfonsina no vuelve / Y si llama él, / no le digas nunca que estoy, di que me ido".

(52) Barthes utiliza esta expresión para referirse a Raymond Queneau y su *Zazie en el metro*. (Cfr. R. Barthes, "Zazie y la literatura", *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1973 (2a. edición), p. 158.)

mi juicio, uno de los poemas fundamentales de la Storni, "Pudiera ser"⁽⁵³⁾, que, sin embargo, sólo recogen Federico de Onís y Valentín de Pedro, entre todos los antólogos mencionados⁽⁵⁴⁾. Pero veamos el poema:

(53) Como en el caso de "Hombre pequeñito", este poema sufre algunas modificaciones, en relación a su título y a uno de sus versos. Así, este poema se llamó inicialmente "Bien pudiera ser", título con el que figura en *Irremediablemente* (de 1919), libro en el que originariamente apareció. Asimismo, el primer verso del poema decía en esta época: "Pudiera ser que todo lo que aquí he recogido". De esta manera lo reproduce pues, también lógicamente, Federico de Onís en su *Antología...* de 1934. Es también en 1938 y en la *Antología poética* publicada por la Editorial Espasa Calpe, donde Alfonsina corrigió este título por el de "Pudiera ser" y el verso mencionado lo cambió por "Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido", mucho mejor, sin duda. La edición de las *Poesías Completas* de la Storni, de 1968, recoge la modificación del verso pero no así del título. Lo mismo sucede con la antología de Casa de las Américas, de 1998. Al igual que hacía con "Cuadrados y ángulos" y "Hombre pequeñito", Losada mantiene la primera versión del poema y su primer título, o sea, no considera ninguno de los cambios propuestos por la propia autora. Por su parte, en la antología de Alfonsina Storni de Hiperión sí se incorporan ambas modificaciones.

(54) Otros autores y editores han visto también la importancia de este poema de Alfonsina Storni. Así, por ejemplo, en la antología de la poesía de la Storni, editada en España en 1924 por la Editorial Cervantes, es precisamente este soneto "Pudiera ser", el que encabeza la selección poética; hecho este sobre el que llamó la atención, en su momento, Enrique Díez-Canedo, al decir: «"Pudiera ser...", poesía puesta muy atinadamente a la cabeza de la selección española» (Cfr. Alfonsina Storni, *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Vid. también Enrique Díez-Canedo, "Letras de América. Más poetisas", art. cit. p. 10.)

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 esto mordiente, vencido, mutilado,
Todo esto que se hallaba en su alma encerrado,
Pienso que sin quererlo lo he libertado yo.»⁽⁵⁵⁾

Prestemos la mayor atención al primer verso de este poema: "Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido". Esta declaración de Alfonsina Storni es sugestiva. Hay un hecho significativo asociado a ella. Cuando se publica este poema, en 1919, este primer verso decía lo siguiente: "Pudiera ser que todo lo que

⁽⁵⁵⁾ A. Storni, *Antología poética*, p. 40.

aquí he recogido". En 1938, sin embargo, en su *Antología poética*, publicada en Espasa-Calpe, Alfonsina cambia este primer verso. ¿Qué nos está diciendo este cambio? ¿Significa quiere resaltar que su poesía está hecha con los sentimientos? ¿Nos hace saber que sus versos son "verdaderos" porque en ellos están recogidos sus sentimientos más íntimos? Esta es una lectura posible; la propia Alfonsina la legitima en las estrofas que continúan este poema. Sin embargo, esta lectura me parece insuficiente; no me quedo satisfecha con ella; el cambio en el primer verso del poema sigue insistiendo, sigue sugiriendo que hay algo más... "¿Pudiera ser que todo lo que *en verso* he sentido?" Este "algo más" nos lleva, -me lleva a mí, al menos- justamente al teatro, a la escena, al "personaje". Un personaje pues para el cual el verso, la poesía, es un escenario; un escenario donde gritar -y producir- verdades⁽⁵⁶⁾. ¿No hay pues una

(56) Josefina Delgado, en su biografía sobre la Storni cuenta la siguiente anécdota: "En el mes de marzo se estrena la pieza teatral (...) titulada *Mariquita Thompson* (...), la intérprete principal, Camila Quiroga (...). Una noche, al terminar el espectáculo, Alfonsina pasó a saludar a Camila. Ante algunos amigos contó algo que sorprendió a todos: '¡Qué gran actriz perdió el teatro!', dijo Camila refiriéndose a Alfonsina.
(continúa...)

articulación sugerida entre verso y teatro en este verso? Alguna afinidad con la idea que aquí intento exponer tiene Carmelo Bonet, quien, sin llegar a plantear esta metáfora de verso igual a teatro, escribe sin embargo:

«No siempre lo que canta una mujer es autobiografía. La imaginación trabaja, la intuición teje sus telas; se crean realidades inexistentes, pensadas, hechas de sueños, seres idealizados y episodios que sólo se han vivido con la fantasía. Alfonsina nos alecciona sobre el particular: "Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido / no fuera más que aquello que nunca pudo ser"»⁽⁵⁷⁾.

Por otro lado, en el prólogo a la edición de la poesía de la Storni que en la temprana fecha de 1924 publicó en España la Editorial Cervantes, podemos leer lo siguiente:

⁽⁵⁶⁾ (...continuación)

Así, todos se enteraron que las dos, en su temprana juventud, habían sido actrices de la compañía de José Tallaví". (J. Delgado, *Op. cit.*, p. 153). A la luz de la interpretación propuesta en este trabajo, tal vez habría que decir, en sentido contrario, de Alfonsina: "¡Qué gran actriz -y dramaturga- ganó la poesía!"

⁽⁵⁷⁾ C. Bonet, "Alfonsina Storni y su poesía", *Pespuntes críticos*, art. cit., p. 118.

«[Alfonsina Storni] ama el teatro -lo cual casi podría deducirse, leyendo cuidadosamente su obra, por la manera de estar concebidas determinadas poesías»⁽⁵⁸⁾.

También Rachel Phillips ha destacado la presencia del elemento dramático en la poesía de Alfonsina Storni⁽⁵⁹⁾. Tenemos pues que entender, a mi juicio, este elemento dramático presente en la poesía de la Storni en el sentido del personaje teatral, no en el sentido de dramatismo que otros críticos han atribuido a la poesía de la Storni. Ahora, vale la pena que demos un rodeo; y este rodeo nos lleva al propio teatro que escribió Alfonsina Storni. Es interesante destacar aquí el siguiente comentario de Teodosio Fernández:

«La renovación teatral celebró después la libertad conquistada para la imaginación, que había de encontrar formas propias para manifestarse. Una de ellas fue la farsa, que en sí misma ya ponía de relieve la autonomía del hecho teatral, ajeno al verismo de la representación

⁽⁵⁸⁾ Prólogo sin firmar a Alfonsina Storni, *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, *Op. cit.*, p. 7.

⁽⁵⁹⁾ R. Phillips, *Alfonsina Storni: From poetess to poet*, London, 1979.

realista. Ese es el sentido de la recuperación de la *commedia dell'arte*, capaz de crear sobre el escenario un universo con leyes propias, ajenas a las del mundo exterior, y sin embargo útiles para referirse a él. Los ejemplos de esta orientación fueron de calidad y factura variadas, y tal vez merecen recordarse la "comedia de fantoches" *Mundial Pantomim* (1919) y *Un loco escribió este drama o La odisea de Melitón Lamprocles* (1923), de Moock, o las "farsas pirotécnicas" *Cimbelina en 1900 y pico y Polixena y la cocinerita* (1931) de Alfonsina Storni. Un aspecto merece destacarse: insistían en señalar la teatralidad del teatro, a la vez que revelaban la condición engañosa de las apariencias, el vacío oculto bajo las máscaras⁽⁶⁰⁾.

Las palabras de Teodosio Fernández resultan aquí reveladoras. Nos presentan el teatro de Alfonsina no sólo como un hecho teatral sino como "teatro dentro del teatro", como una representación pirandelliana -el propio Teodosio Fernández toma en cuenta esta influencia⁽⁶¹⁾- donde se insiste en señalar "la teatralidad del teatro". Efectivamente en "Cimbelina

(60) T. Fernández, *Historia de la literatura... Op. cit.*, p. 405.

(61) Las palabras específicas de Teodosio Fernández al respecto son las siguientes: «A estas adquisiciones no fue ajeno el magisterio que Luigi Pirandello ejerció entre los dramaturgos hispanoamericanos del momento». (Ibíd.)

en 1900 y pico", los personajes son *personajes dobles* -así los llama la autora-, esto es, son, a la vez, personajes de un drama shakespeareano y personajes de un drama moderno, de *1900 y pico*; estos salen y entran de la tapa de un libro, cambian de vestuario delante del público y se preguntan también ante éste, si representan o no la farsa⁽⁶²⁾. Entonces, si Alfonsina no sólo hizo teatro, sino que, para colmo, hizo teatro *teatral*, ¿por qué pensar que su poesía es "pura confesión", que no hay en ella afinidades, cercanías con su visión teatral? Es cierto que las farsas son publicadas en 1931, cuando Alfonsina ha abandonado ya su primer modo poético y ha asimilado más las vanguardias, pero creo que no podemos instituir una separación radical entre teatro y poesía, y más cuando estas farsas tratan el tema nuclear del primer modo de Alfonsina: la mujer y su condición social. Ni tampoco podemos establecer dicha separación entre una y otra etapa, cuando hemos visto que la propia crítica tiene problemas para discernir entre ellas. Lo que podría

(62) Cfr. Alfonsina Storni, "Cimbelina en 1900 y pico", *Dos farsas pirotécnicas*, Cooperativa Editorial "Buenos Aires", Buenos Aires, 1931, pp. 6-122.

decirse, lo que podría indicar el cambio del verso es quizás que Alfonsina toma conciencia de algo que ya estaba en su poesía: la construcción de un personaje poético⁽⁶³⁾, pero que tal vez era vivido por ella de modo ambivalente. En este sentido si debe haber influido la estética vanguardista en esta toma de conciencia.

Hay aún otro elemento *dramático* -en el sentido de su relación con el teatro- que podemos hallar aún en esa otra zona ignorada de la obra storniana y a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones en la segunda parte de esta investigación: sus artículos periodísticos. En el prólogo de Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone a *Nosotras... y la piel*, llaman la atención las palabras siguientes:

«Alfonsina se desliza de uno a otro texto asumiendo múltiples voces, desdoblándose y construyendo nuevas identidades. En ocasiones es Tao Lao, en otras es

(63) Hay un poema del primer libro de la Storni, *La inquietud del rosal*, que se titula precisamente "Del teatro". En su estrofa final podemos leer lo siguiente:

¡Mucho de la cansada caravana
Gimió enredado en su expresión mundana
Para que en mí gritara su miseria!

(Cfr. Alfonsina Storni, "Del teatro", *Poesías Completas*, p. 62.)

Alfonsina; a veces, Julieta, Mercedes o una niña. Construye así su discurso desde una perspectiva dialógica, polifónica»⁽⁶⁴⁾.

Después de estos rodeos, qué podemos decir. ¿Habría, por ejemplo, que pensar a Alfonsina de manera parecida a como piensa Juan Carlos Rodríguez a Unamuno? O sea, que se deshumaniza -se teatraliza más bien en este caso- y escribe en prosa las verdades trascendentes (o sea, el feminismo social) mientras que deja para la poesía "su verdad misma y sin velos"?⁽⁶⁵⁾. ¿La poesía sería entonces el "diario confesional" de Alfonsina? Sí... pero no. Alfonsina escribe un "diario poético", pero ese "diario poético" es también "teatral"; en él lo público, el drama femenino (y entiéndase aquí drama en su doble sentido) se disfraza de privado para poder ser escuchado. Sólo así, en el registro poético, -y por lo tanto entendido como íntimo, personal, privado- iba a ser escuchado este discurso. Pero volvamos al verso "abandonado". El

⁽⁶⁴⁾ Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone, "Prólogo" a Alfonsina Storni, *Nosotras y la piel*, *Op. cit.* p. 11.

⁽⁶⁵⁾ Cfr. J. C. Rodríguez, "El 27: ¿Texto o contexto?", *La norma literaria*, *Op. cit.*, pp. 245-258.

discurso poético que éste contiene es *teatral* porque, como Alfonsina misma dice en el poema, lo que hay en sus versos es "algo que nunca pudo ser". Así, su diario es, más que suyo, el de todas las mujeres, pero además es el diario anti-diario porque es el diario de lo que *no* ha sido, de lo que "nunca pudo ser", es el diario de "lo vedado y reprimido / de familia en familia, de mujer en mujer". Alfonsina pone pues en verso el deseo femenino, "libera" pues este deseo. Pero hay algo fundamental: lo libera "sintiéndolo en verso", o sea, lo produce como verdad literaria, lo construye. Así, la "tristeza azul" del primer poema analizado, ha sido sustituida por "lo reprimido de mujer en mujer". Esta es la sustitución, la metáfora fundamental que hace Alfonsina. Por eso alcanzó, a pesar de lo que diga cierta parte de la crítica, una voz propia, porque la "tristeza azul" estaba ya dicha, mientras que "lo vedado y reprimido de mujer en mujer" no había sido dicho aún. Al menos, no había sido dicho de ese modo. Pero de este asunto ya nos hemos ocupado en la segunda parte de esta investigación.

A manera de conclusión, podemos decir que los tres síntomas analizados apuntan hacia la presencia de un personaje poético en la obra de Alfonsina Storni. Asimismo, pensar la producción poética de la Storni desde esta perspectiva, o sea, desde la perspectiva del personaje poético, revaloriza, a mi juicio, su obra, ya que la distancia del paradigma romántico, y de la denominación de *poetisa*. La concepción del personaje poético en la obra de la Storni ofrece así una visión contemporánea, moderna de la misma. Dichos *síntomas* y esta concepción del personaje poético, ponen, además, la producción poética storniana en relación con otras zonas de la escritura de Alfonsina Storni -su teatro y sus ensayos periodísticos- a las que se les ha prestado muy poca atención⁽⁶⁶⁾. Falta de atención que, si se quiere, también es sintomática -¿e

⁽⁶⁶⁾ El teatro de Alfonsina ha sido abordado en algunos artículos. Puede destacarse entre ellos "Alfonsina Storni, dramaturga" de Liliana B. López, en el cual, la autora del mismo se hace eco de este problema cuando escribe que se propone «difundir una textualidad obviada por las historias y estudios críticos teatrales, desde el momento de su producción hasta hoy». (En *Arte y recepción: Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, Buenos Aires, 1997, p. 61.)

interesada?- porque mutila la obra de la Storni, permitiendo que perviva la leyenda romántica.

Este personaje poético es pues un personaje que Alfonsina negó de muchas maneras, pero que también afirmó, o, al menos, que dejó sus "huellas" en su poesía. Alfonsina así, como decía anteriormente, sostuvo la máscara romántica, pero al mismo tiempo la señaló con el dedo. O, también, para decirlo con palabras de Octave Mannoni, su producción poética tiene la estructura de la frase "ya lo sé, pero aún así..."⁽⁶⁷⁾, donde este "ya lo sé" puede significar no sólo "ya sé que escribo *mi* vida", sino también "ya sé que *tengo* que escribir *mi* vida"... pero aún así... "quiero -tengo- que escribir también *otra cosa*". Porque tal vez *algo* en Alfonsina -¿su inconsciente?- sabía que sólo el discurso poético le sería permitido, que sólo éste sería escuchado, y que el precio era proponerlo como una "confesión". Pero detrás de esta

⁽⁶⁷⁾ Cfr. O. Mannoni, "Ya lo sé, pero aun así...", *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973, pp. 9-27. Curiosamente Machado escribió sobre Bécquer: "En su discurso rige un principio de contradicción propiamente dicho: *sí, pero no* (*Juan de Mairena*, Castalia, 1972, p. 240), idea recientemente retomada por Luis García Montero (cfr. L. García Montero, "Gustavo Adolfo Bécquer y la épica de la intimidad", *El sexto día*, Debate, Madrid, 2000, pp. 175-196).

confesión estaba su *feminismo social*, o sea, el hecho de que ella estaba hablando de una problemática que no le concernía exclusivamente, sino de la que "podían ser" *personajes* todas las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ALFONSINA STORNI

Poesía (1eras ediciones)

STORNI, Alfonsina, *La inquietud del rosal*, prólogo de Julián Lastra. Portada de C. Grieben, Librería "La Facultad", de J. Roldán, Imprenta de Miguel Calvello, Buenos Aires, 1916.

----, *El dulce daño*, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires", Imprenta de Mercatali, Buenos Aires, 1918.

----, *Irremediablemente*, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires", Buenos Aires, 1919.

----, *Languidez*, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires", Imprenta Mercatali, Buenos Aires. 1920.

----, *Ocre*, Editorial Babel (Biblioteca Argentina de Buenos Aires. Ediciones Literarias), Buenos Aires, 1925.

----, *Mundo de siete pozos*, Editorial Tor, Buenos Aires, 1934.

----, *Mascarilla y trébol*, Círculos Imantados, Librería "El Ateneo", Buenos Aires, 1938.

---- *Antología poética* (Compilación de Alfonsina Storni), Imprenta López, Editorial Espasa-Calpe Argentina S.A, Buenos Aires, 1938.

Teatro

STORNI, Alfonsina, *Dos farsas pirotécnicas*, Cooperativa Editorial "Buenos Aires", Buenos Aires, 1932.

----, "El amo del mundo", *Bambalinas*, Año 9, Núm. 470, Buenos Aires, abril de 1927.

----, *Teatro infantil. Blanco...Negro...Blanco...*, (incluye también "Pedro y Pedrito", "Jorge y su conciencia", "Un sueño en el camino", "Los degolladores de estatuas"; "El Dios de los pájaros"), Editorial Ramón J. Roggero y Cía. Buenos Aires, 1950.

Prosa

STORNI, A., *Poemas de amor*, (Prosa poética). Dibujos de Rodolfo Franco, Imprenta Porter

Hermanos, Editorial "Nosotros", Buenos Aires, 1926.

----, *Cinco cartas y una golondrina*, Instituto Amigos del Libro Argentino, Buenos Aires, 1959.

Ensayos y conferencias

STORNI, Alfonsina, *Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj*, Edición y notas de José D. Forgione, Buenos Aires, 1939. (Conferencia pronunciada en Montevideo en enero de 1938).

----, *Nosotras... y la piel*, Compilación y prólogo de Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone, Alfaguara, Buenos Aires, 1998.

Antologías y selecciones poéticas

STORNI, A., *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas*, Cervantes, Barcelona, 1923 (contiene prólogo sin firmar)

----, *Poesías completas*, Sociedad Editora Latinoamericana, Buenos Aires, 1968.

----, *Antología poética*, Losada, Buenos Aires, 1956, 1976 (7ma edición), prólogo de Susana Zanetti.

- , *Poesías de Alfonsina Storni*, Editores Mexicanos Unidos, México D. F., 1979.
- , *Antología poética*, Felmar, Madrid, 1981.
- , *Antología poética*, Busma, Madrid, 1982.
- , *Antología poética*, Marte, Madrid, 1988.
- , *Alfonsina Storni. Antología mayor*, Hiperión, Madrid, 1994 (2a. edición, 1997, selección y edición de Jesús Munárriz, introducción de Jorge Rodríguez Padrón).
- , *Alfonsina Storni. Selección poética*, edic. Jaime Martínez Tolentino, Kassel, Reichenberger, 1998.
- , *Alfonsina Storni. Entre el largo desierto y la mar. Antología poética*, selección y prólogo de Marilyn Bobes, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1998.
- , *Antología*, Edicomunicación, Barcelona, 1999.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y DE CONSULTA

- A.A. V. V., *Buenos Aires. La capital de un imperio imaginario 1880-1930*, (Dirigido por Horacio Vázquez Rial), Alianza, Madrid, 1996.
- AGUSTINI, D., *Poesía*, prólogo de Dulce María Loynaz, Casa de las Américas, 1988.
- AIRA, C., *Alejandra Pizarnik*, Omega, Barcelona, 2001.
- ALEMANY, C., *Poética coloquial hispanoamericana*, Universidad de Alicante, 1997.
- ANDERSON, P., *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- APONTE, R.I., "La búsqueda en la poesía de Juana de Ibarbourou", *Revista/Review Interamericana*, vol. XII, Spring/Primavera, San Germán, 1982, pp. 104-109.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1965.
- , *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1978.

- BAQUERO, G., "Juana de América y de Ibarbouru", *Quimera*,
Nº 123, 1994.
- BARTHES, R., *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona,
1973 (2a. ed.)
- BAUDELAIRE, Ch., *El spleen de París*, Júcar, Madrid,
1991.
- , *Las flores del mal* (Edición bilingüe de Alain
Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid,
1997.
- , *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert", *Escritos
sobre literatura*, Bruguera, Barcelona, 1984.
- BAUDRILLARD, J., *De la seducción*, Cátedra, Madrid,
1986.
- BENJAMIN, W., *Iluminaciones 2. Baudelaire. Un poeta en
el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus,
1972.
- BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La
experiencia de la modernidad*, Siglo Veintiuno,
Madrid, 1991.
- BERMÚDEZ CAÑETE, F. y TRANCÓN y WIDEMANN, E,
(Edit.), *Antología de románticas alemanas*,
Cátedra, Madrid, 1995.

- BLANCO AGUINAGA, C., *Sobre el modernismo desde la periferia*, Comares, Granada, 1998.
- BORGES, J. L., "Fervor de Buenos Aires" (1923), *Obras completas*, T. 1. Emecé, Barcelona, 1996.
- , "Luna de enfrente" (1925), T. 1, *Obras completas*
- , "Cuaderno San Martín" (1929), T. 1, *Obras completas*
- , "Evaristo Carriego", (1930), T. 1, *Obras completas*
- , "Arte de injuriar", en "Historia de la eternidad" (1936), *Obras completas*, T. 1.
- , *Arte poética*, (traducción de Justo Navarro, prólogo de Pere Gimferrer), Crítica, Barcelona, 2001.
- CADY STANTON, E., *La biblia de la mujer*, Cátedra, Madrid, 1997.
- CALVINO, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989.
- CARRETER, L., *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976.
- CASTILLA DEL PINO, C., *Cuatro ensayos sobre la mujer*, Alianza, 1975 (5a. edic.)

- CASTRO-KLARÉN, S., "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina", *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, (edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega), Huracán, Río Piedras, 1984, pp. 27-46.
- COMPAGNON, A., *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Avila, Caracas, 1993.
- CORONADO, C., *Poesías*, Castalia, Madrid, 1991.
- CRUZ de la, Sor J. I., *Poesía lírica*, Cátedra, Madrid, 1997.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1955, (2 v.)
- DARÍO, R., *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1967.
- DE CASTRO, R., *Poesías*, Alianza, Madrid, 1979 (traducción, selección y prólogo de Mauro Armiño).
- DICKINSON, E., *Poemas*, selección y traducción de Silvina Ocampo, prólogo de Jorge Luis Borges, Tusquets, Barcelona, 1997 (1a. edic. 1985).
- DÍEZ-CANEDO, E., "Unidad y diversidad de las letras hispánicas", *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1983 (1a. edic. 1944).

- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad*, Debate, Madrid, 1994.
- ELIOT, T. S., *Sobre poesía y poetas*, Icaria, Barcelona, 1992.
- FERNÁNDEZ MORENO, B., *Antología (1915-1947)*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.
- FERNÁNDEZ MORENO, C., (coordinación e introducción), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México D. F., 1972.
- FERRERES, R., "La mujer y la melancolía en los modernistas", Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 159, marzo 1963.
- FRANCO, Jean, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1983.
- FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1996 (vigésima reimpresión).
- , *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1996.
- , *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.
- FRIEDRICH, H., *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- GÁLVEZ, M., *La maestra normal*, Losada, Buenos Aires, 1964.

GARCÍA LORCA, F., *Epistolario completo*, edic. Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997.

GARCÍA MONTERO, L., *El sexto día*, Debate, Madrid, 2000.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, G., *Autobiografía*, Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

---, *Poesías, Poesías y epistolario de amor y amistad*, edición, traducción y notas de Elena Catena, Castalia, Madrid, 1989.

GONZÁLEZ LANUZA, E., "Poesía y sexo: A propósito de Tala", *Sur*, Año VII, No. 49, Oct., Buenos Aires, 1938, pp. 55-62.

GUERRA, L., *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Casa de las Américas, La Habana, 1994.

----, "Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, jul.-dic., 1985, pp. 707-722.

GULLÓN, R., *Direcciones del modernismo*, Gredos (segunda edición aumentada), Madrid, 1971.

HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Ensayos*, Círculo de Lectores, Madrid, 2000, (2a. ed.).

- HENRÍQUEZ UREÑA, C., *Estudios y conferencias*, Letras Cubanas, La Habana, 1982.
- HIDALGO, A., HUIDOBRO, V. y BORGES, J. L., *Índice de la nueva poesía americana*, Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926.
- IBARBOUROU, J. de, *Tómame ahora*, Arte y Literatura, La Habana, 1982.
- JANKELEVITCH, W, *La ironía*, Taurus, Madrid, 1982.
- JIMÉNEZ, J. O., *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, Alianza, Madrid, 1971 (sexta reimpresión 1998).
- , *Poetas contemporáneos de España y América. Ensayos críticos*, Verbum, Madrid, 1998.
- , *Diario de un poeta recién casado*, edición de Antonio Sánchez Barbudo, Labor, Barcelona, 1970.
- KIRKPATRICK, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*, Cátedra, Madrid, 1991.
- KRISTEVA, J., "Poesía y negatividad", *Semiótica 2*, Espiral, Madrid, 1978.
- LACAN, J, *Escritos*, Siglo XXI, México D. F., 1992.
- , *La familia*, Argonauta, Barcelona, 1978.

- LANGBAUM, R., *La poesía de la experiencia*, introducción y traducción de Julián Jiménez Heffernan, prólogo de Álvaro Salvador, Comares, Granada, 1996.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J. B., *Diccionario de Psicoanálisis*, Labor, Barcelona, 1993.
- LEAL, L. y SILVERMAN, J. H., *Siglo veinte*, Library of Congress, New York, 1968.
- LOYNAZ, D. M., *Poesías escogidas*, Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- , "Gabriela y Lucila", *Ensayos literarios*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993.
- LÓPEZ CASTELLÓN, E., *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Akal, Madrid, 1999.
- LUDMER, J., "Tretas del débil", *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Huracán, Río Piedras, 1984, pp. 47-54.
- LUGONES, L., *Antología poética*, Alianza, Madrid, 1982.
- , *Lunario sentimental*, Edición de Jesús Benítez, Cátedra, Madrid, 1988.
- MACHADO, A., *Juan de Mairena*, Castalia, Madrid, 1972.
- MAINER, J. C., *Historia, literatura, sociedad*, Instituto de España, Espasa Calpe, Madrid, 1988.

- MANNONI, O., *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E., *Panorama de las Literaturas*, Editora Pedagógica, La Habana, 1966.
- MATTALÍA, S. y ALEZA, M. (Editoras), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Universidad de Valencia, 1995.
- MILLER, J. A., *De mujeres y semblantes*, Cuadernos del pasador, Buenos Aires, 1994.
- , *Lógicas de la vida amorosa*, Manantial, Buenos Aires, 1991.
- MOLLOY, S, "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán, 1984, pp. 57-69.
- OLALLA REAL, A, *La magia de la razón (Investigación sobre los cuentos de hadas)*, Universidad de Granada, 1989.
- , "Tú no has llegado a Roma para soñar. Algunas notas sobre *La lozana andaluza*", *Estudios sobre literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, T. II, pp. 559-579.

- ONÍS, F. de, *España en América*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1968.
- PAZ, O., "El pan, la sal y la piedra. (Gabriela Mistral 1889-1988)", *Al paso*, Seix Barral, Barcelona, 1992.
- , *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1993.
- , *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1997.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, 6.ª edición, Barcelona, 1998.
- PAUND, E, *El ABC de la lectura*, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2000.
- PRIETO, A, *El periódico Martín Fierro*, Galerna, Buenos Aires, 1968.
- REGNAULT, F., "El arte según Lacan", *El arte según Lacan y otras conferencias*, Eolia, Barcelona, 1995.
- REISZ, S., *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Universidad de Lleida, 1996.
- REYES, A., "Sor Juana Inés de la Cruz", *Medallones*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1951, pp. 95-112.
- RIVERA GARRETAS, M. M., *Textos y espacios de mujeres*, Icaria, Barcelona, 1990.

- RIVERO, E., "Hacia una definición de la lírica femenina en Hispanoamérica", *Revista/Review Interamericana*, vol. XII, No. 1, Spring/Primavera, San Germán, 1982, pp. 11-26.
- RODRÍGUEZ, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica*, Akal, Madrid, 1974.
- , *La norma literaria*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1984.
- , *Lorca y el sentido*, Akal, Madrid, 1994.
- , *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 1994.
- , "Del primer al último tango", *Granada Tango*, La Tertulia / Euroliceo, Madrid, 1996.
- y SALVADOR, A., *Introducción al estudio de la Literatura hispanoamericana*, Akal, 2ª edición, Madrid, 1994.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, M., *Jacques Lacan: el "otro" psicoanálisis. Inconsciente y técnica*, Trabajo de Diploma, Biblioteca de la Facultad de Psicología, Universidad de La Habana, 1994.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E., *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Alfa, Montevideo, 1969.
- RODRÍGUEZ RIVERA, G., *La otra imagen*, UNIÓN, La Habana, 1999.

- ROJAS, L., "La indagación desmitificadora en la poesía de Rosario Castellanos", *Revista/Review Interamericana*, vol. XII, No. 1, Spring/Primavera, San Germán, 1982, pp. 65-76.
- ROSSLER, O., *Buenos Aires dos por cuatro*, Losada, Buenos Aires, 1967.
- ROSALES, J. C., "El soneto se mueve", *El fingidor. Revista de Cultura*, Núm. 12, abril-junio, 2001, p. 41.
- RULFO, J., *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, Debate, Madrid, 2000.
- RUSSOTTO, M., *Tópicos de retórica femenina*, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, 1990.
- SALVADOR, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades*, Universidad de Granada, 2000 (inédito).
- SÁNCHEZ, L. A., *Escritores representativos de América*, Gredos, Madrid, 1964.
- SARLO, B., *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos, Buenos Aires, 1985.
- SAVUKINAS, R., "Las influencias indígenas, barrocas y gongorinas en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz", *De texto a contexto: Prácticas discursivas*

en la literatura española e hispanoamericana,
Puvill, Barcelona, 1997, pp. 9-15.

SCHULMAN, I. A., *Martí, Casal y el Modernismo*,
Universidad de La Habana, La Habana, 1969.

SIEBENMANN, G., *Poesía y poéticas del siglo XX en la
América hispana y el Brasil*, Gredos, Madrid, 1997.

SONTAG, SUSAN, *La enfermedad y sus metáforas*, Muchnik,
Barcelona, 1980.

SORIA OLMEDO, A., *Vanguardismo y crítica literaria en
España (1910-1930)*, Istmo, Madrid, 1988.

--- (editor), *Antología de Gerardo Diego. Poesía
española contemporánea*, Taurus, Madrid, 1991.

TRABA, M., "Hipótesis sobre una escritura diferente",
La sartén por el mango, Huracán, Río Piedras, pp.
21-26.

UGARTE, Manuel, *La joven literatura hispanoamericana*,
París, 1906.

VALENTE, J. A., *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus,
1982.

VALÉRY, P., *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid,
1990.

---, *Introducción a la Poética*, Rodolfo Alonso editor,
Buenos Aires, 1975.

- VIÑAS, D., *Literatura argentina y realidad política*,
Jorge Álvarez editor, Buenos Aires, 1964.
- WOOLF, V., *Una habitación propia*, Seix Barral,
Barcelona, 1997.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALFONSINA STORNI

Diccionarios

Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana
(Dirigido por Ricardo Gullón), Alianza
Diccionarios, Madrid, 1993, p. 1565.

*Diccionario Oxford de Literatura Española e
Hispanoamericana* (Edición de Philip Word),
Crítica, Barcelona, 1984, p. 763.

PRIETO, A., *Diccionario básico de Literatura argentina*,
Centro Editor de América Latina, Buenos Aires,
1968, pp. 148-149.

Antologías e Historias de la Literatura
Hispanoamericana.

ABRIL, X., *Breve antología de la poesía moderna
hispanoamericana*, Universidad Nacional del Sur,
Bahía Blanca, 1959.

- ANDERSON IMBERT, E., *Historia de la literatura hispanoamericana*, 1era edición, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1954.
- y FLORIT, E., *Literatura Hispanoamericana*, New York, 1970.
- BELLINI, G., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1985.
- CAMPOS, J., *Antología hispano-americana*, Pegaso, Madrid, 1950.
- CEJADOR Y FRAUCA, J., *Historia de la Lengua y Literatura Castellana (comprendidos los autores hispano-americanos)*, T. XII, XII y XIV "Época regional y modernista, última parte y contemporánea", Gredos, Madrid, 1972. (Edic. facsímil de Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1920).
- CONDE, C., *Once grandes poetas americohispanas*, Cultura Hispánica, Madrid, 1967.
- CORVALÁN, O., *Modernismo y Vanguardia. Coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Las Americas Publishing Company, New York, 1967.
- ESTEBAN, A., *Literatura Hispanoamericana*, Comares, Granada, 1997.

- FERNÁNDEZ, T., MILLARES, S. y BECERRA, E, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Universitas, Madrid, 1995.
- FERRO, H, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Las Américas Publishing Company, New York, 1964.
- , *Antología Comentada de la Poesía Hispanoamericana*, Las Américas Publishing Company, New York, 1965.
- GOIC, C., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, T. II "Del romanticismo al modernismo", Crítica, Barcelona, 1990.
- GUTIÉRREZ, Fernando, *Poesía hispanoamericana. Panorama*, T.II, Sayma, Barcelona, 1964.
- HAMILTON, C., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Epesa, Madrid, 1966.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- JIMÉNEZ, J. R., *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, (edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez), Aguilar, México D. F., 1962.

- LEGUIZAMÓN, J., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Editoriales Reunidas, S. A., Buenos Aires, 1945.
- MONVEL, M., *Poetisas de América*, Nascimento, Santiago de Chile, 1929.
- ONÍS, F. de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.
- PANERO, Leopoldo, *Antología de la Poesía Hispanoamericana (Desde Ruben Darío hasta nuestros días)*, T.II, Editora Nacional, Madrid, 1945.
- PARRA DEL RIEGO, J., *Antología de Poetisas Americanas*, Claudio García Editor, Montevideo, 1923.
- SÁINZ DE MEDRANO, L., *Historia de la literatura hispanoamericana. (Desde el Modernismo)*, Taurus, Madrid, 1989.
- SÁNCHEZ, L. A., *Historia comparada de las literaturas americanas*, Tomo III: "Del naturalismo al postmodernismo", Losada, Buenos Aires, 1974.
- TORRES-RÍOSECO, A., *Historia de la literatura iberoamericana*, Las Américas, New York, 1965.
- , *Nueva historia de la literatura iberoamericana*, Emecé, Buenos Aires, 1964 (5a edición).

Antologías e Historias de la Literatura Argentina.

- AITA, A., *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*, Talleres Gráficos Argentinos, Buenos Aires, 1931.
- ARMANI, H, *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Aguilar, Buenos Aires, 1981.
- BERENGUER CARISOMO, A., *Literatura argentina*, Labor, Barcelona, 1970.
- BORGES, J. L., "La lírica argentina contemporánea", *Cosmópolis*, Madrid, Núm. 36, diciembre de 1921, pp. 640-651.
- , OCAMPO, S. y BIOY CASARES, A., *Antología poética argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 1941.
- DE PEDRO, V., *Nuevo parnaso argentino*, Barcelona, 1927.
- DEL SAZ, A., *Antología de poesía argentina. (Desde el siglo XV hasta nuestros días)*, Bruguera, Barcelona, 1969.
- FERNÁNDEZ MORENO, C. y BECCO, H. J., *Antología lineal de la poesía argentina*, Gredos, Madrid, 1968.
- GHIANO, J. C., *Poesía argentina del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1957.

- MUSCHIETTI, D, *Poesía argentina del siglo XX*, Colihue, Buenos Aires, 1994.
- NOE, J., *Antología de poesía argentina moderna (1900-1925)*, Nosotros, Buenos Aires, 1926.
- , "La poesía", en *Historia de la literatura argentina* (dirigida por R. A. Arrieta), T. IV "Las letras en la primera mitad del siglo XX", Peuser, Buenos Aires, 1959.
- SANTIAGO, J. A., *Antología de la poesía argentina*, Editora Nacional, Madrid, 1973.
- VEIRAVÉ, A., "Feminismo y poesía: Alfonsina Storni", en A.A. V. V., *Historia de la literatura argentina*, T. 2 "El Desarrollo", Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968/1976.

Estudios, obras específicas, artículos y diversas referencias sobre Alfonsina Storni.

- AGUADO, N., "Alfonsina Storni: Más allá del mar", *Quimera*, Nº 123, 1994, pp.

- AGUIRRE, E., "Virginia Woolf, Victoria Ocampo y Alfonsina Storni: Tres mujeres mentales", 18-20, oct. 1995, pp. 333-344, Frugoni de Fritzsche, Teresita (edic.), *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina*, Comparística: Actas, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.
- ALEGRÍA, F., "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica", *Review/Revista Interamericana*, vol. XII, Núm. 1, Spring/Primavera, San Germán, 1982, pp. 7-35.
- ÁLVAREZ FRANK, M., "El sentido de lo humano en la poesía de Alfonsina Storni", Imprenta O Reilly, La Habana, 1943.
- ANDURA BARBERY, A., "La desmitificación de algunas ideas sobre la mujer y la maternidad en los antisonetos de Alfonsina Storni", *De texto a contexto: Prácticas discursivas en la literatura española e hispanoamericana*, Puvill, Barcelona, 1997, pp. 17-24.
- ARMANI, H., "La renovación poética de Alfonsina Storni", *Boletín de la Academia argentina de Letras*, Núm. 53, jul-dic. 1988, pp. 431-439.

- ARREOLA, C. A., *Alfonsina Storni. Vida. Talento. Soledad*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976.
- ASTRADA DE TERZAGA, E., "Figura y significación de Alfonsina Storni", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 211, Madrid, 1967, pp. 127-144.
- BARALIS, M. M., *Contribución a la bibliografía de Alfonsina Storni*, Bibliografía argentina de artes y letras, (Compilaciones especiales), Buenos Aires, 1964.
- BONET, C. M., "Alfonsina Storni y su poesía", *Pespuntes Críticos*, vol.8, Biblioteca de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1969, pp. 115-127.
- BORGES, J. L., "Telarañas" (*Proa*, segunda época, año 2, núm.14, Buenos Aires, diciembre 1925), *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 231-232.
- , "Prólogo III", *Índice de la nueva poesía americana*, (Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, selección y prólogo), Ediciones el Inca, Buenos Aire, 1926.
- BRENES, R., "Alfonsina Storni", *Repertorio Americano*, t.XXXVI, 1939, p. 323.

- BULA PIRIZ, R., *Alfonsina en mi recuerdo*, El Galeón, Montevideo, 1997.
- CAMPANA, A., "Desde el cono sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbouru", *Literatura Chilena: Creación y crítica*, Hollywood, CA, 1989, 3: 1-4, (47-50), pp. 40-62.
- CAPDEVILA, A., *Alfonsina: época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni*, Centurión, Buenos Aires, 1948.
- DAVIS, Michele S, "Dos aspectos de la mujer en busca de sí misma y en contra de la sociedad", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, jul.-dic., 1985, pp. 621-626.
- DELGADO, J., *Alfonsina Storni: una biografía*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 1990.
- DÍEZ-CANEDO, E., "Letras de América. Más poetisas", *España*, año IX, núm. 385, Madrid, 31 de agosto de 1923, pp. 9-10.
- , "Alfonsina Storni, poetisa argentina", *La Gaceta Literaria*, año IV, núm. 76, Madrid, 15 de febrero de 1930, pp. 49-50; *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 7 de junio de 1930, p. 329.

- , "Alfonsina Storni, poetisa argentina", *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1983.
- ECHENIQUE, N., *Alfonsina Storni*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1958.
- EROSTARBE, J. M., *Alfonsina Storni: o la muerte como arte*, Universidad de San Juan, Instituto de Literaturas "Ricardo Güiraldes", San Juan, 1990.
- ESTRELLA GUTIERREZ, F., "Alfonsina Storni; su vida y su obra", Buenos Aires, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 24, núm. 91-92, enero-junio 1959, pp. 29-55.
- , "Alfonsina Storni", *Norte*, vol. 24, Buenos Aires, 1 de enero de 1939, pp. 1-2.
- FERNÁNDEZ, J., "A 25 años de la muerte de Alfonsina Storni", *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, núm. 84, Buenos Aires, 1964, pp. 93-96.
- FERNÁNDEZ DELLA BARCA, N., "Constitución y transformación poética del sujeto textual en la escritura de Alfonsina Storni", *Celehis: Revista*

del Centro de Letras Hispanoamericanas, Plata, Argentina, 3:3, 1994, pp. 141-152.

FERNÁNDEZ MORENO, C., *Situación de Alfonsina Storni*, Castellví, Santa Fé, 1959.

----, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Aguilar, Madrid, 1967.

FERNÁNDEZ, T., *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Taurus, Madrid, 1987.

FORGIONE, J. D., *Alfonsina Storni*, Librería argentina, Buenos Aires, 1943.

FORTI, N., "La mujer argentina en nuestro siglo", *Mujer y Sociedad en América. VI Simposio Internacional*, California State University Northridge, Instituto Literario y Cultural Hispánico, vol. II, 1988, pp. 151-163.

FIGUERA, G., "La intensa poesía de Alfonsina Storni", *Repertorio de Honduras*, Tegucigalpa, año 3, núm 54. 1983, pp. 15-17.

GARCÍA CASTRO, M. G., "La poesía de Alfonsina Storni", *La palabra y el hombre: Revista de la Universidad veracruzana*, Xalapa, Ver., México, (PH), abr.-jun., 86, 1993, pp. 111-123.

- GATELL, A., "Delmira Agustini y Alfonsina Storni: Dos destinos trágicos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.174, Madrid, 1964, pp. 583-594.
- GARCÍA, A., "Alfonsina Storni, versos de mujer", *Diario de León*, 23 oct., 1998 , p. 18.
- GENOVESE, A., *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Biblos, Buenos Aires, 1998.
- GIUSTI, R., "Alfonsina Storni", *Literatura y vida*, Nosotros, Buenos Aires, 1939, pp. 97-133.
- , "Alfonsina Storni", *Nosotros*, vol VIII, núm. 31, octubre de 1938, pp. 372-397.
- GÓMEZ PAZ, J., *Leyendo a Alfonsina Storni*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- , "Los antisonetos de Alfonsina Storni". *Cuadernos Americanos*, año 9, vol. 51, Nº 3 (mayo-junio), México, 1950, pp. 224-232.
- GONZÁLEZ LANUZA, E., "Ubicación de Alfonsina Storni", *Sur*, núm. 50, noviembre, 1938, pp. 55-57.
- GONZÁLEZ RUANO, C., "Alfonsina Storni", *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*, Cultura Hispánica, Madrid, 1952, pp. 105-107.

- JEHENSON, M., "Four women in search of freedom: Agustini, Ibarbourou, Storni and Mistral", *Hispanic Journal*, V. 1, 1983, pp. 169-180.
- JIMÉNEZ LEÓN, M., "La poesía escrita por mujeres hispanoamericanas y las críticas de Enrique Díez-Canedo en la revista *España*", *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998. León, 12-16 de octubre de 1998*, (edición a cargo de José Carlos González Boixo, Javier Órdiz Vázquez y Ma. José Álvarez Maurín), Universidad de León, 2000, volumen II, pp. 797-801.
- JONES, S., *Alfonsina Storni*, Boston, Twayne Publishers, 1979.
- , "Alfonsina Storni s *El amo del mundo*", *Revista/Review Interamericana*, vol. XII, Núm. 1, Spring/Primavera, San Germán, 1982, pp. 100-103.
- JORDÁN, L. M., "Alfonsina Storni", *Nosotros*, año XIII, núm. 121, mayo de 1919, pp. 37-41.
- KAMENSZAIN, T., "El rescate de una mirada irónica", *Clarín Digital*, Suplemento "Cultura y Nación", 31-1-99.

- KIRKPATRICK, G., "La poesía de las argentinas frente al patriarcado", *Nuevo Texto Crítico*, 1989, 2:4, pp. 129-135.
- , "Alfonsina Storni. Aquel micromundo poético", *Modern Language Notes*, v.99: 2, 1984, Mar., pp. 386-392.
- KOCH, D., "Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 1985, jul-dic., 51, pp. 723-729.
- LE CORRE, H, *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Gredos, Madrid, 2001.
- LIMA, R., "Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica", *Revista de Estudios Hispánicos*, St. Louis, 1984, Jan., 18:1, pp. 41-59.
- LÓPEZ, A., "Safo como referente en las poetas hispanas de los siglos XIX y XX", *Revista de Estudios de Antigüedad clásica*, núm. 8, 1997, pp. 221-241.
- LÓPEZ, L. B., "Alfonsina Storni, dramaturga", *Arte y recepción: Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, Buenos Aires, 1997, pp. 61-72.

- LUDMER, J, "El espejo universal y la perversión de la fórmula", *Escribir en los bordes. 1er. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana, 1987*, (Compiladoras: Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Raquel Olea, Eliana Ortega, Nelly Richard), Cuarto Propio, 1990, pp. 275-287.
- MALAUF, E. P., "Alfonsina Storni: Evolución temático-estilística de su poesía", *Dissertation abstracts internacional*, 1975, Núm. 35, p. 5415-A.
- MAÑACH, J., "La liberación de Alfonsina Storni", *Revista Iberoamericana*, t. 1, Nº 1, Buenos Aires, 1939, pp. 73-76.
- MARTÍNEZ TOLENTINO, J., *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1945-1980)*, Reichenberger, Kassel, 1997.
- , "Alfonsina Storni y Gabriela Mistral: La poesía como condena o salvación", *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias*, Caracas, 1983, jul.-dic., 8:16, pp. 223-230.
- MELGAREJO, M., "La simbología y el inconsciente de Alfonsina Storni. Análisis de dos dramas

- infantiles", *RLA: Romance Languages*, Annual, West Lafayette, 1995, 7, pp. 536-539.
- MISTRAL, G., "Alfonsina Storni", *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, t. XII, núm. 9, mayo 1926, p. 297.
- MIZRAJE, G., "Título de mujer", *Buenos Aires. La capital de un imperio imaginario 1880-1930*, (Dirigido por Horacio Vázquez Rial), Alianza, Madrid, 1996, pp. 283-301.
- , "Alfonsina Storni. Escándalos y soledades", *Argentinas. De Rosas a Perón*, Biblos, Buenos Aires, 1999, pp. 171-187.
- MORELLO-FROSCH, M., "Tradición y modernidad en Alfonsina Storni", *Río de la Plata: Culturas*, Saint Ouen, 1987, 4-6, pp. 141-151.
- , "Autorrepresentaciones de lo femenino en tres escritoras de la literatura latinoamericana", *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas. Ensayos críticos*, Arencibia Juana A. y Rosas, Yolanda, editoras, vol. IV, Instituto Literario y Cultural Hispánico, Montevideo, 1995, pp. 143-154.
- MORENO, J. H., "Una poetisa argentina", *España*, Núm. 248, 31 de enero de 1920, Madrid, pp. 75-76.

- MUSCHIETTI, D., "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo Texto Crítico*, 1989, 2:4, pp. 79-102.
- , "Las estrategias de un discurso travesti", *Disposition: American Journal of Cultural Histories and Theories*, Ann Arbor, MI (Dispositio) 1990, 15:39, pp. 85-105.
- NACIDIT PERDOMO, Y., *Alfonsina Storni: a través de sus imágenes y metáforas*, Buho, Santo Domingo, 1992.
- NALÉ ROXLO, C. y MÁRMOL, M., *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- NAVARRETE, J. F., "La poesía como elemento de estructura dramática en Alfonsina", *Latin-American Theatre-Review*, Laurence, 1990, 24:1, pp. 41-50.
- NÚÑEZ, J., "Perfume de mujer. Un estudio apasionado", *Clarín Digital*, suplemento "Cultura y Nación", 12-3-2000.
- OLIVER, M. R., "Discurso en nombre de la Unión de Mujeres en la muerte de Alfonsina Storni", *Sur*, vol. VIII, núm. 49, Buenos Aires, 1938, pp. 88-89.
- OROSCO, M. T., *Alfonsina Storni*, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía

- y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1940.
- OTERO, I., "Alfonsina y Rosalía, dos alondras de mar", *Pontenova*, núm.1, 1995, pp. 133-138.
- PERCAS, H., *La poesía femenina argentina*, Cultura Hispánica, Madrid, 1958.
- , "Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana", *Revista/Review Interamericana*, vol. XII, Núm. 1, Spring/Primavera, San Germán, 1982, pp. 49-55.
- PÉREZ BLANCO, L., *La poesía de Alfonsina Storni*, Villena, Madrid, 1975.
- PERRICONE, C., "Claror lunar: Un comentario de texto", *Letras femeninas*, Lincoln, NE, 1987, Spring-Autumn, 13:1-2, pp. 28-30.
- PHILLIPS, R., *Alphonsina Storni: From poetess to poet*, Tamesis Books Limited, London, 1975.
- PIEROPAN, M. D., "Alfonsina Storni y Clara Lair. De la mujer postmodernista a la mujer moderna", *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, American Association of teachers, Greeley, Núm. 4, vol. 76, 1993, pp. 672-682.

- REDONDO, S., "Proceso de la literatura femenina hispanoamericana", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la cultura*, París, núm. 6 (mayo-junio 1954), pp. 34-38.
- ROJAS, M., OVARES, F. y MORA, S., *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbouru, Alfonsina Storni*, Monte Avila, Caracas, 1991.
- ROMANO THUESEN, E., "El humor en las farsas de Alfonsina Storni", *Alba de América: Revista Literaria*, Westminster, CA, 1997, jul., 15:28-29, pp. 374-388.
- ROSAS, Y. y MIRKIN, Z., "Mujer, poesía y momento histórico: Storni, Ayarza, Claro", *Mujer y Sociedad en América. VI Simposio Internacional*, California State University Northridge, Instituto Literario y Cultural Hispánico, vol. II, 1988, pp. 59-69.
- SAÍTTA, S. y ROMERO, L. A., *Grandes entrevistas de la Historia argentina*, Varios autores, Aguilar, 1998.
- SALGUÉS DE CARGILL, M., *La imagen de la mujer en las letras hispanoamericanas (Enfoque feminista de las letras hispanoamericanas)*,

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

SMITH SOTO, M., *El arte de Alfonsina Storni*, Tercer Mundo, Bogotá, 1986.

TRIANIAFILLOU, H. I., "Razón y pasión en Sor Juana Inés de la Cruz y en Alfonsina Storni". *Revista de Estudios Hispánicos*, 6. 3 (1972): pp. 355-372.

ZARDOYA, C., "La muerte en la poesía femenina latinoamericana", *Cuadernos americanos*, México, año 12, vol. 71, núm. 5, septiembre-octubre 1953. pp. 233-270.

ÍNDICE

IntroducciónI
Primera Parte	
<i>Feminismo social</i> contra <i>confesión romántica:</i> Alfonsina Storni en la Historia literaria....1	
Capítulo 1 Alfonsina Storni y la Literatura	
Española e Hispanoamericana5	
1.1. La década del veinte. <i>Cejador</i> .	
Antologías de <i>poetisas</i>5	
1.2. Los años treinta: Una antología fundamental: <i>Federico de Onís</i>17	
1.3. Los años cuarenta. Historias Literarias: <i>Leguizamón, Henríquez Ureña</i>30	
1.4. Los cincuenta. La impureza estética: <i>Aderson Imbert</i>38	
1.5. La década del sesenta. Unas cuantas Historias y Antologías: <i>Hellen Ferro</i>49	
1.6. La década del setenta. <i>Luis Alberto Sánchez y Sáinz de Medrano</i>81	
1.7. Los años ochenta. <i>Giusseppe Bellini</i>98	
1.8. Los noventa. <i>Cedomil Goic</i> .	
<i>Selena Millares</i>101	

Capítulo 2. Alfonsina Storni y la Literatura	
Argentina109
2.1. Los años veinte. <i>Borges, Julio Noé</i>	109
2.2. La década del treinta. <i>Aita</i>	121
2.3. Los cuarenta. ¿Un otro <i>Borges</i> ?	
<i>Juan Pinto</i>125
2.4. Los años cincuenta. <i>Ghiano. Noé</i>	132
2.5. Una lúcida valoración: <i>Alfredo Veiravé</i> .	
<i>César Fernández Moreno</i>139
2.6. La década del sesenta. <i>Berenguer</i>	
<i>Carisomo. Luis Alberto Santiago</i>153
2.7. Los ochenta. <i>Horacio Armani</i>163
2.8. Los años noventa. <i>Delfina Muschietti</i>	169
Conclusiones172
Segunda Parte177
Capítulo 1. La crítica encubierta o el antifeminismo: <i>Borges, González Lanuza,</i> <i>Fernández Moreno</i>178
1.1. La vertiente radical182
1.2. La vertiente <i>moderada o sutil</i>197

Capítulo 2. La crítica feminista anterior a los estudios de género: Onís, Díez-Canedo	206
Capítulo 3. <i>Yo seré a tu lado</i> . La miel romántica y el <i>feminismo involuntario</i>	233
Capítulo 4. <i>Los rosales también son inquietos</i> . Antecedentes del <i>feminismo social</i>	254
Capítulo 5. Las personas del verbo. El <i>feminismo social</i> de Alfonsina Storni.....	280
5.1. El <i>feminismo negativo</i>	292
5.2. El <i>feminismo de la igualdad</i>	336
Capítulo 6. ¿Retrato de una muchacha que se llamaba Alfonsina? La leyenda, el sujeto y el personaje poético	395
6.1. El cuestionamiento del término <i>sujeto</i>	401
6.2. El personaje poético.....	411
6.2.1. El primer síntoma: "Jugar con las penas"	414
6.2.2. El segundo síntoma: "Si él llama	

nuevamente por teléfono".....418

6.2.3. El tercer síntoma: "Lo que en verso
he sentido429

Bibliografía444

Obras de Alfonsina Storni445

Bibliografía general449

Bibliografía específica463

